

# Studia theodisca V

E. T. A. Hoffmann • Ludwig Tieck • A. W. Schlegel • Georg Büchner

Thomas Mann • Walter Benjamin • Herta Müller

Günter Kunert • Rudolf Borchardt

Franz Grillparzer • Robert Musil

Edidit

Fausto Cercignani

***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature

Published annually in the autumn

***ISSN 1593-2478***

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. V (1998)

***Studia theodisca***

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

# Studia theodisca V

E. T. A. Hoffmann • Ludwig Tieck • A. W. Schlegel • Georg Büchner  
Thomas Mann • Walter Benjamin • Herta Müller  
Günter Kunert • Rudolf Borchardt  
Franz Grillparzer • Robert Musil

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria  
dell'Università degli Studi di Milano  
Istituto di Germanistica

## Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura tedesca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano.

I compiti redazionali sono stati svolti con l'aiuto di Paola Bozzi, che desidero qui ringraziare per la fattiva e paziente collaborazione.

F. C.



## Indice dei saggi

- Ulrich Schödlbauer – *Die Kunst der Entfesselung oder «Moosbruggers Genius»* p. 9
- Stefano Beretta – *La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia. Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin* p. 31
- Hans-Albrecht Koch – *«Abschied vom Sonett». Zu Rudolf Borchardts «Autumnus»-Gedichten. Mit einem Anhang: Hugo von Hofmannsthal als Leser von Borchardts «Herbstsonetten»* p. 59
- Paola Bozzi – *“Body and Soul”: “poiesis” e “performance” nell’opera di Herta Müller* p. 87
- Heinz-Peter Preußner – *Wi(e)dersinnige Tropen. Zur Diskrepanz von Narration und Rhetorik in Günter Kunerts erzählender Prosa* p. 111
- Fausto Cercignani – *Georg Büchner, la “conversazione sull’arte” e la prassi poetica* p. 137
- Eva Reichmann – *«Altwiener Amazonen». Grillparzers Frauenfiguren* p. 171
- Alessandro Fambrini – *Equivoci sul realismo. Tieck, Hoffmann e la teoria del “Wendepunkt”* p. 187
- Paola Rinaldi – *Thomas Mann e «das Ewig-Weibliche». Sull’atteggiamento dello scrittore tedesco nei confronti delle donne: il carteggio con Ida Herz e Lavinia Mazzucchetti* p. 211
- Für Ernst Behler*
- Maria Luisa Roli – *Das romantische Erbe und unsere Zeit. Ernst Behler zum Gedächtnis* p. 259
- Ernst Behler – *Gedanken zur Theorie der Musik aus der Frühromantik* p. 265



Ulrich Schödlbauer  
(Hagen)

*Die Kunst der Entfesselung oder «Moosbruggers Genius»*

1.

Zu den bizarrsten und gleichzeitig eindrucksvollsten Passagen im nachgelassenen Teil von Robert Musils «Mann ohne Eigenschaften» gehören die fragmentarischen Entwürfe, in denen Clarisse die Befreiung des Frauenmörders Moosbrugger aus der Irrenanstalt betreibt. Clarisse zählt zum engen Kreis der Hauptfiguren des Romans. Die Lebensgefährtin Walters ist eine hitzige Nietzsche-Adeptin: im Verein mit Ulrich, dem *Mann ohne Eigenschaften*, ergibt das eine Dreier-Konstellation, deren Spannung sich bei fortschreitendem Romangeschehen mehr und mehr in szenischen Gewittern entlädt. Es kommt also nicht von ungefähr, daß die Fragmente, die um die Befreiung Moosbruggers kreisen, sowohl einen intellektuellen als auch einen pathologischen Bezug aufweisen. Ausführen soll die Tat Ulrich, und es existiert eine Fassung aus den Jahren 1923/25<sup>1</sup>, in der das Unternehmen mißlingt und der Patient fortan in strengeren Gewahrsam genommen wird. In später geschriebenen Passagen befindet sich Moosbrugger aber auf freiem Fuß. Er begeht sogar einen weiteren Mord, so daß an der Absicht des Autors, an die Stelle des *mißlingenden* Ausbruchs den *gelingenden* zu setzen, nicht gut zu zweifeln sein dürfte, wenn – wenn nicht im Dickicht der späten Entwürfe der *Zweifel* und die *Zurücknahme* selbst bereits zu den entscheidenden Werkzeugen geworden wären, mit deren Hilfe der Erzähler seine Route bestimmt<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. Helmut Arntzen, Kommentar zum Roman «Der Mann ohne Eigenschaften», München 1982, S. 418f (s5 + g).

<sup>2</sup> «Der schwerste Vorwurf geg. mein Werk: daß es bloß individualistisch ist. Und was darüber zu sagen wäre. Destruktiv u. konstruktiv. Der unpolitische Dichter, der Anti-Großschriftsteller. Die Partialaufgabe. [...] Zu Ende zu führen od. auch nur in dessen Nähe ist da nichts». Robert Musil, Gesammelte Werke 7, Reinbek <sup>2</sup>1981, S. 928. Dort

Doch warum betreibt Clarisse die Befreiung Moosbruggers mit solcher Inbrunst? Die Frage muß zunächst an den Romantext zurückgereicht werden: *Wie begründet Clarisse ihren Wunsch? Welche Momente ergeben sich aus ihrem Charakter und ihrer Verstrickung in die Romanhandlung? Welche – evtl. unbeabsichtigten – Absichten verbindet sie mit der Befreiung?* In der Musil-Literatur sind dies gängige Themen. Neben ihnen aber erhält sich die weitergehende Frage nach dem Motiv der Befreiung, seiner Herkunft und dem Grund seiner Wirksamkeit. Ihr seien die folgenden Überlegungen gewidmet.

Sieht man etwas näher hin, so bemerkt man, daß der Terminus “Befreiung” das Motiv nur ungenau trifft. Der mutmaßlich geistesgestörte Mörder ist zum Zeitpunkt der geplanten Tat Insasse einer psychiatrischen Anstalt. Die Vorstellung, die sich Clarisse von ihm gemacht hat, entstammt keiner persönlichen Loyalität und hat wenig mit der von ihr gelegentlich geäußerten Überzeugung zu tun, es könne sich bei ihm um das bedauerliche Opfer eines Justizirrtums handeln. Der Moosbrugger, um den es ihr geht, ist niemand anderes als der verrückte Mörder, und *die idée fixe*, der gemäß sie agiert, gilt weniger der *Befreiung* einer im Grunde schuldlosen Kreatur als vielmehr der *Entfesselung* des Tatmenschen, des Tiers, wie sie sagt, das in jedem von uns lauert, auch wenn es nur im erbärmlichen Treiben eines Sexualverbrechers zutage tritt. Es läßt sich zeigen, daß das Motiv der Entfesselung (das naturgemäß mit dem des *Gefesselten* in engem Bezug steht), längst bevor es in Musils Romanwerk eingeht, in einem weiten europäischen Kontext zu Fülle und Prägnanz gelangt. Dieser Kontext ist epochal: Er wird bestimmt durch eine literarische Kultur, in der sich alles weitere aus dem napoleonischen Grundsatz ableitet, daß *die Politik das Schicksal* sei – oder die *Ökonomie*, wie der Industrielle und, nach dem Wort Musils, “Großschriftsteller” Walter Rathenau ergänzend formuliert. Im Lauf dieser Epoche läßt sich das Entfesselungsmotiv mit Bedeutungen auf, die den Gedanken nahelegen, es als *Reflexionsfigur einer mit den – eingebildeten oder wirklichen – Folgeproblemen der Französischen Revolution rechnenden Moderne* zu begreifen. Dem gilt dieser Versuch.

## 2.

Warum Clarisse? Clarisse ist, wenn es erlaubt sein darf, eine summaris-

---

auch zu Cassirer, Descartes: «Der Begründung der Autonomie der Vernunft – s. S. 9 – müßte die Begründung eines dichterischen “Meinungssinnes” entsprechen.» S. 929. – Stichworte zu den «Aufzeichnungen eines Schriftstellers / [Umriß einer Selbstbiographie] (1940/41)».

sche Charakteristik dieser fein facettierten Romangestalt zu geben, eine Hysterikerin im Geiste – eine *Hysterika*, um den Ausdruck Otto Weiningers zu gebrauchen, dessen Bestseller «Geschlecht und Charakter» sie gelegentlich geradezu entsprungen zu sein scheint. Weininger schließt sich ausdrücklich an Freud an, wenn er den Ursprung der weiblichen Hysterie (und er läßt prinzipiell keine andere gelten) in ein *sexuelle[s]* «traumatische[s]» *Erlebnis* verlegt und dekretiert:

eine Frau, die irgend eine sexuelle Wahrnehmung oder Vorstellung gehabt, sie durch ursprüngliche oder Rückbeziehung auf sich selbst verstanden hat, und nun, vermöge der ihr aufgedrungenen und von ihr gänzlich übernommenen, in sie übergegangenen und ihr waches Bewußtsein allein beherrschenden männlichen Wertung

– welche in der *ethisch-negativen Bewertung der Sexualität* besteht –

als ganze zurückweist, über sie empört, unglücklich ist – und sie gleichzeitig vermöge ihrer Beschaffenheit als Weib positiv wertet, bejaht, wünscht in ihrem tiefsten Unbewußten; in der dann dieser Konflikt weiter schwärt, gärt und zu Zeiten in einem Anfall aufbraust: eine solche Frau gewährt das mehr oder minder typisch gewordene Krankheitsbild der Hysterie.<sup>3</sup>

«Die hygienische Züchtigung für die Verleugnung der eigentlichen Natur des Weibes» – so Weiningers prägnante These – «ist die Hysterie»<sup>4</sup>. Die Hysterika habe sich zu tief mit dem männlichen Wertekomplex eingelassen, in dem der Geist obenanstehe, um ihrer sinnlich-weiblichen Natur «möglichst freien Lauf lassen zu wollen»<sup>5</sup> und – offenbar – zu können.

Das hysterische Weib wird hysterisch als eine Folge seiner Knechtsamkeit, es ist identisch mit dem geistigen Typus der Magd; ihr Gegenteil, die absolut unhysterische Frau (welche, als eine Idee, es in der Erfahrung nicht gibt), wäre die absolute Megäre.<sup>6</sup>

Hier liegt die Pointe dieser Theorie. Denken wir daran, wie Musils Erzähler Clarisse einführt, so erkennen wir das Schema wieder. «Sie war die Tochter eines Malers», lesen wir, und weiter:

Sie verabscheute darum aus ihrer ganzen Seele alle Wollust der

---

<sup>3</sup> Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien u. Leipzig 221921, S. 351.

<sup>4</sup> a.a.O., S. 350.

<sup>5</sup> a.a.O., S. 360.

<sup>6</sup> a.a.O., S. 360f.

Kunst und fühlte sich zu allem Mager-Strengen hingezogen, ob es nun die Metageometrie der atonalen neuen Tondichtung war oder der enthäutete, wie ein Muskelpräparat klar gewordene Wille klassischer Formen. In ihre jungfräuliche Gefangenschaft hatte Walter die erste Botschaft davon gebracht. «Lichtprinz» hatte sie ihn genannt, und schon als sie ein Kind war, hatten Walter und sie einander zugeschworen, nicht zu heiraten, ehe er ein König geworden sei.<sup>7</sup>

Der weitere Weg des Paares ist damit vorgezeichnet: Clarisse, das Wesen mit dem verqueren und, wie Walter empfindet, substanzlosen Willen, will ihn dazu zwingen, *ein Genie zu sein* und damit dem, laut Weininger, reinen männlichen Typus zu entsprechen, in dem sich *die Menschheit* darstellt:

Sie hatte Walter seit ihrem fünfzehnten Jahr für ein Genie gehalten, weil sie stets die Absicht gehabt hatte, nur ein Genie zu heiraten. Sie erlaubte ihm nicht, keines zu sein ... sie wollte die Gefährtin eines großen Menschen sein und rang mit dem Schicksal.<sup>8</sup>

Das Zuchtmittel, mit dem sie ihn traktiert, ist die sexuelle Enthaltung. In einer Begleitnotiz liest man: «W[alter] – Cl[arisse] setzt am kritischen Punkt ein. Sie entzieht sich ihm – das irritiert auch sie →»<sup>9</sup>. Als sie an das Kind denkt, das Walter von ihr will, sieht sie sich einen Moment lang als Gottesmutter, dann «schnellte ihr Körper über dem klaffenden Bild wieder zusammen, wie Holz einen Keil aus sich herausschleudert; sie war schlank, bei sich, ekelte sich, fühlte eine grausame Heiterkeit»<sup>10</sup>. Das entspricht Weiningers an Freud angelehntem Befund, die Hysterika erlebe ihre Sexualität als einen “Fremdkörper im Bewußtsein”<sup>11</sup>. Bezeichnenderweise geht sie sich waschen, nachdem sie einen Versuch Walters, sich ihrer, wie es heißt, zu bemächtigen, abgewehrt hat. Wie heißt es bei Weininger? «Alle Fécondité ist nur ekelhaft»<sup>12</sup>.

### 3.

Der intellektuelle Zusammenhang, in den uns die ebenso skurrile wie folgenreiche Typologie Weiningers entführt, lichtet sich angesichts der Pa-

<sup>7</sup> MoE I, S. 52f. Zitiert wird nach der neu durchgesehenen und verbesserten Ausgabe von Adolf Frisé, Reinbek 1978.

<sup>8</sup> MoE I, S. 53.

<sup>9</sup> MoE II, S. 1822 (1926).

<sup>10</sup> MoE I, S. 436.

<sup>11</sup> Weininger, S. 351.

<sup>12</sup> Weininger, S. 458.

rallele, die er zwischen dem weiblichen und einem anderen Typus zieht – dem *jüdischen*. Weininger möchte das Judentum ausdrücklich für eine “Geistesrichtung, für eine psychische Konstitution” gehalten wissen<sup>13</sup>, jenseits aller Volks- oder Religionszugehörigkeit. Ihm zufolge zieht es diesen “jüdischen” Typus zum Kommunismus, in dessen Regionen das schwache Ich dadurch zur Erlösung findet, daß es im Kollektiv aufgeht (wie *das Weib* in der Gemeinschaft mit dem Mann). Die zentrale Aussage lautet: «... der absolute Jude aber ist seelenlos»<sup>14</sup>. Wie das? Die «Geschichte des Materialismus», so Weininger, ist gleichzusetzen mit dem «Wesen des Judentums»; aus dem «orthodoxen Jehovah-Knecht» (erinnert sei an die Charakterisierung der Hysterika als Magd) wird «rasch und leicht ein Materialist, ein “Freigeist”» – ein *Aufklärer*, dessen Bestreben dahin geht, das Unerforschliche, das ewig Dunkle zu leugnen und an seine Stelle die “Plattheiten” eines logisch und naturwissenschaftlich versierten Denkens zu setzen. Ist die Hysterikerin die «Probiermamsell der Erfolgs- und der Sozialethik»<sup>15</sup>, so ist der Intellektuelle – denn kaum etwas anderes meint der “jüdische Typus” – der Propagandist dieser Ethiken, die sich bei genauerer Prüfung leicht als die im Widerstreit miteinander liegenden, aber in diesem Widerstreit den Geist der revolutionären Moderne repräsentierenden Wertsysteme des Liberalismus und des Sozialismus zu erkennen geben. «Wir, die über alle Punkte der Welt verstreute Menge, sind der einzige internationale haltlose Kehrriht ohne Grund unter den Füßen», schreibt Karl Mannheim in seinen *Heidelberger Briefen*<sup>16</sup>. Die Selbstcharakterisierung des Intellektuellen und das Ahasver-Motiv erscheinen hier fest miteinander verbunden.

Kein Zweifel: Musil ist weit davon entfernt, der Gleichsetzung des Jüdischen mit dem Intellektuellen zuzustimmen. Allerdings bemächtigt sich seine Bestandsaufnahme der intellektuellen Welt auf eine spielerisch-ironische Weise der beschreibenden Topoi, die darin zur Anwendung gelangen. So heißt es im Kapitel über das Ur-Böse, welches nichts anderes sei als der Geist der Wissenschaft, zu Zeiten Galileis müsse

das Erwachen aus der Metaphysik zur harten Betrachtung der Dinge  
[...] geradezu ein Rausch und Feuer der Nüchternheit gewesen sein,<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> a.a.O., S. 402.

<sup>14</sup> a.a.O., S. 416.

<sup>15</sup> a.a.O., S. 357.

<sup>16</sup> In: E. Karádi / E. Vezér (Hrsgg.), Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis, Frankfurt 1985, S. 74f.

<sup>17</sup> MoE I, S. 302.

und jene uralte Lust, die es darauf abgesehen habe, dem “menschlich Hohen” “ein Bein zu stellen” und es “auf die Nase fallen” zu sehen, sei,

[z]um Heroismus der Bitterkeit gesteigert, daß man sich im Leben auf nichts verlassen könne, als was niet- und nagelfest sei, [...] ein in die Nüchternheit der Wissenschaft eingeschlossenes Grundgefühl ...<sup>18</sup>

Das Bemühen der von Diotima und dem Rathenau-Double Arnheim angeführten Schöngeister um die Restituierung der Seele in einer durch die Wissenschaft und die aus ihr hervorgegangenen Weltbilder entgötterten Welt entlockt den versammelten Gelehrten nur eines: ein Lächeln<sup>19</sup>.

Doch das Abenteuer des Romans wäre bereits am Ende, ehe es recht begann, stünden der Verfasser und seine Erzähler-Instanz rückhaltlos auf dem Boden dieser Auffassung. Der *plastischen Ironie*, mit der die schöngestigen Propagandisten der Seele gezeichnet werden, steht die *abgründige Ironie* gegenüber, mit welcher der Erzähler Clarissens Erlösungswahn sich entfalten läßt. In diesem Wahn figurieren Nietzsche und Moosbrugger als weithin austauschbare Größen – weil, wie sie dem “Hauptausschuß” der Parallelaktion bündig mitteilt, «Nietzsche geisteskrank gewesen sei und Moosbrugger es auch sei»<sup>20</sup>. Die “Erlösung” Moosbruggers (wie das Befreiungsprojekt an den Stellen genannt wird, an denen die konstruktive Phantasie des Autors unverstellt zu besichtigen ist) kommt also – *in gewisser Hinsicht* – der Erlösung Nietzsches gleich. Die Substitution wirkt weniger anstößig, wenn man bedenkt, daß als erstes Objekt ihres Erlösungswillens kein anderer als Walter, das von ihr geglaubte Genie, figuriert – andere werden folgen. Im Begriff des Genies koinzidieren die verschiedenen Phantasien. Damit stellt sich die Frage nach der Identität Moosbruggers.

#### 4.

Sehen wir uns um. Eines der ersten Gedichte der «Fleurs du Mal» trägt den Titel «L'Albatros». Dort heißt es, daß Seeleute oft «zum Zeitvertreib» («pour s'amuser») Albatrosse einfangen, um sie auf Deck herumspazieren zu lassen. Die Unbeholfenheit der mächtigen Tiere, deren Flügel auf den Planken schleifen, reizt die Matrosen zu Spott und Schabernack.

<sup>18</sup> MoE I, S. 303.

<sup>19</sup> MoE I, S. 301.

<sup>20</sup> MoE I, S. 226.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!<sup>21</sup>

Der geflügelte Reisende, wie ist er linkisch und schlaff!  
Er, einst so schön, so lächerlich nun und häßlich!

In der letzten Strophe enthüllt der Dichter das Bild als Gleichnis. Georges Übertragung lautet:

Der dichter ist wie jener fürst der wolke ·  
Er haust im sturm · er lacht dem bogenstrang.  
Doch hindern drunten zwischen frechem volke  
Die riesenhaften flügel ihn am gang.<sup>22</sup>

Das ist fast wörtlich übersetzt – bis auf eine Auslassung – statt «drunten» heißt es bei Baudelaire «Exilé sur le sol» – und eine sehr Georgesche Zutat: von «frechem volke» findet sich im Original nichts, nur vom Hohngeschrei, das den Dichter umgibt. Doch will mir scheinen, daß George damit nur einen Zug verstärkt, der sich bereits bei Baudelaire bemerkbar macht. Es fällt auf, daß beim Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des Gedichts auch der Numerus wechselt. War zunächst von Albatrossen die Rede, so schiebt sich nun der Singular ein. Es geht um *den einen*, um, wie die emphatische Rede vom Dichter dann suggeriert, den *einen* im Gegensatz zu den *anderen*, die ihn umgeben und ihn durch die Art, wie sie für ihn dasind, niederhalten.

Manches an dem Gedicht mutet konstruiert an. Daß der Dichter über den Wolken herrscht, im Reich der Phantasie nämlich, und deshalb auf Erden, wo er sich zwischen Interessen der handfesten Art bewegt, ein eher mißliches, ein innerlich und äußerlich zerrissenes Leben führt, ist ein Gemeinplatz der romantischen Poesie. In den «Fleurs du Mal» entsteht daraus das Wechselspiel von "Idéal" und "Spleen". Die Aufmerksamkeit des Lesers wird durch die allegorische Härte der Bilder gefesselt. Die Vertreter einer exotischen Vogelart, gezeichnet durch das Mißverhältnis von Rumpf- und Flügellänge (das offenkundig wird, sobald sie gezwungen ist, sich in einem fremden Milieu zu bewegen), erscheinen als «indolents compagnons de voyage», als "träge Reisebegleiter" *aus eigenen Stücken*. Das Schiff, dem sie sich anschließen, ist "unterwegs". Mag sein, daß die Besat-

<sup>21</sup> Charles Baudelaire, Sämtliche Werke / Briefe in 8 Bden. Hrsg. v. F. Kemp u. a., Bd. 3: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, München 1975, S. 66.

<sup>22</sup> Stefan George, Werke in 2 Bänden, Bd. 2, S. 238.

zung ein festes Ziel ansteuert, doch hier, im Gedicht, bleibt es den Elementen ausgeliefert und dem immer möglichen Scheitern nahe:

Le navire glissant sur les goffres amers.

Das Schiff, das über bitteren Abgründen seine Bahn zieht.

Zwar heißt der Albatros “roi de l’azur”, doch anders als der Adler, das Wappentier der Könige, herrscht er über kein *Revier*. Die Seeleute können ihn fangen, weil er bereits ein Gefangener ist. Das fremde Dasein *nimmt seine Aufmerksamkeit gefangen*, es nimmt ihn mit – das ist die erste, die *selbstgewirkte* Fessel, der die zweite, der *unfreiwillige* Aufenthalt auf dem flachen und deshalb für ihn unbegehbaren Deck folgt. Der Dichter als König Ohneland, als zweifach, aus eigenem *und* fremdem Impuls Gefesselter, der aus freien *und* unfreien Stücken einer Reise ins Ungewisse beiwohnt, ist eine etwas andere Figur als der romantische Herrscher im Ungefähr. Der Aufschwung, zu dem ihn seine *Konstitution* drängt, ändert nichts an seiner Situation, sondern bestätigt sie ein ums andere Mal. Mehr: er zeichnet seine Situation als die aller, mit dem Unterschied, daß die anderen, die notorischen Plankenbewohner, nichts von ihr wissen oder wissen wollen.

## 5.

Ein poetischer Fund wie der Baudelaires hat nicht nur eine Genese. Unschwer ließe sich an ihm ein Epochenbewußtsein erläutern, in dem die “Plattheiten” einer zusehends von den Erfolgen der Wissenschaften durchtränkten und über ältere Standards hinaus ökonomisierten Praxis sich in der Poesie zu Wort melden und einen Antiromantizismus hervorbringen, der, im Kern selbst romantisch, sich vorzugsweise in den komplementären Figuren der *Revolte* und des *Scheiterns* auszusprechen beginnt. Beide zusammen lassen das Motiv des Gefesselten begreifen – des *zweifach* Gefesselten, wie wir sahen<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Literatur: Wolfgang Fietkau, Schwanengesang auf 1848, Reinbek 1978; Hartmut Stenzel, Der historische Ort Baudelaires. Untersuchungen zur Entwicklung der französischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts, München 1980; F. W. Leakey, Baudelaire. Collected Essays, 1953-1988, ed. by Eva Jacobs, Cambridge 1990, darin insbes.: The Originality of *Le Cygne*, S. 92-107, sowie: A Philosophy of Opportunism (1845-1846), S. 174-190; Richard D. E. Burton, Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution, Oxford 1991; Joanna Richardson, Baudelaire, London 1994; zum Gedicht s. Robert-Benoit Chérix, Commentaire des «Fleurs du mal». Essai d’une critique intégrale, Genève 1993, S. 24-28; Thorsten Greiner, Ideal und Ironie. Baudelaires Äs-

Dies vorausgesetzt, zieht das Bild der exotischen Majestät, des «roi de l'azur», erneut die Aufmerksamkeit auf sich. Es läßt entfernt an den berühmtesten Gefangenen des Jahrhunderts denken: an Napoleon I., der am Ende seiner Laufbahn als Eroberer auf St. Helena zum Objekt der Sensationslust ihn genüßlich loignierender englischer Weltreisender herabgesunken ist<sup>24</sup>. Wie sehr gerade letzteres Motiv die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen angezogen hat, bezeugen noch Chateaubriands «Mémoire d'Outre-Tombe»:

Diese verschiedenen Reisenden bemerkten, daß keine Spur von Farbe mehr im Gesicht Napoleons zu sehen war: sein Kopf glich einer Marmorbüste, deren Weiß durch die Zeit leicht vergilbt war. Keine Falte auf seiner Stirn, keine Runzeln auf seinen Wangen; seine Seele schien heiter. Diese scheinbare Ruhe erweckte den Glauben, daß die Flamme seines Genius' erloschen sei. Er sprach langsam, sein Ausdruck war gewählt und beinahe anmutig. Manchmal strahlte sein Blick, aber dieser Glanz verging rasch, seine Augen verschleierten sich und wurden traurig.<sup>25</sup>

---

thetik der «modernité» im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht, Tübingen 1993, S. 108-112; zu «Le Cygne» s. S. 174-183; Werner Ross, Baudelaire und die Moderne. Porträt einer Wendezeit, München 1993, S. 118 – zur Datierung vgl. Chérix, S. 26: «Quoi qu'il en soit, la pièce ne figure pas dans la première édition des *Fleurs du Mal* (1857). Elle ne fut publiée que deux ans après, au moment même où Baudelaire, qui s'était mis à traduire les œuvres d'Edgar Poe, s'attaquait avec un soin particulier aux Aventures d'Arthur Gordon Pym. [...] Les préoccupations du scrupuleux traducteur mettant au point son travail, de long mois durant, jointes au fait capital de l'absence d'un poème aussi parfait dans l'édition susmentionnée, inclinent à penser que l'Albatros des *Fleurs du Mal* est la résultat de trois facteurs d'inspiration: un incident de la traversée de 1841-1842, le souci de composer pour la réimpression du livre, en 1861, un poème liminaire qui soit l'emblème polyvalent du drame personnel de l'auteur, la reviviscence du souvenir de jadis par la méditation des impressionnantes aventures d'Arthur Gordon Pym, qu'il fallait couler dans la moule exigeant de la prose française». Mögliche Vorlage: «L'Albatros» von Polydore Bounin (1838), vgl. Raymond P. Poggenburg, Charles Baudelaire – une Micro-Histoire. Chronologie Baudelarienne, 1987, S. 31. Zur Entstehungszeit von Baudelaires «Albatros» vgl. dort: «B. envoie à Barbey d'Aureville, en manuscrit, trois poèmes: *L'Albatros; Le Voyage; Sisina*». S. 242 (4.2.1859). «Barbey d'Aureville répond à la lettre de B. en disant que *L'Albatros, Le Voyage et Sisina* sont «magnifiques». Ebd.

<sup>24</sup> «Napoléon admettait ces visites avec peine». Chateaubriand, Mémoire d'Outre-Tombe. Édition du Centenaire, établie par Maurice Levaillant, I et II, Paris 1964, S. 659.

<sup>25</sup> Francois-René de Chateaubriand, Erinnerungen. *Mémoires d'outre-tombe*, hrsg., neu übertr. u. m. e. Nachwort von Sigrid von Massenbach, München 1968, S. 426f. «Ces

Ziehen wir die Linien aus. Auch Napoleon ist ein Exilierter<sup>26</sup>, ein *freiwillig* Gefangener, wie der Schreiber hervorhebt, da er sich aus eigenem Antrieb unter den Schutz der englischen Krone begeben habe. Das winzige Eiland inmitten des Ozeans unter der südlichen Hemisphäre ergänzt das Bild: der ausgreifendste Tatendrang, den die Welt je sah, sieht sich auf den engsten Raum eingeschränkt, an einen Felsen geschmiedet wie der prominente Gefesselte des antiken Mythos – Prometheus. Denkt man an die nutzlos, ja hinderlich gewordenen Flügel des Baudelaïreschen Albatros, so bekommen die Worte des Korsen auf dem Sterbelager, wie Chateaubriand sie überliefert, eine ganz eigene Färbung:

«Wie tief bin ich gefallen», murmelte er, «ich bewegte die Welt und kann nun nicht einmal mehr meine Augenlider heben».<sup>27</sup>

Chateaubriands Ausführungen sind aufschlußreich, weil sie explizit den *Mythos* Napoleon von der historischen Person zu trennen versuchen. Der “legendäre” Napoleon, der sich zusammensetzt «aus den Phantasien der Dichter, den Erinnerungen der Soldaten und den Erzählungen des Volkes»<sup>28</sup>, findet keineswegs seine Zustimmung. Im Gegenteil. Er schreibt:

Die Welt gehört Bonaparte ... was der Zerstörer nicht mehr erobern konnte, vereinnahmt sein Renommee. Lebend hat er die Welt nicht erworben, tot besitzt er sie.<sup>29</sup>

Der posthume Despotismus, von dem es heißt, er sei “noch zwingender als der erste”, besteht darin, daß die Popularität, in der sich der tote Usurpator sonnt, die Zukunft verstellt: «Bonaparte a dérangé jusqu’a l’à-

---

différent voyageurs remarquèrent qu’aucune trace de couleur ne paraissait sur le visage de Bonaparte: sa tête ressemblait à un buste de marbre dont la blancheur était légèrement jaunie par le temps. Rien de sillonné sur son front, ni de creusé dans ses joues; sa âme semblait sereine. Ce calme apparent fit croire que la flamme de son génie s’était envolée. Il parlait avec lenteur; son expression était affectueuse et presque tendre; quelquefois il lançait des regards éblouissants, mais cet état passait vite; ses yeux se voilaient et devenaient triste», S. 660.

<sup>26</sup> a.a.O., S. 427.

<sup>27</sup> a.a.O., S. 427. «Suis-je assez tombé! murmurait-il; je remuais le monde et je ne puis soulever ma paupière!», S. 664. Prometheus-Anspielung bei Ch. Napoleon als Adler: S. 640.

<sup>28</sup> «Bonaparte n’est plus le vrai Bonaparte, c’est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple ...», S. 652.

<sup>29</sup> a.a.O., S. 422. «Le monde appartient à Bonaparte; ce que le ravageur n’avait pu achever de conquérir, sa renommé l’usurpe; vivant il a manqué le monde, mort il le possède», S. 652.

venir» – Bonaparte hat sogar die Zukunft zerrüttet»<sup>30</sup>. Er ist zum “Hindernis”, zum *Hemmschub* für künftige Entwicklungen geworden<sup>31</sup>. Denn die Napoleon-Legende wurde zum gründlichsten Feind der Freiheit:

Wie könnte eine freie Regierung entstehen, da er in den Herzen das Prinzip aller Freiheit verdorben hat?<sup>32</sup>

Für diese hinreißende und zugleich verderbliche Wirkung nicht allein auf Frankreich, sondern auf die Jugend Europas erhält der Leser eine psychologische Erklärung: ihr zufolge spielen neben den Ruhmestaten des historischen Bonaparte seine Leiden, sprich: seine Rolle als der Verbannte von Sankt Helena eine entscheidende Rolle. «Zum ungeheuren Schrecken der Großmächte», schreibt er, «nahm er in seiner Gefangenschaft noch an Bedeutung zu; vergebens hielt der Ozean ihn in Ketten, das bewaffnete Europa lagerte an der Küste, die Augen starr auf das Meer gerichtet»<sup>33</sup>. Das klingt einleuchtend: der scheinverwahrte “Genius des Krieges” hatte sich schon einmal, auf Elba, seiner Fesseln entledigt und war zurückgekehrt – mit welchen Wirkungen auf die schriftstellerische Einbildungskraft, davon legt etwa das Grabbe-Drama über die Herrschaft der Hundert Tage ein beredtes Zeugnis ab<sup>34</sup>. Der gefangene Kaiser wird zum Herrscher über eine unerfüllte Zukunft – eine Zukunft, die nur seine erträumte Rückkehr zu bringen vermöchte. Nebenbei sei vermerkt, daß Chateaubriand diesem Mythos, auch wenn er ihn ablehnt, kräftig Vorschub leistet: den Leuten, die nach dem Ende des ersten Kaiserreiches das Heft in die Hand nehmen, gilt das kräftige Wort, sie entstammten einer Generation von Milben. Nur *die Freiheit* selbst rangiert über dem Kaiser. Sie gibt der Kritik den Maßstab.

Allerdings hält Chateaubriand daran fest, daß nicht Napoleon Frank-

---

<sup>30</sup> a.a.O., S. 651.

<sup>31</sup> «Il est un obstacle aux événements futurs ...», S. 652.

<sup>32</sup> «Comment un gouvernement libre pourrait-il naître, lorsqu'il a corrompu dans les cœurs le principe de toute liberté?», S. 652.

<sup>33</sup> a.a.O., S. 416. «Il s'accrut dans sa captivité de l'énorme frayeur des puissances: en vain l'Océan l'enchaînait, l'Europe armée campait au rivage, les yeux attachés sur la mer», S. 637.

<sup>34</sup> «Bertrand. Du warst mehr als die Welt. Napoleon. Und jetzt! Bertrand, welch ein Ende! Hier hingeschmiedet, ein anderer Prometheus, den Geier im Herzen. Hingeschmiedet, nicht von der Kraft und Gewalt, sondern von der Überzahl der Schwachen und Elenden – Sohn, Mutter von mir gerissen – Thäte man das einem Bauer? Bertrand. Erdschütterer, den Bauer fürchtet man nicht». Grabbe's Werke. Dritter Band, Berlin 1902, S. 36f.

reich – sprich: Frankreichs Größe – “gemacht” habe, sondern Frankreich Napoleon. Ohne die Revolution, genauer: ohne die realitätsverändernde Wirksamkeit der Ideen von 1789 wäre der Aufstieg dieses Kometen undenkbar gewesen – jedenfalls in der bekannten historischen Bahn. Der Usurpator, der Despot, dem sein Biograph bescheinigt, er habe stets nur ein negatives Verhältnis zur *Freiheit* besessen, ist der große Vollstrecker der *Gleichheit*. Die elektrisierende Wirkung auf seine Zeitgenossen, die überwältigende Loyalität der Franzosen verdankt er dem Umstand, daß er die Rangunterschiede in der Gesellschaft nivellierte, «nicht, indem er sie abschaffte, sondern indem er sie hob»<sup>35</sup>: indem er das Volk mit sich auf den Thron brachte, indem er «die Könige und den Adel in seinen Vorzimmern demütigte»<sup>36</sup> und damit dem «plebejischen Dünkel» schmeichelte<sup>37</sup>. Die Mehrzahl der Franzosen wünschte nicht die Freiheit, sondern die Verbindung von gesellschaftlicher Nivellierung und militärischer Machtentfaltung; dafür war er der Mann.

Chateaubriand spielt mit einem alten Topos: der Verwandtschaft von Demokratie, sprich: politischer Gleichheit der Gesellschaftsglieder, und Despotismus, sprich: Gewaltherrschaft eines einzelnen<sup>38</sup>. Die Größe, die er Napoleon attestiert, besteht darin, daß er zur rechten Zeit auftrat, um das revolutionäre Chaos in Frankreich zu beenden, daß er eine mächtige Regierung, ein über die Grenzen Frankreichs hinaus angenommenes Gesetzeswerk, eine effiziente Verwaltung schuf und

weil er dünkelfhafte Gelehrte, anarchische Literaten, voltairische Atheisten, Straßenredner, Mörder aus den Gefängnissen und auf den Straßen, Schwätzer der Tribünen, der Clubs, der Schafotte gezwungen hat, ihm zu dienen ...<sup>39</sup>

Um wessen willen? Um einer neuen Idee willen? Keineswegs. Die

<sup>35</sup> «[I]l nivela les rang, non en les abaissant, mais en les élevant», S. 648.

<sup>36</sup> «[I]l humilia les rois et les nobles dans ses antichambres ..», S. 648.

<sup>37</sup> a.a.O., S. 420. «[L]e niveau descendant aurait charmé d'avantage l'envie plébéjienne, le niveau ascendant a plu flatté son orgueil», S. 648.

<sup>38</sup> «Nun, die Gleichheit und der Despotismus sind insgeheim miteinander verbunden», a.a.O., S. 420.

<sup>39</sup> a.a.O., S. 423. «[I]l est grand pour avoir fait renaître en France l'ordre du sein du chaos, por avoir relevé les autels, pour avoir réduit de furieux démagogues, d'orgueilleux savants, des littérateurs anarchiques, des athées voltairiens, des orateurs de carrefours, des egorgeurs de prisons et de rues, des claqué-dents de tribune, de clubs et d'échafauds, pour les avoir réduits à servir sous lui; il est grand pour avoir enchaîné une tourbe anarchique ...», S. 653.

Größe Bonapartes, gewissermaßen ihr posthum sich entblätterndes Geheimnis, liegt darin, daß er, innerlich unberührt von den Ideen, die seine Zeit bewegen, für die Vertreter dieser Ideen eine Faszination gewinnt, die sie nötigt, ihm als dem scheinbaren Exekutor dieser Ideen und zugleich als Erfüller geheimerer Sehnsüchte Gefolgschaft zu leisten. Für diesen Napoleon, den «Delinquenten des Sieges»<sup>40</sup>, hält Chateaubriand eine brisante Formel bereit: er nennt ihn «cet homme à deux existence», den Mann mit dem Doppelleben<sup>41</sup>.

6.

Wie eine Probe aufs Exempel dieser Analyse liest sich, was Heinrich Heine in den «Reisebildern» unter dem Titel «Ideen. Das Buch Le Grand» schreibt. Der Text erschien 1826, fünf Jahre nach dem Tod des Idols. Heine nennt Napoleon dort “den Mann des Volkes” – man beachte den bestimmten Artikel!

Britannia! Dir gehört das Meer. Doch das Meer hat nicht Wasser genug, um von dir abzuwaschen die Schande, die der große Tote dir sterbend vermacht hat. Nicht dein windiger Sir Hudson, nein, du selbst warst der sizilianische Häscher, den die verschworenen Könige gedungen, um an dem Manne des Volkes heimlich abzurächen, was das Volk einst öffentlich an einem der Ihrigen verübt hatte – Und er war dein Gast und hatte sich gesetzt an deinen Herd –

Bis in die spätesten Zeiten werden die Knaben Frankreichs singen und sagen von der schrecklichen Gastfreundschaft des Bellerophon

– so hieß das Schiff, das Napoleon in die Verbannung brachte.

Einst aber wird dieses Lied hinüberklingen, und es gibt kein Britanien mehr, zu Boden geworfen ist das Volk des Stolzes, Westminster's Grabmäler liegen zertrümmert, vergessen ist der königliche Staub, den sie verschlossen – Und Sankt Helena ist das heilige Grab, wohin die Völker des Orients und Okzidents wallfahrten in buntbewimpelten Schiffen, und ihr Herz stärken durch große Erinnerung an die Taten des weltlichen Heilands, der gelitten unter Hudson Lowe, wie es geschrieben steht in den Evangelien Las Cases, O'Meara und Antommarchi.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> a.a.O., S. 424. «Le fameux délinquant en matière triomphale n'est plus ...», S. 653.

<sup>41</sup> S. 640. dt. S. 417.

<sup>42</sup> Heine, Bd. 2, S. 205f.

Allerdings wäre der Autor nicht Heine, wenn es bei dieser allzu schlichten Apotheose bliebe. In der «Reise von München nach Genua» wird das Bild differenziert. Man täusche sich, schreibt er, wenn man ihn für einen «unbedingten Bonapartisten» halte:

Meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern nur dem Genius des Mannes. Unbedingt liebe ich ihn nur bis zum achtzehnten Brumaire – da verriet er die Freiheit.<sup>43</sup>

Heine empfiehlt seinen Lesern also einen halbierten Napoleon, so wie er, ganz analog, im Verein mit den Linkshegelianern einen halbierten, einen progressiv verkürzten Hegel in der Philosophie empfiehlt. Offen bleibt die Frage, worin denn der “Genius des Mannes” sich offenbare, wenn nicht in seinen “Handlungen”. Immerhin setzen die Überlegungen Chateaubriands an dieser Stelle ein. Die Ambivalenz des Tatmenschen, der die verworrene Situation der Zeit mit dem Schwert entscheidet, ist Heine wohl bewußt. Er faßt sie in die Bemerkung, es könne wohl sein, daß die künftige Geschichte nicht mehr als «Räubergeschichte» – das zielt auf die militärischen Erfolge Napoleons –, sondern als «Geistergeschichte», soll heißen, als Geschichte der *Emanzipation* geschrieben werden müsse, als deren symbolischen Helden er letzteren mit soviel Emphase feiert<sup>44</sup>. Mit diesem Einwand wendet er sich gegen die bei den deutschen Burschenschaften grassierende Kyffhäuser-Legende, gleichsam das rechtsrheinische Gegenstück zum Napoleon-Mythos der Franzosen. Auch die Mär von Barbarossa, dem Kaiser, der das Heilige Römische Reich wieder aufrichten wird, wenn die Zeit “reif” ist, enthält ja einen Entfesselungsmythos. Der schlafende Kaiser mit dem imposanten Bartwuchs figuriert darin als Symbol des durch den französischen Imperator in einen scheinbaren Todesschlaf versenkten alten Reiches. Die gegensätzlichen Mythen, darauf lenkt Heine den Blick, entspringen nicht nur der Konkurrenz der Nationen, sondern auch der Konkurrenz der Ideen. So wie sich die Figur Napoleons, allen historischen Bedenken zum Trotz, unwiderruflich mit den *progressiven* Ideen der Französischen Revolution verbindet, so verbindet sich die Figur des mittelalterlichen Kaisers im politischen Rollentausch mit den *rückwärtsgewandten* politischen Ideen der deutschen Romantik<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> a.a.O., S. 293.

<sup>44</sup> a.a.O., S. 294.

<sup>45</sup> Vgl. Heines Charakterisierung der Scottschen Romankunst als rückwärtsgewandt und seine Apologie von Ségurs Geschichte des Napoleonischen Rußlandfeldzugs («Die

## 7.

Bilanzieren wir. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (politisch gesprochen: zur Zeit der Restauration) findet in bestimmten europäischen Literaturen eine mythologische Verschiebung statt. Der Typus des positiv konnotierten geschichtlichen Tatmenschen, traditionell vorgestellt im Bild mythischer Heroen vom Schlag der Theseus und Herakles oder historischer Figuren wie Alexander, Cäsar und Karl der Große, verbindet sich, angestoßen durch den Napoleon-Mythos, mit dem Symbol des Lichtbringers Prometheus. Das Symbol ist *in sich geschichtlich*: es spricht von einer strahlenden Vergangenheit (dem in der Erinnerung stets gegenwärtigen *Siegeszug* des Rebellen gegen die Mächte der Finsternis), einer tristen Gegenwart (seiner *Fesselung* durch die Vertreter der von ihm herausgeforderten alten Ordnung) und einer ungewissen Zukunft (der erhofften oder ersehnten *Entfesselung* des Titanen). Das Entfesselungsmotiv steht für die fordernde Gewalt des Neuen. In Shelleys «Prometheus Unbound» von 1820 verbindet es sich mit dem politischen Freiheitswillen, in dem Stück «Prométhée Délivré» des Baudelaire-Freundes Louis Ménard, erschienen 1844<sup>46</sup>, mit dem Heroismus des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts. Und es ist Baudelaire, der in seiner Rezension dem Autor bescheinigt, er habe «den ergiebigsten Vorwurf gewählt, und den *unermeßlichsten*, den gehaltvollsten Gegenstand, das umfassendste Thema unter allen *protestierenden* Themen ...»<sup>47</sup>.

Die Apologie des geschichtlichen Helden, des “Genius der Tat”, die sich hinter diesem Motiv verbirgt, hat verschiedene Gesichter. Vor allem enthält sie eine nicht zu beseitigende Ambivalenz: so wie der Held selbst, mit den Augen des Historikers betrachtet, Züge aufweist, die seiner Stilisierung zum Lichtbringer entgegenstehen – Machtversessenheit, Treulosigkeit, Menschenverachtung –, ebenso erweist sich sein Mythos als durch die Parteien instrumentierbar. Heines Spott über den Barbarossa-Mythos und Chateaubriands Verachtung der “imperialistischen” Napoleonlegende stehen sich darin nahe, daß sie den “echten” Volkshelden gegen den “falschen” auszuspielen versuchen – ein nutzloses Unterfangen, wenn ihre Einsicht stimmt, daß jener “Tatkern”, der den großen Mann von seinem

---

Nordsee», 1826); Hans Robert Jaub, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970, S. 140f.

<sup>46</sup> L. de Senneville.

<sup>47</sup> Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 1 (Juvenilia – Kunstkritik), S. 104.

schreibenden und sonstigen Gefolge trennt, in Wahrheit keineswegs ideengesättigt, sondern von vollendeter Gleichgültigkeit gegenüber den Ideen erfüllt ist, als deren angeblicher Vollstrecker er in den Phantasien seiner Mitmenschen erscheint.

Es handelt sich also, oberflächlich gesehen, um einen Ideentausch: der Intellektuelle staffiert den Täter mit dem Ideenfundus aus, der es diesem erlaubt, vor der Welt seine Rolle zu spielen (und sich dabei der stärksten Triebkräfte der Epoche zu versichern). Im Gegenzug empfängt er nichts anderes als *die Konzeption des Tatmenschen* selbst, des unwiderstehlichen Vollstreckers der Ideen. Da diese, nüchtern betrachtet, selbst bloß eine Idee ist, bleibt als letztes Band zwischen intellektuellem Entwurf und Realität allein die gänzlich unbestimmte Vorstellung einer alle Fesseln von Konvention und Herkommen sprengenden "Größe", wie wir sie aus der Literatur jenes Jahrhunderts zur Genüge kennen. Schriftsteller, Intellektuelle, Dichter: sie alle arbeiten am Mythos des großen Mannes und, bei fortschreitender Desillusionierung, an seiner Mimikry. Der Erfolg Nietzsches am Ausgang des Jahrhunderts beruht nicht zuletzt darauf, daß er die komplementären Rollen des Intellektuellen und des Heros miteinander verbindet und damit ein neues schlüssiges Selbstbild des Intellektuellen und eine neue Rede vom Wirklichen entwirft.

Baudelaires «Albatros» verlegt das Drama des großen Mannes nach innen. Die *tristesse* der gefangenen Majestät ist der angemessene Seelendruck dessen, der ebenso sehr vom Geist des Aufruhrs wie vom Bewußtsein seiner Vergeblichkeit durchdrungen ist. *Poesie ist Mimikry von Größe*.

In der prosaischeren Gattung des Romans zeitigt das Verlangen nach Größe eine Typologie des scheiternden Helden. Auf der einen Seite stehen die *mimetischen*, zur Identifikation einladenden Helden – man denke an Julian Sorel in Stendhals «Le Rouge et le noir», auf der anderen Seite der *dialektisch geschulte* Typus des gewissenhaften Verbrechers à la Dostojewskij. In Raskolnikows Gedankengängen ist der Napoleon-Mythos von Anfang an präsent<sup>48</sup>. Dem Leser wird das bewußt, als jener im Gespräch mit

<sup>48</sup> Vorbild Puschkin: «Wir werden zu Napoleon; Zweibeiniger Wesen Millionen sind nur noch Mittel uns'rer Macht ...». Zit. Nach Rudolf Neuhäuser, F. M. Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen, Wien-Köln-Weimar 1989, S. 56. Das "starke Individuum": Byron, Carlyle, in Frankreich die sogenannte «École frénétique» (1830er u. 40er Jahre). Der "gute Mord" findet sich bei Victor Hugo, George Sand, Balzac (Vautrin), Bulwer-Lytton. Napoleon-Mythos: Napoleon III, Histoire de César, Paris 1865 (1. Band), Vorwort: «Leuchttürme». Sofort ins Russ. übers. Kritik i. Petersburger Blatt wörtlich übernommen (Porfirij). Figur des Usurpators beim

dem Untersuchungsrichter die Grundgedanken eines Artikels referiert, den er nach dem Abgang von der Universität, also lange vor seiner Tat, veröffentlicht hat. Er sagt dort:

«Wenn die Entdeckungen von Kepler und Newton [...] in Folge irgendwelcher Umstände oder in Folge irgendwelcher Konstellationen auf keine andere Weise der Menschheit hätten bekannt gemacht werden können als nur durch das Opfer von einem oder zehn oder hundert und so weiter Menschenleben, dann hätte Newton das Recht und sogar die Pflicht gehabt, diese zehn oder hundert Menschen ... zu beseitigen, um seine Entdeckungen der ganzen Menschheit bekannt zu machen. [...] Weiterhin entwickle ich in meinem Artikel den Gedanken, wenn ich mich recht erinnere, daß alle ... beispielsweise Gesetzgeber und Menschheitsführer, angefangen von den ältesten und später die Lykurge, Solone, Mohammeds, Napoleons und wie sie alle heißen, daß alle ausnahmslos Verbrecher waren, schon dadurch, daß sie, indem sie ein neues Gesetz stifteten, schon durch diese Tat, sich über Althergebrachtes, als heilig Verehrtes und von den Vätern Überkommenes hinwegsetzten und selbstverständlich auch vor Blutvergießen nicht zurückschreckten [...].<sup>49</sup>

Der “Hauptgedanke” der Schrift, so Raskolnikow, habe darin bestanden,

daß die Menschen einem Naturgesetz zufolge *im großen und ganzen* in zwei Kategorien einzuteilen sind: In eine niedere (die gewöhnlichen), das Material sozusagen, das einzig und allein der Erhaltung der Art zu dienen hat, und in die eigentlichen Menschen, das heißt, jene, die die Gabe oder das Talent haben, ihrer Mitwelt ein *neues Wort* zu sagen.<sup>50</sup>

Die Tragödie Raskolnikows besteht darin, daß er sich nicht auf der “Höhe” seiner Anschauung halten kann<sup>51</sup>. So räsoniert er wenig später:

Nein, solche Menschen sind anders beschaffen; der wahre *Herrscher*, dem alles erlaubt ist, zerstört Toulon, veranstaltet ein Gemetzel in Paris, *vergißt* eine Armee in Ägypten, *verwendet* eine halbe Million Men-

---

jungen D.: Birgit Harraß, Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk, Köln-Weimar-Wien 1993.

<sup>49</sup> Fjodor Dostojewskij, Verbrechen und Strafe, S. 350f.

<sup>50</sup> a.a.O., S. 351.

<sup>51</sup> Gewissen – Herkunft: Chateaubriand, «Génie du Christianisme» (1802; 1803; 1847).

schen im russischen Feldzug [...] und ausgerechnet er wird postum als Gottheit verehrt – also war ihm *alles* erlaubt.<sup>52</sup>

Gegenüber einem solchen Menschen «aus Erz» fühlt der Mörder einer Pfandleiherin sich wie eine “Laus” – Chateaubriands *Milben* sind da nicht weit.

Der Titel von Raskolnikows Essay wird im Roman nicht vollständig mitgeteilt. So hat man gemutmaßt, er könnte, in Anlehnung an Beccarias bekannte Untersuchung, «Über Verbrechen und Strafe» gelautet haben. Der Titel der jüngsten Übersetzung des Romans, «Verbrechen und Strafe», soll den Zusammenhang sichtbar machen<sup>53</sup>. Von “Schuld und Sühne” hingegen handeln die «Dämonen». In diesem Roman gewinnt das Verbrechen eine weitere Dimension: es wird politisch. Nikolaj Stawrogin, der “düstere Held”, wie ihn die Literatur tituliert, profitiert gewissermaßen von den Erfahrungen Raskolnikows. Er ist der Typus des *Täters ohne Tat* – so scheint es jedenfalls, solange er von seiner wirklichen *Untat* nichts verlauten läßt. Diese geheimnisvolle Eigenschaft läßt ihn zum Mittelpunkt eines Kreises “westlich” gesinnter Revolutionäre werden, in deren irrationalen Revolutionsplänen ihm die Rolle des Anführers zufällt, gleichsam eines Napoleon in spe und ohne daß er sich auf sie festlegen ließe<sup>54</sup>. Die Psyche des Menschheitshelden, des *großen Verbrechers*, so läßt sich der Roman lesen, nährt sich aus dem gewöhnlichen Verbrechen. Stawrogin bezichtigt sich, ein junges Mädchen in den Tod getrieben zu haben. Am Anfang, so bekennt er, stand seine quasi-experimentelle Nachgiebigkeit gegenüber einem Impuls aus der rätselhaften, gegen das moralische Wesen abgedunkelten Region verbotener Lüste. Der Vorsatz, die Wollust auszukosten, die aus der Übertretung ethischer Normen resultiert, *und sei es um den Preis des eigenen Lebens*, verändert den Mann und erzeugt die Scheu derer, die ihn kennen, ohne ihn länger als ihresgleichen zu betrachten. Die unbestimmte Erwartung der *anderen* umgibt ihn mit der Aura des künftigen Täters. Daß er es vorzieht, sich selbst zu vernichten – moralisch, gesellschaftlich, schließlich physisch –, statt den Erwartungen seiner Anhänger zu willfahren, enthält eine Absage an den Mythos vom großen Individuum *und* bestätigt ihn durch seine schauerliche Konsequenz.

<sup>52</sup> a.a.O., S. 370.

<sup>53</sup> a.a.O., S. 753 (Anmerkungen). «Prestuplenie i nakazanie».

<sup>54</sup> Durov-Kreis: Dostojewskij 1848.

8.

Es scheint, daß sich die Frage nach der Identität der *Romanfigur* Moosbrugger in diesem Kontext beantwortet. Meine These lautet, daß Musil den zuletzt skizzierten Dostojewskijschen Typus in der Gestalt Moosbruggers auf seinen analytischen Kern reduziert. Wenn eine gewisse Nachgiebigkeit gegenüber den Lockungen des Verbotenen, eine gewisser Grad an pathologischer Reizbarkeit, verbunden mit einer unalltäglichen *Entschiedenheit* des Charakters identisch ist mit der Anlage zum Tatmenschen, also zum *großen Verbrecher*, dann bleibt der primitive Triebtäter zwar weiterhin ausgeschlossen vom Kreis der Anwärter auf den Ehrentitel eines Menschheitsgenies. Aber seine Erscheinung bietet den Vorteil, daß sie das Problem des Genies auf die befremdliche Disposition eingrenzt, die beide, den *großen Verbrecher* und seinen geistlosen Doppelgänger, verbindet: die Fähigkeit zur “Überschreitung”, wie Raskolnikow sie nennt, die ohne die “Übertretung” von Regeln nicht zu haben ist<sup>55</sup>. Diese Fähigkeit ist gleichbedeutend mit einem Mangel: dem essentiellen Nichtbetroffensein durch elementare Kategorien der Verständigung. In ihrer Mitte steht die des für seine Gedanken und Taten *verantwortlichen Subjekts*. Subjekt ist die Person, die sich gegenüber den wertenden Instanzen dadurch legitimiert, daß sie *so und nicht anders* handelt. Die drollig-gespenstische Manier Moosbruggers, in seinen Einlassungen vor Gericht selbst der Anklage zur Hand zu gehen, die Abwesenheit des Bedürfnisses nach Legitimation, die sich darin bekundet, fasziniert Ulrich von Anfang an. Moosbrugger, der *über keine eigene Sprache verfügt*, verfügt über die Sprache der Juristen und Psychiater nach seinem Belieben: das macht ihn zum medizinischen Fall, aber einem zweideutigen.

Und Moosbrugger widerfährt (da von einem “Gelingen” wohl nicht die Rede sein kann), was in der Welt der gewöhnlichen Intellektuellen auseinanderfällt: die Einheit des “anderen Zustands”, des quasi-mystischen Einsseins von Ich und Welt im Gefühl mit dem Bewußtsein grenzenloser und grenzenlos ordnender *Macht*. «Der Tisch war Moosbrugger», heißt es im Kapitel «Moosbrugger tanzt».

---

<sup>55</sup> In seiner Erzählung «Genrebild 1945» kommt Nabokov mittels des bewährten Symbols auf dieses Problem zurück: «Ich denke immer an Prometheus», bemerkt dort eine Amerikanerin der “besseren Gesellschaft”, als die Rede auf den “Wahnsinn” Adolf Hitlers kommt, «Prometheus, der das Feuer stahl und dafür von den erzürnten Göttern geblendet wurde». Vladimir Nabokov, Frühling in Fialta, 23 Erzählungen, Reinbek 1966, S. 241.

Der Stuhl war Moosbrugger.

Das vergitterte Fenster und die verschlossene Tür war er selbst. [...]

Er beherrschte jetzt alles und herrschte es an. Er brachte alles in Ordnung, ehe man ihn tötete. Er konnte denken, woran er wollte, augenblicklich war es so fügsam wie ein gut erzogener Hund, zu dem man "Kusch!" sagte. Er hatte, obgleich er eingesperrt war, ein ungeheures Gefühl der Macht.<sup>56</sup>

"... obgleich er eingesperrt war": dieses "obgleich" verdient es, näher betrachtet zu werden. Denn im Fortfahren macht der Erzähler deutlich, daß die Tatsache des Eingesperrtseins eine *conditio sine qua non* der Allmachtsphantasie darstellt.

Pünktlich kam die Suppe. Pünktlich wurde er geweckt und spaziergeführt. Alles in der Zelle war pünktlich streng und unverrückbar. [...] In einer merkwürdigen Umkehrung hatte er den Eindruck, diese Ordnung gehe von ihm aus, obwohl er wußte, daß sie ihm auferlegt war.<sup>57</sup>

Daß Musil selbst von derlei Machtphantasien keineswegs unberührt war, sie vielmehr an einen zentralen Aspekt seiner Auffassung vom "Dichter" rühren, bezeugt ein Aphorismus:

Bedenke: ich hätte mit meinen Fähigkeiten eine Rolle in der Welt spielen können.

Warum nicht gewollt: Weil ich die Welt beherrschen wollte.

Warum dann nicht Politiker?: Weil der Dichter sie mehr beherrscht.

Nein: weil er sie in Dingen beherrscht, die anders nicht zugänglich sind.<sup>58</sup>

Es hat also einen guten poetologischen Sinn, wenn sich in den Notizen zum «Mann ohne Eigenschaften» die Gleichung findet: «Größenideen des Manischen = Tagtraum des Gesunden»<sup>59</sup>. Das ist an Ort und Stelle auf das Verhältnis Clarissens zu Walter gemünzt. Doch die Bedeutung der Gleichung erschöpft sich darin keineswegs. Die Erlösungsidee, die Clarisse erst gegenüber Walter, dann gegenüber Ulrich und schließlich gegenüber Moosbrugger hegt, fällt zur Gänze in ihre sich langsam entfaltende Krankengeschichte: sie ist Ausdruck ihrer Manie. Zugleich entspricht sie dem

<sup>56</sup> MoE I, S. 395.

<sup>57</sup> ebd.

<sup>58</sup> Gesammelte Werke Bd. 7, S. 902.

<sup>59</sup> MoE II, S. 1869.

Tagtraum einer Epoche und dem ohne Wahn nicht zu habenden Selbstbild einer Intellektuellengeneration, die in der Sprache Nietzsches das Rätsel der eigenen Existenz ausgesprochen fand.

Erlösen = Gedanken und Handlungen, welche, sobald sie geschehn, das Leben pfeilgleich leicht machen. Erlösen ist also eher gleich Erlösersein, eine persönliche Eigenschaft. Deshalb ohne alle soziale Überlegung, innere Zukunftsphantasie.<sup>60</sup>

Die Leichtigkeit im Übergang, im Überschreiten der durch Sozialität gesetzten Grenzen ist das gemeinsame Kennzeichen des Genies und des pathologischen Verbrechers, *des im Verbrecher* – der durch seine Tat bewiesen hat, daß er zur Überschreitung bereit und fähig ist – *entfernt sich ankündigenden Genies*. Clarisse, soweit sie ihr Programm der Erlösung (ihrer “geheimen” Nietzsche-Nachfolge)<sup>61</sup> durchzuführen imstande ist, *erlöst also gleichsam den Erlöser in sich selbst*. Die Fixierung auf die genieverdächtigen Männer in ihrer Umgebung – mit Moosbrugger als stellvertretendem Kraftzentrum – schuldet sie ihrer fortdauernden Fixierung auf den “männlichen” *Geist* – ihrer Hysterie. In dieser Hinsicht gibt ihr Besuch im Saal der hysterischen Frauen mancherlei Aufschluß. Ein überwältigendes schwesterliches Gefühl, heißt es da, überkommt sie angesichts der in den Posen imaginärer Geschlechterspiele sich windenden Kranken (Charcots Untersuchungen in der Salpêtrière lassen von ferne grüßen), und zum begleitenden Arzt sagt sie:

Dieser Saal ist wie ein ungeheures Vergrößerungsglas, über Triumph und Leiden einer Frau gehalten.<sup>62</sup>

Man beginnt zu verstehen, warum gerade einer wie Moosbrugger in diesem seelischen Ambiente zu einer geheimen Bedeutung gelangen kann. Seine gefährliche – und gefährdete – Fremdheit inmitten einer Welt scheinbarer Normalität, in der Frauen und Männer, Intellektuelle und Täter miteinander umgehen, ohne sich wechselseitig in den Abgrund zu reißen, erzeugt die andere, unscheinbare, aber wirksame Fessel, die ihn und die Gebärerinnen des Imaginären verbindet.

---

<sup>60</sup> a.a.O., S. 1823.

<sup>61</sup> a.a.O., S. 1703f.

<sup>62</sup> a.a.O., S. 1369.



Stefano Beretta  
(Parma)

*La nascita del genere letterario dall'allegoria della storia  
Sui rapporti dialettici interni al testo barocco di Walter Benjamin*

Lo studio della letteratura barocca in lingua tedesca ha visto diradarsi, negli ultimi decenni, la cortina dei pregiudizi che un'analisi segnata da metodologie di natura positivista e storicistica nutriva intorno a diversi autori ed opere del secolo XVII. In seguito a questo chiarimento si può affermare che l'immagine del Seicento come epoca di rovinosa decadenza morale sia ormai riconosciuta in tutta la sua falsità; di conseguenza, anche l'insieme dei testi letterari barocchi non costituisce più, ad un attento esame scientifico, la testimonianza di un periodo storico dominato dal cattivo gusto della ridondanza e dell'ampollosità.

Ad una generale rivalutazione della poesia tedesca dell'età barocca si è potuti giungere grazie alla completa rimozione di una nutrita serie di preconcetti che ostruivano il percorso di un confronto serio e ragionato con la spiritualità seicentesca, alla cui formazione contribuisce in larga parte anche una produzione poetica estremamente variegata, sulla quale, tuttavia, per troppo tempo ha gravato la condanna estetica pronunciata da Johann Jacob Breitinger<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La nozione di "letteratura barocca" difetta comunque a tutto il Settecento: la valutazione negativa che l'intera epoca barocca soffre nella prospettiva di una presunta decadenza morale viene formulata, in ambito letterario, quando ad essere presi in considerazione sono i singoli autori e le singole opere, come per l'appunto in Breitinger, che si esprime nei seguenti termini sulla produzione drammatica di Lohenstein: «Wenn ich nur an Lohensteins Trauerspiele gedencke, so überfällt mich Frost und Eckel, der geduldigste Mensch, der nicht zugleich dumm ist, möchte über dem Lesen dieser Tragödien die Schwindsucht bekommen. Da findet man nichts anders als eine ungestaltete und ungeordnete Materie, einen Haufen verworrener Begebenheiten, wo weder Ort, noch Zeit, noch Wohlstand beobachtet ist» (Joh.[ann] Jac.[ob] Breitinger, *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der be-*

Per la critica attuale non esiste alcun riscontro obiettivo alla definizione del Barocco come periodo di transizione tra il Rinascimento e l'età della ragione: questo quadro desolato non corrisponde in nessun modo agli esiti degli sforzi volti ad una riconsiderazione globale del patrimonio culturale dell'epoca barocca<sup>2</sup>. Se è vero che il Rinascimento – per quanto riguarda la

---

*rühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert*, Zürich 1740. Faksimiledruck mit einem Nachwort von Manfred Windfuhr, Stuttgart 1967, p. 221). Un simile giudizio negativo è condiviso da Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähle Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*, Zürich, Leipzig 1741. Sulle varie fasi della fortuna critica della letteratura barocca tedesca si veda Herbert Jaumann, *Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*, Bonn 1975. Per quanto riguarda il genere del *Trauerspiel*, la sua effettiva rivalutazione, accompagnata dal pieno riconoscimento di dignità poetica, segue di alcuni decenni le osservazioni contenute nel testo benjaminiano sull'origine del dramma barocco tedesco, che, anche per alcuni motivi cui si accennerà nel presente lavoro, risulta praticamente ignorato da gran parte della ricerca specialistica almeno fino alla metà degli anni Sessanta (si vedano a tale proposito Hans-Harald Müller, *Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930*, Darmstadt 1973, pp. 202 sgg., e Klaus Garber, *Benjamins Bild des Barock*, in Id., *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen 1987, pp. 59-81). È utile segnalare, inoltre, come a tutt'oggi manchi ancora un testo che esprima i risultati di una ricerca monografica sul *Trauerspiel*, mentre, quasi a riprendere l'impostazione della critica protoilluministica zurighese, l'attenzione continua a concentrarsi sull'analisi della produzione dei singoli autori; per lo studio di Gryphius e Lohenstein, i due drammaturghi seicenteschi più citati nell'opera di Benjamin, rivestono capitale importanza *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, herausgegeben von Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, e Gerhard Spellerberg, *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem «Arminius»-Roman Daniel Casper von Lohensteins*, Bonn 1967. Più vicina agli accenti antropologici della metodologia critica benjaminiana, seppure limitata ad uno dei molteplici aspetti del *Trauerspiel*, è l'analisi di Maria Elida Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern, München 1967.

<sup>2</sup> Solo grazie agli studi di Heinrich Wölfflin (si veda in particolare *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888) viene dimostrata la validità del concetto di autonomia estetica dell'arte barocca, il quale tuttavia patisce ancora nel corso del Novecento gravi limitazioni, come ad esempio quelle imposte dal severo giudizio crociano (cfr. Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929). La *vis polemica* dispiegata da Benjamin nelle pagine di *Ursprung des deutschen Trauerspiels* è diretta in gran parte alla confutazione di un rapporto, anche negativo, di dipendenza tra il Barocco ed il Rinascimento; la trattazione benjaminiana della peculiarità culturale dell'epoca barocca, pur ripudiando per principio qualunque intenzione aporetica, si muove nella direzione indicata dagli studi di Burdach e Warburg, da cui traspare la natura sostanzialmente saturnina e sterile della civiltà rinascimentale (cfr. Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage*

Germania, più propriamente, un Umanesimo esteso nel tempo ed esposto a gravi lacerazioni spirituali – e l'Illuminismo possono delimitare con una certa precisione i confini delle loro acquisizioni scientifiche e filosofiche, non per questo è giustificabile l'equazione tra il Barocco ed una sorta di buco nero della cultura europea. Per i Paesi di lingua tedesca l'epoca barocca segna una continuità con la tradizione spirituale del Vecchio Continente, documentata anche dalla testimonianza offerta da una scena letteraria estremamente ricettiva ed aperta alle suggestioni provenienti da altri contesti linguistici<sup>3</sup>.

Il contributo che la voluminosa ed articolata trattazione *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, redatta da Walter Benjamin tra il 1924 e il 1925<sup>4</sup>, offre

---

*moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin 1918, e Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit*, Heidelberg 1920). In merito al tentativo di Benjamin di entrare a far parte del circolo sorto intorno a Warburg e alla sua biblioteca – tentativo fallito a causa del diniego opposto da Panofsky –, si veda Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, in «aut aut» 189-190 (2/1982), pp. 234-262. Più in generale, per un raffronto tra le posizioni benjaminiane ed il progetto culturale warburghiano si veda Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.

<sup>3</sup> La straordinaria influenza esercitata per tutto il Seicento dalla letteratura spagnola su quella tedesca è stata considerata fin qui soprattutto in rapporto a manifestazioni in qualche modo riconducibili a stilemi della narrativa picaresca; per contro, manca tuttora un'analisi dei riflessi della drammaturgia del *Siglo de Oro* sulla produzione letteraria della Germania del secolo XVII destinata alla rappresentazione teatrale. Uno dei motivi di questa grave dimenticanza risiede senza dubbio nell'immediata ed esclusiva identificazione del dramma barocco spagnolo con la figura di Calderón, un *topos* che resiste fin dall'esaltazione romantica e goethiana per questo autore, che del resto lo stesso Benjamin, nella sua trattazione del *Trauerspiel*, assume ad indicatore di quella potenza della figurazione allegorica che i drammaturghi barocchi tedeschi non riescono ad esprimere appieno nelle loro opere. Nell'entusiastico giudizio di Goethe, Calderón, con il suo impagabile *theatrum mundi*, «steht an der Schwelle der Überkultur, er gibt eine Quintessenz der Menschheit» (Johann Wolfgang von Goethe, *Calderons «Tochter der Luft»*, in Id., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 11. Auflage, München 1981, Band 9, p. 304). Per la ricezione tedesca, e soprattutto romantica (si pensi alle traduzioni di August Wilhelm Schlegel) di Calderón si veda *Pedro Calderón de la Barca. Vorträge anlässlich der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft 1978*, herausgegeben von Theodor Berchem und Siegfried Sudhof, Berlin 1983.

<sup>4</sup> La genesi dell'opera viene accuratamente ricostruita nel commento posto dai curatori in appendice a Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 1, Teilband 3, Frankfurt am Main 1974, pp. 868-884. Questa

allo studio scientifico del barocco tedesco è di difficile determinazione. Una tale affermazione, tuttavia, non è originata da un'istanza semplificante, né dall'utilitaristica relativizzazione del pensiero di Benjamin, troppo spesso relegato nel dominio dell'atrofia e dell'oblio da una precoce canonicizzazione ideologica che lo sottrae a quell'incessante scambio dialettico, presupposto irrinunciabile per la lettura dell'intera opera benjaminiana, inflessibilmente critica nei confronti di qualunque manifestazione di autoindulgenza.

Il testo di Benjamin sul Barocco, «sein theoretisch entfaltetstes Werk»<sup>5</sup>, non denota, in ragione della propria struttura potentemente unitaria, quella versatilità talora un poco disinvolta che invece traspare spesso dalla caleidoscopica molteplicità degli interessi culturali dell'intellettuale berlinese. Peculiare alla ricerca benjaminiana, in apparenza enciclopedica e talora addirittura disordinata, è il dialogo continuo e produttivo tra l'anatomia dell'intera sfera del sapere, condotta secondo criteri "illuminati" ma pur sempre apodittici, e la decifrazione di conoscenze di nuova acquisizione. Il lungo trattato *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, concentrato sulla ricezione di alcuni aspetti della cultura del Barocco, si segnala come paradigma della totalità dell'impegno intellettuale di Benjamin, teso alla salvezza del fenomeno attraverso un accurato procedimento analitico. La critica implicita dell'emotività soggettiva, insieme con la parallela sistemazione dei tasselli di un mosaico, riuniti dal linguaggio a rappresentare l'immagine metastorica del mondo, mira a rendere immediatamente riconoscibile il metodo basato sull'ininterrotta traduzione nell'acribia filologica di una teologia tendente all'astrazione e spesso occultata dietro significati cabbalistici<sup>6</sup>. Lo

---

edizione delle opere di Benjamin verrà d'ora in poi citata come *GS*, con l'indicazione del volume in questione (numero romano), dell'eventuale tomo (numero arabo) e della pagina di riferimento. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* venne pubblicato soltanto alla fine di gennaio del 1928, per i tipi dell'editore berlinese Ernst Rowohlt.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, p. 13.

<sup>6</sup> Nello studio sull'origine del dramma barocco tedesco, reso possibile solo da un lavoro preliminare di documentazione compiuto su testi di non facile reperimento, Benjamin sembra proiettare con forza «la critica della totalità idealistica che si annuncia già nella giovanile dislocazione della *krisis epistemica* nel cuore del linguaggio e proprio il principio dell'interruzione, nella sua virtù di sospendere l'autoconsistere di ogni "bella" apparenza», i quali «conducono ad intendere l'unità del discorso benjaminiano (quell'unità che sola può unificare la singolarità dell'opera e la peculiarità del pensiero) come un attestarsi dinanzi alla "porta della giustizia", un fedele insistere sulla sua soglia» (Fabrizio Desideri, *La traccia del pensiero: oltre la scrittura. (In luogo di un'introduzione)*, in Id., *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna 1995, p. 11).

scopo di questa cooperazione viene individuato nella dimostrabilità discorsiva della «Aktualität eines Phänomens als eines Repräsentanten vergessener Zusammenhänge der Offenbarung» (GS I, 1, 218):

Darstellung als Umweg – das ist denn das methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens ebenso wie der Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. Wie bei der Stückelung in kapriziöse Teilchen die Majestät den Mosaiken bleibt, so bangt auch philosophische Betrachtung nicht um Schwung. Aus Einzelem und Disparatem treten sie zusammen; nichts könnte mächtiger die transzendente Wucht, sei es des Heiligenbildes, sei's der Wahrheit lehren. Der Wert von Denkbrückstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar aus der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses. Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt. (GS I, 1, 208)

Il metodo cui si attiene la trattazione ad un tempo storico-culturale e artistico-letteraria, ospitata entro la cornice della ricostruzione filologica del tutto per mezzo della combinazione delle sue parti, viene descritta con ammirevole dovizia di particolari nella *Erkenntniskritische Vorrede* dello studio benjaminiano sul Barocco. Nonostante ciò – oppure forse proprio per questo – *Ursprung des deutschen Trauerspiels* non partecipa alla «Benjamin-Renaissance» degli anni della rivolta studentesca, né tanto meno viene rivalutato in tutta la sua importanza dall'accresciuto interesse che la germanistica mostra negli ultimi decenni verso la letteratura del Barocco. La violenta polemica scatenata dalle varie interpretazioni della “svolta” marxista di Benjamin – che corrisponde al dichiarato riconoscimento dell'autorità del materialismo storico, successivo all'incontro di Capri con la «russische Revolutionärin aus Rigā»<sup>7</sup>, Asja Lacis, e alla lettura del testo di Georg Lukács

---

<sup>7</sup> Lettera del 7 luglio 1924 a Gerhard (poi Gershom) Scholem, in Walter Benjamin, *Briefe*, herausgegeben von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, 2. Auflage,

*Geschichte und Klassenbewußtsein* (1911)<sup>8</sup> – gioca un ruolo determinante nell'accantonamento dell'opera giovanile del filosofo berlinese, non ancora segnata da quella presunta “conversione” e perciò esclusa dall'ambito della discussione, perché ritenuta in alcuni suoi passaggi troppo indulgente nei confronti di tentazioni misticheggianti<sup>9</sup>.

---

Frankfurt am Main 1978, p. 351. Sul rapporto tra Benjamin e Asja Lacis si veda Heinrich Kaulen, *Walter Benjamin und Asja Lacis. Eine biographische Konstellation und ihre Folgen*, in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft» 69 (1995), pp. 92-122.

<sup>8</sup> Cfr. *GS I*, 3, 878 sg.

<sup>9</sup> «Quindici anni fa [1972, S. B.], soprattutto, l'immagine di Benjamin non era disgiungibile dalle polemiche, roventi e persino smodate, divampate allora tra i curatori francofortesi degli scritti benjaminiani (Adorno, Scholem, Tiedemann ecc.) e in particolare i collaboratori della rivista comunista berlinese “alternative” (diretta da Hildegard Brenner), che rivendicavano un Benjamin “marxista” contro un Benjamin precipuamente “filosofo” o addirittura “teologo”. Ci si preoccupava allora di comprovare con quante cautele e finezze ermeneutiche – nelle riedizioni delle sue opere all'Ovest – Benjamin fosse stato per così dire “mutilato” della sua componente marxista, in un periodo storico in cui la radicalità dello stesso “pensiero negativo” incontrava non poche difficoltà a sopravvivere nella Germania adenaueriana e kiesingeriana» (Enzo Rutigliano, Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, Roma 1987, p. 6). A patire la sistematica concentrazione della critica sull'opera di Benjamin posteriore alla *Wende* e alla scelta a favore del materialismo storico sono soprattutto i due ampi studi *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) e *Goethes Wahlverwandschaften* (1923). Specialmente nello studio sulla *Frühromantik* sono presenti alcuni presupposti teorici e metodologici che ispireranno il trattato sul *Trauerspiel*. Tra questi «die Vorrangstellung der Kritik als Erkenntnismethode über das Systemdenken, das ihm [Benjamin, S. B.] nach seinen geschichtlichen Erfahrungen nach 1914 obsolet geworden ist» (Bernd Witte, *Walter Benjamin*, 5. Auflage, Reinbek bei Hamburg 1994, p. 37). In particolare, nel saggio dedicato al concetto di critica formulato dal pensiero romantico Benjamin, studiando il contenuto delle riflessioni novalisiane, affronta il problema della frammentazione della conoscenza, che nella drammaturgia barocca vedrà attuata attraverso il procedimento allegorico, in cui ogni singolo fenomeno viene sottratto al corso storico che lo vorrebbe destinato all'oblio: «Nicht die Menschen allein können ihre Erkenntnis durch gesteigerte Selbsterkenntnis in der Reflexion erweitern, sondern ebenso können das die sogenannten Naturdinge. [...] Ein bloßes Erkantwerden eines Dinges gibt es also nicht, ebensowenig aber ist das Ding oder Wesen beschränkt auf ein bloßes durch sich allein Erkantwerden» (*GS I*, 1, 57). Sulla conformazione e sulla funzione dialettica del medium del linguaggio in seno alla forma artistica, chiamata ad esprimere pulsioni oggettivanti, tese a superare una visione prettamente antropocentrica, si veda Hermann Schweppenhäuser, *Kunst – eine unvollendete Weise bestimmter Negation des Mythischen und des Historischen*, in Id., *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens*, Lüneburg 1992, pp. 83-103.

Non meno deplorabile è tuttavia il silenzio con cui, salvo rare eccezioni<sup>10</sup>, gli studiosi della letteratura barocca in lingua tedesca sembrano ignorare i fecondi sviluppi del confronto che Benjamin intraprende con il genere più rappresentativo della drammaturgia tedesca del Seicento. Il felice giudizio espresso da Siegfried Kracauer a proposito degli interessi multilaterali attirati dal testo “barocco” benjaminiano («Der Historiker, der Literatur- und Kunstgeschichtler – um von den Philosophen zu schweigen – werden in der Schrift über das Trauerspiel das Ihre finden»<sup>11</sup>) non pare aver raccolto molti consensi tra gli specialisti. La difesa di questa posizione conservatrice viene affidata perlopiù al luogo comune secondo cui il pensiero di Benjamin risente in quest’opera di una troppo pronunciata vaghezza: con ciò si tende tuttavia ad esiliare nei domini dell’incomunicabilità uno scomodo «Heretiker der Wissenschaft und Erkenntnistheorie»<sup>12</sup>.

In effetti, fu proprio la supposta, irritante concettosità di diversi passi del testo “barocco” a causare il fallimento dei piani di Benjamin, che attraverso lo studio sul *Trauerspiel* intendeva conseguire la libera docenza<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Con il complesso delle teorie filosofiche e gnoseologiche applicate da Benjamin alla ricerca sulla drammaturgia barocca tedesca si confronta la lucida trattazione di Harald Steinhagen, *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen 1977. L’importanza dell’analisi benjaminiana del *Trauerspiel* in quanto riproduzione scenica della *Naturgeschichte* e di conseguenza prima manifestazione artistica europea completamente secolarizzata è sottolineata da Klaus Garber, *Benjamins Theorie des Ursprungs der Moderne*, in «Studi Germanici» N. S. 29 (1991) [ma 1995], pp. 172-200.

<sup>11</sup> Siegfried Kracauer, *Zu den Schriften Walter Benjamins*, in «Frankfurter Zeitung», 15 luglio 1926.

<sup>12</sup> Hermann Schweppenhäuser, *Zur Physiognomie eines Physiognomikers*, in Id., *Ein Physiognom*, cit., p. 47. Sulla peculiarità del metodo gnoseologico benjaminiano, soprattutto sulla sua sorprendente umanità, in cui si iscrive una mai appagata curiosità intellettuale, si vedano le seguenti considerazioni di Hannah Arendt: «Was ihn an der Sache faszinierte, war, grob gesprochen, daß das Geistige und seine materielle Erscheinung sich miteinander verschwisterten – und zwar so innig, daß es erlaubt schien, überall Entsprechungen, “correspondances”, zu entdecken, die sich gegenseitig erhellen und illuminierten, wenn man sie nur richtig einander zuordnete, so daß sie schließlich keines deutenderklärenden Kommentars mehr bedurften» (Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, in «Merkur» 22/238 (1968), p. 59).

<sup>13</sup> L’iter della tesi di libera docenza di Benjamin, respinta in seguito ai giudizi negativi espressi dai professori francofortesi Hans Cornelius (filosofia) e Franz Schultz (germanistica), è ricostruito da Burkhardt Lindner, *Habilitationsakte Benjamin. Über ein “akademisches Trauerspiel” und über ein Vorkapitel der «Frankfurter Schule»*, in «Lili» 53/54 (1984), pp. 147-165.

Non c'è dubbio che la densità stilistica della *Erkenntniskritische Vorrede* possa far recedere chi si avventura tra le pagine del trattato "barocco" dal proposito di proseguire la lettura, e del resto la nota similitudine di Gershom Scholem circoscrive con precisione l'esatta funzione del prologo: «Sie [la *Vorrede*, S. B.] steht vor dem Buch wie der Engel mit dem flammenden Begriffsschwert am Eingang eines Paradieses der Schrift»<sup>14</sup>. Tuttavia, è necessario ricordare che la scrittura benjaminiana, qui e altrove, è sempre molto ricca di inflessioni poetiche<sup>15</sup>; la *Vorrede*, con la limpida consapevolezza di costituire la «premessa indispensabile per la comprensione di un'opera quanto mai inconsueta»<sup>16</sup>, si erge a denunciare i limiti soggettivi e temporali dell'empatia interpretativa, mettendo in guardia il lettore dai pericoli della relativizzazione della verità attraverso un ingannevole sincretismo gnoseologico:

Wie ein Kranker, der im Fieber liegt, alle Worte, die ihm vernehmbar werden, in die jagenden Vorstellungen des Deliriums verarbeitet, so greift der Zeitgeist die Zeugnisse von früheren oder von entlegenen Geisterwelten auf, um sie an sich zu reißen und lieblos in sein selbstgefangenes Phantasieren einzuschließen. Gehört doch dies zu seiner Signatur: kein neuer Stil, kein unbekanntes Volkstum wäre aufzufinden, das nicht alsbald mit voller Evidenz zu dem Gefühl der Zeitgenossen spräche. (*GS* I, 1, 234)

<sup>14</sup> Gershom Scholem, *Walter Benjamin*, in Id., *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1983, p. 21. Sulla figura dell'angelo, evocata dalla similitudine di Scholem, e sui suoi significati in rapporto alla rivisitazione benjaminiana della tradizione mistica ebraica si vedano lo stesso Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, ivi, pp. 35-72, Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris 1992, Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario*, edizione riveduta e ampliata, Milano 1994<sup>4</sup>, pp. 71-90, e Fabrizio Desideri, *Ad vocem "Jetztzeit"*, in Id., *La porta*, cit., pp. 153-175.

<sup>15</sup> Si leggano ad esempio le parole di Asja Lacis, che poté seguire le fasi cruciali della composizione del trattato sul *Trauerspiel*: «so ist dennoch ganz klar, daß dieses Buch kein Gelehrter geschrieben hat, sondern ein Poet, der in die Sprache verliebt ist und Hyperbeln anwendet, um einen glänzenden Aphorismus zu bilden» (Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf. Berichte über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, herausgegeben von Hildegard Brenner, München 1971, p. 45). Sull'evolgersi della coscienza benjaminiana della funzione dell'intellettuale e dell'artista si veda Giorgio Pasqualotto, *Benjamin oltre l'autore come produttore*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, cit., pp. 181-192.

<sup>16</sup> Cesare Cases, *Introduzione*, in Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Enrico Filippini, Torino 1980, p. X.

Nella sua dissertazione del 1919, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Benjamin affermava: «Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten» (*GS I*, 1, 78)<sup>17</sup>. La linea dialettica che corre all'interno di questa definizione parte dall'immediatezza estetica dell'esegesi per approdare fino all'illimitatezza ermeneutica, lambendo i territori dell'ironia, il principio anti-illusionistico che pone in relazione l'auto-espansione dell'io, potenzialmente infinita, con il riconoscimento della sua doverosa coordinazione con il mondo. In questo senso, Benjamin differenzia decisamente il proprio concetto di dialettica dall'insegnamento hegeliano e da alcuni presupposti che questo crede di poter rinvenire nella filosofia della *Frühromantik*. Mentre lo sviluppo delle formulazioni di Fichte e di Schelling si arresta infatti di fronte al parossismo del fenomeno, soccombendo tra le spire dell'immaginazione creatrice, Benjamin resta invece fedele alla schietta nozione romantica ed oggettivante di ironia, non disgiunta dalla riflessione poetica, e non perde mai di vista la necessità di una procedura critica di natura testuale-monadologica<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Per i problemi posti dalla teorizzazione benjaminiana della natura della critica si veda l'esauriente studio di Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg 1989. A proposito del rapporto di Benjamin con Nietzsche, adombrato dalla parafrasi nietzscheana del titolo dello studio appena citato, occorre rimandare alle puntualizzazioni di Helmut Pfotenhauer, *Benjamin und Nietzsche*, in «Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...». *Walter Benjamin im Kontext*, herausgegeben von Burkhardt Lindner, Frankfurt am Main 1978, pp. 100-126.

<sup>18</sup> È questa una caratteristica che il pensiero benjaminiano mostra fino alle sue estreme conquiste; la difesa dell'autonomia e della consistenza culturale di una determinata epoca resta per Benjamin il presupposto indispensabile dell'indagine estetica, il cui compito è sempre quello di sottrarre l'attualità dei fenomeni all'indulgenza della prospettiva escatologica. Tale necessità è proclamata nella sesta delle tesi esposte in *Über den Begriff der Geschichte*: «In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur dem Gesichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört» (*GS I*, 2, 695) Sul particolare e per molti versi contraddittorio ottimismo senza speranza della riflessione benjaminiana si veda Hermann Schweppenhäuser, *Praesentia praeteritorum. Zu Benjamins Geschichtsbegriff*, in Id., *Ein Physiognom*, cit., pp. 127-145.

«Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihre Darstellung ist zur Aufgabe nichts geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen» (*GS I*, 1, 228). Nella *Erkenntniskritische Vorrede* Benjamin pare accogliere l'esortazione di Platone alla salvezza del fenomeno per opporla alla seduzione della *reductio ad unum* operata dall'indagine storica, affidandosi ad una ferrea disciplina dello spirito che consente di giungere fino al nucleo della più intima coesione delle tesi interpretative esposte nel trattato sul *Trauerspiel*<sup>19</sup>:

Die Gefahr, aus den Höhen des Erkennens in die ungeheuren Tiefen der Barockstimmung sich hinabstürzen zu lassen, bleibt selbst dann unverächtlich. Immer wieder begegnet in den improvisierten Versuchen, den Sinn dieser Epoche zu vergegenwärtigen, das bezeichnende Schwindelgefühl, in das der Anblick ihrer in Widersprüchen kreisenden Geistigkeit versetzt. [...] Nur eine von weither kommende, ja sich dem Anblick der Totalität zunächst versagende Betrachtung kann in einer gewissermassen asketischen Schule den Geist zu der Festigung führen, die ihm erlaubt, im Anblick jenes Panoramas seiner selbst mächtig zu bleiben. (*GS I*, 1, 237)

Tracciando le coordinate di una «platonisch auf Darstellung der Wesenheiten gerichteten Wissenschaftstheorie» (*GS I*, 1, 221), ironicamente definita «maßlose Chuzpe»<sup>20</sup>, Benjamin propone l'interpretazione del *Trauerspiel* «im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung» (*GS I*, 1, 218). Dalla conoscenza delle norme che regolano un genere letterario, appunto il *Trauerspiel*, inteso nella sua compiutezza monadica, deriva l'esigenza di riconoscere la piena dignità del genere stesso. La totale identificazione con la materia trattata da questa forma drammatica, adagiata nel

<sup>19</sup> La massima benjaminiana esposta nel *Passagen-Werk*, «Bild ist die Dialektik im Stillstand» (*GS V*, 1, 578), in cui si riassume e si riflette l'instancabile dinamismo di un'indagine tesa a liberare la potenza dell'oggettivazione dialettica dalla sovrastruttura teleologica, viene applicata da Jochen Hörisch al contenuto della *Vorrede* al testo "barocco" per riconoscere la funzione vettoriale dell'allegoria: «Benjamins kryptische Formulierung [...] umwirbt die Idee, die Endgültiges, Gleichnis und Endliches offenbar nicht länger in zwei unterschiedlichen Welten lokalisiert. [...] Objektive Interpretation der Phänomene sind – dieser Konstruktion zufolge – die Ideen kraft ihrer allegorischen Repräsentativität» (Jochen Hörisch, *Objektive Interpretation des schönen Scheins*, in *Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, herausgegeben von Norbert W. Bolz und Richard Faber, 2., vermehrte und verbesserte Auflage, Würzburg 1985, p. 63).

<sup>20</sup> Lettera a Gershom Scholem del 19 febbraio 1925, in *Walter Benjamin, Briefe*, cit., p. 372.

solco della propria congruenza e attualità storica, esporrebbe tuttavia la ricerca al pericolo di lasciarsi andare a quello «Schwindelgefühl» che minaccia di travolgere il tentativo di profilare dialetticamente la somma dei problemi presentati dalla drammaturgia barocca. Inoltre, un quadro generale dell'età barocca privo di significative differenziazioni faciliterebbe l'aggressione imperialistica mossa a questo periodo storico dallo *Zeitgeist* dell'epoca di Benjamin; l'idea benjaminiana della storia e della letteratura, idea che si preoccupa di salvaguardare l'originalità dei fenomeni cogliendola nella fulminea sequenza degli istanti, rifiuta con decisione tale prospettiva, che instaurerebbe un approccio del tutto inaccettabile allo studio della cultura e della spiritualità del Barocco<sup>21</sup>.

Dal titolo del testo di Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, non traspare l'intenzione di ampliare la discussione intorno a questi argomenti fino all'individuazione di precise antinomie. Ad indicare la direzione dell'indagine benjaminiana contribuisce perciò la successiva definizione del significato del termine «Ursprung», che non risiede in una sistemazione categoriale, quanto piuttosto nell'impegno dialettico richiesto dalla scoperta dell'originalità di una determinata manifestazione artistica:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorien, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. [...] Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. Die Richtlinien der philosophischen Betrachtung sind in der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt, aufgezeichnet. Aus ihr erweist in allem

---

<sup>21</sup> Nella quinta tesi di *Über den Begriff der Geschichte* Benjamin afferma: «Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Moment seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. Seiner Flüchtigkeit dankt es, wenn es authentisch ist. In ihr besteht seine einzige Chance. Eben weil diese Wahrheit vergänglich ist und ein Hauch sie dahinrafft, hängt viel an ihr. Denn der Schein wartet auf ihre Stelle, der sich mit der Ewigkeit besser steht» (GS I, 2, 695). Nel trattato *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Benjamin si confronta con il nuovo linguaggio cinematografico delle immagini, tracciando un profilo ermeneutico del pubblico, «das im Rezipienten sich selbst organisiert und kontrolliert» (GS I, 2, 462), ed indicando in tal modo una potenzialità estetica ancora controversa di questo nuovo concetto di simultaneità. A questo proposito si vedano le considerazioni di Remo Bodei, *L'esperienza e le forme. La Parigi di Walter Benjamin e Siegfried Kracauer*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, cit., pp. 355-374.

Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt. [...] Denn jeder Ursprungsnachweis muß vorbereitet auf die Frage nach der Echtheit des Aufgewiesenen sein. [...] Mit dieser Überlegung scheint für die höchsten Gegenstände der Philosophie die Unterscheidung der *quaestio juris* von der *quaestio facti* aufgehoben. Das ist unbestreitbar und unvermeidlich. [...] Das Echte – jenes Ursprungssiegel in den Phänomenen – ist Gegenstand der Entdeckung, die in einzigartiger Weise sich mit dem Wiedererkennen verbindet». (*GS I*, 1, 226 sg.)

Su un piano squisitamente gnoseologico «vermag der Begriff Ursprung die fortdauernde Präsenz vergangener Kunstformen im ästhetischen Bewußtsein zu erklären»<sup>22</sup>. Questa affermazione di Heinz Schläffer coglie la continua relativizzazione della temporalità insita nel concetto di «Ursprung» e chiarisce così il motivo della sua immissione dinamica (che in tal senso non rinnega un'importante ascendenza romantica) nella trattazione del genere del *Trauerspiel*. Lo studio benjaminiano della drammaturgia barocca è ad un tempo costitutivo e ricostruttivo, poiché non si limita alla forzata attualizzazione del proprio oggetto, mentre per contro aspira alla conoscenza dei modi di un incessante scambio in atto tra la contemplazione del mondo/monade e la sua traduzione produttiva nell'opera d'arte.

La fissazione delle caratteristiche salienti del genere letterario *Trauerspiel* non corrisponde all'imposizione postuma di un insieme di norme arbitrarie, proiezione di metodologie contemporanee sulla superficie di un passato ormai devitalizzato; piuttosto, l'intenzione chiarificatrice muove dalla costante presenza nel pensiero di Benjamin della positiva frammentarietà della ricezione, per cui l'esperienza storica viene vista come molteplicità di intrecci e vive tutta nella propria attiva attualizzazione. A Benjamin il *Trauerspiel* appare «mit einzelnen Versuchen des Barock verglichen entschieden das Reichere» (*GS I*, 1, 230): da questa impegnativa valutazione la ricerca trae il proprio imperativo al riconoscimento dell'idea che anima il genere, per evidenziarne la concretezza artistica nell'ambito di un'autonomia intesa come realizzazione monadica e a sua volta inquadrata in un'istanza oggettivante.

Nella prima parte del suo studio sul dramma barocco, intitolata *Trauerspiel und Tragödie*, Benjamin esplora le possibilità di un'applicazione pratica della teoria esposta nella *Erkenntniskritische Vorrede*, riguardante la necessa-

---

<sup>22</sup> Heinz Schläffer, *Walter Benjamins Idee der Gattung*, in *Walter Benjamin*, herausgegeben von Norbert W. Bolz und Richard Faber, cit., p. 49.

ria reciprocità tra il tutto e le sue parti. In questo modo il lavoro sul *Trauerspiel* «im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung» (GS I, 1, 218) viene svolto secondo criteri di assoluta coerenza, in quanto Benjamin pone come condizione necessaria per la legittimazione del genere l'individuazione delle varie opzioni interpretative nella forma di principi antitetici:

Die notwendige Richtung aufs Extreme, als welche in philosophischen Untersuchungen der Begriffsbildung gibt, hat für eine Darstellung vom Ursprung des deutschen Barocktrauerspiels zweierlei zu besagen. Erstens weist sie die Forschung an, unbefangen die Breite des Stoffes ins Auge zu fassen. Angesichts der ohnedies nicht allzu großen Fülle der dramatischen Produktion, soll ihr Anliegen nicht darin bestehen, in ihm, wie die Literaturgeschichte mit Recht dies täte, nach Schulen der Dichter, Epochen des Œuvres, Schichten der Einzelwerke zu suchen. Vielmehr wird sie überall von der Annahme sich leiten lassen, was diffus und disparat erscheint in den adäquaten Begriffen als Elemente einer Synthesis gebunden zu finden. [...] Die Form selbst, deren Leben nicht identisch mit dem von ihr bestimmten Werke ist, ja, deren Ausprägung bisweilen umgekehrt proportional zu der Vollendung einer Dichtung stehen kann, wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig. Zum zweiten schließt das Studium der Extreme Rücksicht auf die barocke Theorie des Dramas ein». (GS I, 1, 238)

La critica radicale cui Benjamin sottopone la costruzione di sistemi superficiali incrina la sicurezza di una storia della letteratura cristallizzata nella rigida osservanza dei propri dogmi segregazionisti. L'accento posto sulla concordanza degli estremi non significa in alcun modo l'assunzione di un atteggiamento di comoda neutralità, ma è strategia quanto mai concreta, tesa a rendere trasparente il processo intellettuale attraverso il quale dall'adesione programmatica ad una determinata forma d'arte viene conseguito un risultato che corrisponde al fenomeno-testo. Questa coerente impostazione scientifica e metodologica struttura lo studio del *Trauerspiel* ed ispira anche il lungo lavoro di preparazione dello studio sul Barocco<sup>23</sup>,

---

<sup>23</sup> In una lettera del 5 marzo 1924, indirizzata a Gershom Scholem, Benjamin puntualizza la situazione del suo progetto "barocco" al momento del passaggio alla redazione del testo: «Hier will sich der Elan, der den Übergang zur eigentlichen Niederschrift ergibt, nicht einstellen und ich plane, in der Hauptsache die Ausarbeitung im Auslande vorzunehmen. [...] Das wird ermöglicht und andererseits sogar gefordert durch die exzentrische Akribie, mit der ich die Arbeit vorbereitet habe» (Walter Benjamin,

durante il quale agli occhi di Benjamin si dischiudono le porte di un mondo di eccezionale rigoglio dialettico. Dalla conoscenza di questo mondo, dalla percezione e dalla ricezione dei suoi elementi costitutivi, Benjamin deriva la teoria dell'autonomia del *Trauerspiel* dalla tragedia<sup>24</sup>.

Per quanto «mai considerato come fatto *autonomo* dal contesto sociale circostante»<sup>25</sup>, il *Trauerspiel* si giustifica su due differenti piani come oggetto di un'indagine particolare, volta a chiarirne le prerogative: in primo luogo, esso possiede una struttura che ne trasmette l'immagine di pura originalità, consentendogli di articolare una storiografia altrettanto originale, negazione esplicita dell'istanza storicistica, e in tal modo di ricusare una funzione di mera registrazione e catalogazione degli eventi. In secondo luogo, nel *Trauerspiel*, a differenza di quanto avviene nella tragedia, l'azione non è determinata dal puntuale avverarsi delle profezie dell'oracolo, ma crea un proprio spazio, nel quale inscena una ribellione, gravida di conseguenze, nei confronti di uno schema di circolarità mitografica. Al sacrificio che risolve lo stato di conflittualità permanente tra l'eroe ed il destino tragico si sostituisce qui il martirio, accettato in nome dell'abnegazione stoica, e carico inoltre di una elevatissima valenza spettacolare:

---

*Briefe*, cit., p. 339). Tra l'agosto 1923 e il marzo 1924 Benjamin è impegnato nella schedatura di decine di testi di letteratura barocca tedesca, operata presso la Staatsbibliothek di Berlino (cfr. *GS I*, 3, 873 sg.). Questa accurata ricerca bibliografica, condotta in gran parte su edizioni in cattivo stato e di difficile consultazione, sarebbe di per sé sufficiente ad assicurare a Benjamin un posto d'onore tra i promotori dello studio scientifico della letteratura tedesca del Seicento.

<sup>24</sup> Benjamin intende come "tragedia" la codificazione aristotelica del genere, come risulta evidente dalle considerazioni poste all'inizio della prima parte del testo "barocco": «Die Geschichte des neueren deutschen Dramas kennt keine Periode, in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären. Dies allein zeugt gegen die Herrschaft des Aristoteles» (*GS I*, 1, 240). Sulla netta contrapposizione operata da Benjamin tra tragedia e *Trauerspiel* si vedano soprattutto Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, in Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, trad. it. di Silvia Bortoli Cappelletto, con un saggio di Massimo Cacciari, Milano 1978, pp. 173-193 (dove il problema viene inquadrato in quello più ampio della tragedia della *Kultur* studiata da Simmel e della rivalutazione dell'ascetismo cui mira la riflessione lukácsiana sul genere tragico), Klaus Garber, *Benjamins Bild*, cit., (in cui il *Trauerspiel* attinge attraverso l'allegoria una conoscenza assoluta preclusa all'assetto mitografico della tragedia), e Vincenzo Vitiello, *Dalla "Tragödie" al "Trauerspiel"*. *Walter Benjamin e il linguaggio della modernità*, in «Studi Germanici» N. S. 29 (1991) [ma 1995], pp. 201-223 (dove si insiste sul concetto del «gioco luttuoso», con il cui carico di malinconia e *acaedia* Benjamin contrasta la «continuità dello storicismo hegeliano» [ivi, p. 215]).

<sup>25</sup> Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo 1980, p. 210.

im Sinn der Märtyrerdramatik ist nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges. Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie – mit einem Wort, das die Dramatik planvoller als die Kritik gehandhabt hat – ein Werk als “Trauerspiel” bezeichnet haben. (GS I, 1, 268)

Se l'individuazione del carattere sostanzialmente anti-agonistico della rappresentazione del mondo propria del *Trauerspiel* – nella drammaturgia barocca il ruolo dell'eroe tragico viene sostituito da una «Vielfalt der Betroffenen» (GS I, 3, 951) – rimanda al determinante contributo di Florens Christian Rang alla stesura di *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>26</sup>, a Benjamin va ascritto per intero il merito di aver dimostrato come la «restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande» (GS I, 1, 271), che culmina nel martirio, costituisca il momento saliente della differenziazione del *Trauerspiel* dalla tragedia classica.

L'uomo, in quanto essere creaturale, una volta irretito nel viluppo della necessità naturale non può più vantare il diritto di accusare di cinismo un'istanza superiore, divina: l'amaro aforisma plautino, «homo homini lupus», ripreso da Hobbes a suggello del pessimismo politico seicentesco, viene elevato dalla drammaturgia del Barocco, ed in particolare dal *Trauerspiel*, a categoria preminente nel quadro della propria urgenza di rappresentazione scenica. Malgrado ciò, ancor oggi l'immagine prevalente dell'età barocca è quella di un'epoca di ineluttabile prosecuzione della concezione scolastica del mondo, appena scalfita da una disperata teodicea che sembra spiccare come l'unica caratteristica autonoma della spiritualità di quest'epoca. Neppure la stravaganza stilistica, accettata quale segno distintivo

---

<sup>26</sup> Nei risultati delle ricerche di Rang sull'origine astronomica del carnevale appare *in nuce* la figurazione dell'alternanza dei sovrani sul trono, fissata da un rituale di spettacolarizzazione della caducità dei rapporti politici su cui poggia l'impianto allegorico-drammatico del *Trauerspiel*: «Karneval ist eine Pause, das Interregnum zwischen einer Thron-Entsagung und Thron-Besteigung [...] ist darum eine Prozession, ein Umzug: das Abbild eines himmlischen Prozesses: der Prozession der Sterne, bis das Herrscher-Gestirn des neuen Jahrs auf die Thron-Höhe geklommen» (Florens Christian Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, in «Die Kreatur» 2 (1927/28) [ma il testo risale al 1909], p. 317). In una lettera a Gershom Scholem, del 19 febbraio 1925, Benjamin lamenta con toni accorati la scomparsa di Rang: «mein Barockbuch betreffend [...] hat es, mit Rangs Tod, seinen eigentlichen Leser verloren» (Walter Benjamin, *Briefe*, cit., p. 374).

dell'arte barocca, riesce ad evitare che l'edificio monolitico del mondo medievale proietti la propria ombra sul secolo del *Teutscher Krieg*<sup>27</sup>.

La preservazione dell'originalità del *Trauerspiel*, cui mira l'indagine benjaminiana, subisce perciò una duplice minaccia: non solamente la *Moderne*, ma anche il Medioevo, o per meglio dire la pretesa sopravvivenza del pensiero scolastico-enciclopedico oltre i suoi convenzionali limiti storici, assediano con il loro armamentario anti-dialettico la cittadella/monade della visione barocca del mondo, mettendone in dubbio l'autosufficienza culturale e antropologica.

In accordo alla pluralità degli eroi e delle loro mutevoli costellazioni all'interno del *Trauerspiel*, questo genere drammatico, se confrontato con la qualità inappellabile del mito nel corso scenico della tragedia, manifesta una marcata tendenza alla relativizzazione. Con ciò, esso si configura come la sede più adatta ad ospitare lungo l'intero arco dell'opera quella dispersione degli eventi drammatici che è destinata a divenire uno dei suoi tratti salienti. Il concetto benjaminiano di secolarizzazione non comporta peraltro il tentativo di collocare l'uomo barocco in un contesto di latente laicismo; piuttosto, la reiterata scomposizione della storia creaturale, condotta in nome della riproduzione sulla scena, a scopo edificante, di rapporti considerati naturali, contribuisce al superamento dell'ingannevole iato tra l'essere e l'esistenza attraverso una religione dell'immanenza che fino a quel punto, tuttavia, non si è ancora rivelata:

Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegentreiben fühlt. Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdge-

---

<sup>27</sup> All'eccezionale ampiezza del contesto storico e culturale che sta al centro degli interessi benjaminiani non sfugge di certo la concordanza che il *Trauerspiel* e il dramma religioso medievale rinvencono sulla base dello sforzo, comune ad entrambe le manifestazioni artistiche, di restituire attraverso i modi della rappresentazione scenica e dell'intenzione mimetica episodi tratti dalla storia del mondo nella sua dimensione creaturale. Tuttavia, agli occhi di Benjamin i misteri medievali possiedono una linearità escatologica ignota all'algida autenticità dell'immanenza che domina il *Trauerspiel*: «Die Verwandtschaft des Trauerspiels mit dem Mysterium wird in Frage gestellt durch die ausgangslose Verzweiflung, die das letzte Wort des säkularisierten christlichen Dramas sein zu müssen scheint. [...] Eine massive Schicht von ornamentaler, wahrhaft barocker Stukkatur verdeckt ihren Schlüsselstein und einzig die präzise Erforschung ihrer Bogenspannung errechnet ihn» (*GS* I, 1, 257). La disperazione "secolarizzata" e tutta teatrale del *Trauerspiel* si affranca peraltro dall'obbligo di infrangere il destino demonico, che invece la tragedia assumeva su di sé, come Benjamin dimostra nel breve scritto *Schicksal und Charakter* (*GS* II, 1, 171-179), anteriore al trattato sul dramma barocco.

borne häuft und exaltiert, bevor es sich dem Ende überliefert. Das Jenseits wird entleert von alledem, worin auch nur der leiseste Atem von Welt webt, und eine Fülle von Dingen, welche jeder Gestaltung sich zu entziehen pflegten, gewinnt das Barock ihm ab und fördert sie auf seinem Höhepunkt in drastischer Gestalt zu Tag, um einen letzten Himmel zu räumen und als Vakuum ihn in den Stand zu setzen, mit katastrophaler Gewalt dereinst die Erde in sich zu vernichten. (GS I, 1, 246)

Nella spiritualità barocca non trovano posto né pulsioni ateistiche né generalizzazioni panteistiche; uno dei problemi più gravi in cui si dibatte la drammaturgia del Barocco è il sospetto di inadeguatezza interpretativa, gettato sulla trascendenza in quanto supposta negazione tautologica di quella rappresentabilità che corrobora la sostanza dialettica della sezione del mondo delle idee indagata ed oggettivata da Benjamin. La domanda formulata da Lohenstein, «Ist der Natur ihr Werck nicht selbst ein stetig Spiel?»<sup>28</sup>, si avvolge intorno al proprio nucleo in un movimento a spirale di cui non intravede la fine e coglie così l'essenza della cosiddetta teatralità barocca: in opposizione alla predeterminazione mitografica che contraddistingue la tragedia, il *Trauerspiel* conosce unicamente la norma dettata dalla conformità all'istanza naturale, e perciò attua ad oltranza «die verzögernde Überspannung der Transzendenz, die all den provokatorischen Diesseitsakzenten des Barock zugrunde liegt» (GS I, 1, 246). A questa scelta di amplificazione dell'immanenza pertiene anche la casualità di vicende che si rispecchiano nella valenza essenzialmente ludica del *Wahn*: «die Natur hat nie nichts an das Licht gebracht / | Sie hat mit selbigem ihr auch ein Spiel gemacht || [...] Für allen aber ist der Mensch ein Spiel der Zeit. | Das Glücke spielt mit ihm / und er mit allen Sachen»<sup>29</sup>.

Ad acuire l'irrequietezza combinatoria e sussultoria dell'immanenza barocca interviene il reciproco influsso che scaturisce dal rapporto conflittuale tra l'ordinamento politico e sociale già postulato nel Cinquecento dalla teoria assolutistica di Bodin e il travisamento della teoria della sovranità<sup>30</sup>. Affrontando una tale problematica, il *Trauerspiel* si fa osservatorio

<sup>28</sup> Daniel Casper von Lohenstein, *Sophonisbe / Trauerspiel*, in Id., *Afrikanische Trauerspiele*, herausgegeben von Klaus Günther Just, Stuttgart 1957, p. 245.

<sup>29</sup> Ivi, p. 246.

<sup>30</sup> Questa conflittualità è comunque già presente nella riflessione politica di Jean Bodin, e in particolare nella definizione della necessità dell'obbedienza al principe, anche se gli atti di quest'ultimo sono manifestamente biasimevoli: «Mais s'il n'y a plus de remede aux fautes du Prince souuerain, & qu'il mande aux Magistrats que ses actions

privilegiato della situazione politica del proprio tempo, e propone un'analisi estremamente attuale del potere e degli strumenti attraverso cui viene esercitato. I drammaturghi tedeschi del Barocco sono in grado di padroneggiare la doppiezza che li porta ad essere ad un tempo poeti encomiastici e feroci critici di quegli stessi potenti celebrati nei loro panegirici<sup>31</sup>: la reale portata di questa apparente schizofrenia può essere compresa soltanto considerando la preferenza che la drammaturgia barocca accorda agli estremi e che Benjamin puntualizza nel proprio studio.

Ogni creatura, nell'ottica della riconquista di un'autenticità edenica, è chiamata ad intendere il proprio stato attuale come un aspetto della provvisorietà storica: in questo senso, l'instabilità dei ruoli all'interno del *Trauerspiel* è sì una provocazione, ma non può suscitare scandalo. Nella persona del monarca convivono così molto spesso il tiranno e il martire. L'arroganza del potente che interpreta la propria posizione come «ursprüngliche Delegation der göttlichen Macht»<sup>32</sup> viene stigmatizzata da Gryphius, nel *Trauerspiel Leo Armenius*, come presunzione senza limiti; ma allo stesso tempo – e questa appare oggi una gravissima contraddizione – i cortigiani che congiurano ai danni del sovrano, smascherato nella sua smisurata brama di potere, sono denunciati come usurpatori:

I. Versch.[wörer] Man strafft die schuld mit recht / Theod.[osia],  
 Wer gibt euch diese macht?  
 Ein Fürst fällt dem allein / der in den Wolken wacht.  
 Der in den Thron vns setzt / kan auß dem Thron vns bannen.<sup>33</sup>

L'utilità morale della considerazione storica non interessa il mondo dei rapporti di potere rappresentato dai drammaturghi tedeschi del Barocco:

---

soyent excusees enuers les subjects, il vaut beaucoup mieux obèr, & en ce faisant, couvrir & enseuelir la memoire d'vne meschanceté ia faite, qu'en le refusant l'irriter pour faire pis» (Jean Bodin, *Les six Livres de la Republique*, Livre III, Paris 1583, p. 421).

<sup>31</sup> Anche questo aspetto della cultura del Barocco tedesco viene indagato da Benjamin con una venatura polemica antistoricistica: «Die Macht der Gegenwart in deren Medium zu erschauen, war dem Barock gegeben» (*GS I*, 1, 278).

<sup>32</sup> Peter Michelsen, *Vom Recht auf Widerstand in Andreas Gryphius' "Aemilius Paulus Papinianus"*, in «Simpliciana» 17 (1995), p. 52. Secondo Massimo Cacciari «Tra teologico e Politico si spalanca qui il baratro che è forma e contenuto del *Trauerspiel*» (Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 194).

<sup>33</sup> Andreas Gryphius, *LEO ARMENIUS. Oder Fürsten=Mord Trauerspiel*, in Id., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, herausgegeben von Marian Szirocky und Hugh Powell, Band 5, Tübingen 1965, p. 86. Theodosia è la consorte dell'imperatore assassinato, Leo Armenius.

esattamente come nel caso del dinamismo degli eventi attivato da Nietzsche<sup>34</sup> e della prospettiva salvifica benjaminiana – «Die Idee der Universalgeschichte ist eine messianische» (GS I, 3, 1238), vien detto nell'apunto *Das dialektische Bild* –, il compito di eternare continuamente l'attualità sta tanto a cuore al *Trauerspiel* da provocare una sorta di compressione dell'azione fino ad una simultaneità di sicuro effetto scenico<sup>35</sup>. Nessun fenomeno può essere inteso in qualità di particolare accessorio e in quanto tale reso inattuale mediante l'emarginazione, tutto può avanzare il diritto alla rappresentazione<sup>36</sup>; la figura del monarca, di colui che fino al martirio

<sup>34</sup> «Gewiss, wir brauchen die Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht, mag derselbe auch vornehm auf unsere derben und anmuthlosen Bedürfnisse und Nöthe herabsehen. Das heisst, wir brauchen sie zum Leben und zur That, nicht zum bequemen Abkehr vom Leben und von der That oder gar zur Beschönigung des selbstsüchtigen Lebens und der feigen und schlechten That. Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen» (Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York 1988, Band 1, p. 245).

<sup>35</sup> Parallelemente all'esaltazione della "teatralità" nel *Trauerspiel*, Benjamin si preoccupa di relativizzare la funzione didascalica dell'arte secondo i canoni di questo genere drammatico: «Alles Moralische ist gebunden ans Leben in seinem drastischen Sinn, dort nämlich, wo es im Tode als Stätte der Gefahr schlechtweg sie innehat. Und dieses Leben, welches uns moralisch, das heißt in unserer Einzigkeit, betrifft, erscheint vom Standpunkt jeder Kunstgestaltung aus als negativ oder sollte doch so erscheinen. Dann ihrerseits kann Kunst in keinem Sinn es zugestehn, sich zum Wissensrat in ihren Werken promoviert und das Dargestellte statt der Darstellung selbst beachtet zu sehen. Der Wahrheitsgehalt dieses Ganzen, der niemals in dem abgezogenen Lehrsatz, geschweige im moralischen, sondern allein in der kritischen, kommentierten Entfaltung des Werkes selbst begegnet, schließt gerade moralische Verweise nur höchst vermittelt ein» (GS I, 1, 284).

<sup>36</sup> A questa totalità della rappresentazione scenica partecipano ad esempio i *Reyen*, gli intermezzi allegorici del *Trauerspiel*, i quali, diversamente dalla presenza sulla scena dei misteri medievali di frammenti analogici dell'aldilà cristiano, presiedono ad una funzione di dilatazione temporale, unendo motivi cristiani e mitologici in un illusorio condensato di eternità, appena accennato per i sensi dello spettatore. Nel dramma di Hallmann *Mariamne*, uno dei più amati da Benjamin, nel *Reyen* della vita e della morte si dispiega un paesaggio degli estremi, che tuttavia mantiene una propria congruenza spazio-temporale: «Bestürztzer Geist! Schau Tod und Leben an! | Schau / welches Bild sich recht vergnügen kan: | Hier ist entdeckt die Lust und folter=kammer; | Hier wird gewehrt die Anmuth und der Jammer / | Hier zeigt sich so höll' als Paradies: | Hier gehen auff Dorn=Rosen und Zypressen / | Hier wird die Zeit und Ewigkeit gemässen: | Erwehle / was du wilt / und was dir mehr gewieß» (Joh.[ann] Christian Hallmann, *MARIAMNE*

concentra nelle proprie mani il potere assoluto, assume una valenza esemplare per il paradosso del concetto barocco della *vanitas*:

Die Ebene des Schöpfungsstandes, der Boden, auf dem das Trauerspiel sich abrollt, bestimmt ganz unverkennbar auch den Souverän. So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur [...] in der Überzeugung, daß im Herrscher, der hocherhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften aufstehen kann. (GS I, 1, 263 sg.)

«Monarch und Märtyrer entgehen nicht im Trauerspiel der Immanenz» (GS I, 1, 247): con questa sentenza Benjamin sancisce la necessità dell'interazione drammatica tra le possibilità interne ai rapporti naturali e l'essere creaturale che fin da principio è destinato a perire, ma che sulla scena del *Trauerspiel* si precipita ad anticipare questa certa limitatezza biologica. Nella spietata concretezza della vita politica, giocata sullo sfondo della corte, il monarca veste gli stessi panni del tiranno, e tuttavia è perfettamente conscio che con quello stesso abito si accosterà al supremo sacrificio del martirio:

Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter des Gekrönten. Sie sind die notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen Wesens. Das ist, was den Tyrannen angeht, leicht ersichtlich. Die Theorie der Souveränität, für die der Sonderfall mit der Entfaltung diktatorischer Instanzen exemplarisch wird, drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. Das Drama vollends läßt sich angelegen sein, die Geste der Vollstreckung zum Charakteristikum des Herrschenden zu machen und ihn mit Worten und Gehaben des Tyrannen selbst dort einzuführen, wo die Verhältnisse darauf nicht drängen. (GS I, 1, 249)

La «Theorie der Souveränität» benjaminiana circoscrive nel trattato sul *Trauerspiel* la permanenza dello stato d'emergenza, motivato dal costante pericolo di un sommovimento finalizzato all'usurpazione del potere. Le articolate riflessioni di Benjamin rivelano in questa sede l'influenza della dottrina politica di Carl Schmitt, il cui pensiero si fonda sul presupposto della giustificazione della concezione assolutistica del potere del principe: secondo questa teoria politica «Souverän ist, wer über den Ausnahmezu-

---

TRAUER=SPIEL, in Id., *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Gerhard Spellerberg, Berlin, NewYork 1975, Band 1, p. 253).

stand entscheidet»<sup>37</sup>. Il passaggio dall'esercizio della sovranità all'arbitrio della tirannia scatena la reazione inconsulta dei cortigiani contro l'ambizioso monarca, provocando con ciò l'accentramento dell'azione drammatica sulla scena della corte: in tal modo, la dimensione spaziale del *Trauerspiel* si raccorda alla monade/corte, il luogo in cui essa intende manifestarsi allo sguardo malinconico dell'anima barocca che si nega alla trascendenza. Per questo motivo la corte rappresenta la quintessenza dell'incostanza creaturale: per gli autori del *Trauerspiel* essa è l'*imago mundi* concentrata in proporzioni infinitesimali, ma nonostante ciò riassume in sé l'irrimediabile continuità dei rivolgimenti, che conferma il carattere inevitabilmente ambiguo di una situazione obiettiva, vale a dire il fatto «daß Seul' und Fürsten ja / die gleich verfallen / noch | Der Götter Bilder sind»<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveranität*, München, Leipzig 1922, p. 11. Sui rapporti tra Benjamin e il "reazionario" Schmitt si vedano Norbert Bolz, *Charisma und Souveranität. Carl Schmitt und Walter Benjamin im Schatten Max Webers*, in *Religionstheorie und Politische Theologie*, herausgegeben von Jacob Taubes, Band 1, *Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*, München 1983, pp. 249-262, e Klaus Garber, *Benjamins Bild*, cit., pp. 90-96. Per l'effettiva sostanza del legame intellettuale tra Benjamin e Schmitt, e più in generale per le frequentazioni benjaminiane ideologicamente trasversali, perché non del tutto compatibili con l'immagine del materialista storico di osservanza marxista, vale l'invito di Cesare Cases ad un maggior rigore interpretativo, oltre il puro impatto emozionale della "scoperta" di un Benjamin politicamente non ortodosso: «Benjamin, se non gli piaceva Heidegger, aveva un certo debole per Klages e Carl Schmitt. Quindi siamo a posto, il Messia benjaminiano coincide con l'Essere di Heidegger o con l'Anima di Klages o con Jesus Christ Superstar, e tutti stanno ad aspettarne l'epifania con il naso in aria e la penna in mano. Non so quanto questo atteggiamento sarebbe piaciuto a Benjamin stesso, l'essenziale è che in lui va bene tutto, il grasso e il magro, e che lui va bene per tutti, i magri e i grassi. Non c'è da fare altro che commentarlo (secondo i suoi stessi principi) e guai a chi trova che si può tentare di vederchi chiaro e di distinguere quello che va più o meno bene» (Cesare Cases, *Far arrivare il Messia*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, cit., p. 60). Della dottrina schmittiana a Benjamin interessa sostanzialmente l'accento posto sulla natura cangiante del concetto di stato d'emergenza, che è alla base della politica assolutistica dei regnanti del *Trauerspiel*. All'approfondimento benjaminiano del significato di questa posizione teorica in un ambito di rappresentazione scenica si possono accompagnare le riflessioni di Horkheimer e di Adorno sulla derivazione dell'astuzia da un atteggiamento stoico, quale è quello denotato nel *Trauerspiel* dal monarca destinato al martirio: «Der Listige überlebt nur um den Preis seines eigenen Traums, den er abdingt, indem er wie die Gewalten draußen sich selbst entzaubert. Er eben kann nie das Ganze haben, er muß immer warten können, Geduld haben, verzichten» (Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1986, p. 74).

<sup>38</sup> Daniel Casper von Lohenstein, *op. cit.*, p. 263.

L'urgenza teatrale avvertita dal Barocco è più che mai evidente nell'attenzione concentrata sulla corte e sui suoi intrighi; questo è anche l'ambiente che si offre a Benjamin quale migliore esempio per la sua analisi oggettivante, in quanto il mondo del *Trauerspiel* ricerca una sua propria atemporalità, a partire dall'esclusione dell'istanza storiografica dalla messa in scena dell'evento, libero da ogni vincolo cronistico:

Ein Fundament von dramaturgischen Realien, wie die politische Anthropologie und Typologie der Trauerspiele es darstellt, ist Vorbedingung zur Befreiung aus den Verlegenheiten eines Historismus, der seinen Gegenstand als notwendige aber wesenslose Übergangerscheinung erledigt. Im Zusammenhange dieser Realien kommt die besondere Bedeutung des barocken Aristotelismus, der eine oberflächliche Betrachtung irre zu führen bestimmt ist, zur Geltung. (GS I, 1, 278)

Il mondo del *Trauerspiel* si svela a Benjamin con caratteristiche di coesione interna e di notevole lungimiranza riguardo alla portata degli argomenti che si condensano nello spazio scenico e toccano tutti gli aspetti della «politische Anthropologie», mirando ad una sorta di pantofagia del fenomeno. Questo mondo non conosce e non patisce la contraddizione che sta in agguato dietro ad ogni volontà di valutazione, in quanto il vaneggiamento dei «Realien» non ammette alcun principio logico o morale di positività: la tirannide e l'usurpazione si susseguono come il giorno e la notte, la luce e l'oscurità, la vita e la morte, e tuttavia esse non costituiscono i termini di un'inconciliabilità di stampo manicheistico, per essere invece considerate come fenomeni strettamente connessi con la genesi dell'adattamento alla forma drammatica di antinomie esistenziali<sup>39</sup>.

Di fronte all'*inconstantia* diffusa nell'immanenza solo una condotta di vita ispirata al rispetto dei precetti stoici giova alla triade principe/tiranno/martire, che nel *Trauerspiel* corrisponde allo schema di ripartizione del ruolo del protagonista. Ma in assenza dell'intenzione moralmente edificante questa caratteristica non corrisponde all'implicita sopravvalutazione della sofferenza e del soggetto che se ne fa portatore sulla scena:

---

<sup>39</sup> La metodologia interpretativa benjaminiana ricupera così per il trattato sul *Trauerspiel* i cicli costitutivi del mito. A tale proposito si vedano soprattutto Rolf-Peter Janz, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, in *Mythos und Moderne*, herausgegeben von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983, pp. 363-381, e Reyes Mate, *Mito, logos y religión en Walter Benjamin*, in «Studi Germanici» N. S. 29 (1991) [ma 1995], pp. 125-156.

Das ständig wiederholte Schauspiel fürstlicher Erhebung und des Falls, das Dulden ehrenfester Tugend stand den Dichtern nicht sowohl als Moralität, denn als die in ihrer Beharrlichkeit wesenhafte, als die naturgemäße Seite des Geschichtsverlaufs vor Augen. [...] so bestätigt dies für das Barock insbesondere in einer chronistisch auf die Weltgeschichte eingestellten Intention. Soweit sie sich in die Details versenkte, kam sie, im Sinne eines mikroskopischen Verfahrens, nur zu der peinlichen Verfolgung des politischen Kalküls in der Intrige. Das Drama des Barock kennt die historische Aktivität nicht anders als verworfene Betriebsamkeit von Ränkeschmieden. [...] Abglanz sittlicher Würde liegt einzig auf dem Souverän und dies von keiner andern als der gänzlich geschichtsfremden des Stoikers. Denn diese Haltung, nicht aber die Heilserwartung des christlichen Glaubenshelden ist es, die in den Hauptpersonen des barocken Dramas überall begegnet. (GS I, 1, 267)

Nel teatro di Gryphius l'imperatore bizantino Leone Armeno sopporta stoicamente il proprio assassinio, ma solo perché rassegnato all'ineluttabilità fisiologica del proprio destino: «Er blib / jawohl er blieb / der nicht entkommen kan»<sup>40</sup>. Attraverso il riconoscimento dei limiti assai angusti dell'ambito corporeo all'interno dello scenario della creazione, ricostruito sul palcoscenico della corte, l'autore del *Trauerspiel* evoca il potere della malinconia, che si lega alla forma della creatura, penetrandola come «ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstands gebundenes Fühlen» (GS I, 1, 318); l'adamantina trasparenza dell'oggetto, nella quale può addensarsi la pienezza del significato, contrasta con decisione qualsiasi differimento al piano della trascendenza degli «Zeugen des Gewesenen als Material einer vermeintlichen Fortschrittsgeschichte»<sup>41</sup>.

Nel *Trauerspiel* la rappresentazione dei rapporti politici, sebbene tenda a porre in rilievo l'effetto truculento e la sfumatura *dark*, si esalta nella propria attualità cronistica, quasi ad anticipare la scrittura storica dell'evento; se secondo Nietzsche il mito, nella tragedia, conduce il mondo dei fenomeni «an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den

<sup>40</sup> Andreas Gryphius, *op. cit.*, p. 79.

<sup>41</sup> Norbert Bolz, *Einleitung. Links schreiben*, in *Walter Benjamin*, herausgegeben von Norbert W. Bolz und Richard Faber, cit., p. 17. Sull'avversione nutrita da Benjamin per il concetto di sviluppo (specie in funzione storico-ricostruttiva) si veda Fabrizio Desideri, *Catastrofe e redenzione. Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig*, in Id., *La porta*, cit., pp. 167-201.

Schooss der wahren und einzigen Realität zurückzufluchten sucht»<sup>42</sup>, il *Trauerspiel* allontana da sé il rischio dell'autonegazione perfezionando l'eterno ritorno dell'azione drammatica all'immanenza. Il mondo, nel suo stato presente, esercita sulla persona che agisce nel *Trauerspiel* un'attrazione tanto intensa da causare la permanenza della corporeità e dell'attività sensoriale anche dopo la morte, nell'apparizione dello spettro, coerente con il contenuto della trama drammatica<sup>43</sup>.

Se il sigillo dell'eternità irrevocabile, elemento estraneo alla poetica del *Trauerspiel*, non è in grado di pronunciare un giudizio definitivo sul destino che attende la persona dopo la morte, la morte stessa rinuncia alla propria funzione di collegamento tra la temporalità e una dimensione posta oltre lo spazio ed il tempo che governano il *theatrum mundi*. Ciò comporta la rovinosa caduta dell'entelechia in una illimitata secolarizzazione in cui la tensione tragica che risulta dall'approssimarsi dell'istante della morte si stempera in parodia; nel Socrate morente, descritto da Platone nel *Fedone*, Benjamin scorge un antecedente di questa estrema provocazione anti-escatologica, «eine erschöpfende Profanation der Heroensage durch die Preisgabe ihrer dämonischen Paradoxien an den Verstand» (*GS I*, 1, 292).

Il martirio subito nel *Trauerspiel* dal monarca/tiranno non prepara l'imminente ricomposizione della materia drammatica in un quadro di ri-appacificazione, poiché esso rappresenta solamente una stazione della *via crucis* del principe, paradigmatica per la situazione politica della corte. I monarchi del *Trauerspiel*, votati alla morte, «Schweben auff der See. | Doch wenn die grimme fluth den Kahn bald in höh' | Bald in den abgrund reißt! vnd in den Haven rücket / | Wird an den rawen Klipp' ein grosses Schiff zu stücket»<sup>44</sup>. Tuttavia, l'atteggiamento stoico del monarca

<sup>42</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Band 1, p. 141.

<sup>43</sup> «Wenn der tragische Held in seiner "Unsterblichkeit" nicht das Leben sondern den Namen allein rettet, so büßen Trauerspielpersonen mit dem Tode nur die benannte Individualität und nicht die Lebenskraft der Rolle ein. Ungemindert lebt sie in der Geisterwelt auf» (*GS I*, 1, 314 sg.). Nel *Trauerspiel* la morte è e resta una cifra puramente terrena, mai ricondotta ad un'attesa di sopravvivenza in un "altrove" oltremondano. Per questo motivo essa talvolta, come accade ad esempio in Gryphius, assume addirittura il ruolo di istanza opposta in senso terminologico e quantificabile all'atto del morire: «Deß Höchsten vnerforschliches Gerichte | Schreckt eure Schuld durch dieses Traur= Gesichte | Die jhr mehr tod denn ich! O selig ist der Geist! | Dem eines Todten Grufft den Weg zum Leben weist» (Andreas Gryphius, *CARDENIO vnd CELINDE. Oder Unglücklich Verliebete. Trauer= Spiel*, in Id., *Gesamtausgabe*, cit., Band 5, p. 137).

<sup>44</sup> Andreas Gryphius, *LEO ARMENIUS*, cit., pp. 48 sg.

che assiste al proprio inevitabile declino non è sinonimo di cristiana rassegnazione; per Benjamin esso è piuttosto il segno di una progressione intellettuale della capacità di oggettivazione, che destruttura il malinconico pseudomoralismo della *apátheia* fino a farlo partecipare alla costruzione della conoscenza, sotto forma della meditazione che accompagna il lutto<sup>45</sup>:

Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben. Jedes Gefühl ist gebunden an einen apriorischen Gegenstand und dessen Darstellung ist seine Phänomenologie. Die Theorie der Trauer [...] ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen. [...] Die Ertötung der Affekte, mit der die Lebenswellen verebben, aus denen sie sich im Leiben erheben, vermag die Distanz von der Umwelt bis zur Entfremdung vom eigenen Körper zu führen. Indem man dies Symptom der Depersonalisation als schweren Grad des Traurigseins erfaßte, trat der Begriff von dieser pathologischen Verfassung, in welcher jedes unscheinbarste Ding, weil die natürliche und schaffende Beziehung zu ihm fehlt, als Chiffer einer rätselhaften Weisheit auftritt, in einen unvergleichlich fruchtbaren Zusammenhang. (GS I, 1, 318 sg.)<sup>46</sup>

Nella concezione barocca dell'allegoria – Benjamin dedica la seconda parte di *Ursprung des deutschen Trauerspiels* all'accurata definizione del senso allegorico nella drammaturgia seicentesca – ogni persona o cosa può significare anche l'altro da sé. Non si tratta però di ricercare una polifunzio-

<sup>45</sup> La funzione del lutto come coronamento della procedura benjaminiana di ritorno all'originalità allegorica che struttura il *Trauerspiel* è oggetto dello studio di Ferruccio Masini, *Benjamin e Brecht. Scienza della natura e ermeneutica materialista*, Bari 1977, pp. 113-131.

<sup>46</sup> Il concetto di sapienza enigmatica compare già nella filosofia novalisiana, con la riflessione del soggetto ad un livello di ricettività costantemente amplificata: «Alles Lebendige wird zu Figur und Zeichen. Als Chiffre eines verrätselten Sinns erstarrt es, wird verdinglicht, nicht beseelt» (Novalis, *Blütenstaub*, in Id., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Band 2, *Das philosophische Werk I*, herausgegeben von Richard Samuel, Darmstadt 1965, p. 427). Sulla ripresa da parte di Benjamin della teoria linguistica novalisiana, e in particolare sulla conduzione dell'analisi del fenomeno comunicativo al paradosso apparente di un linguaggio magico che ispira il *logos* dialettico, si vedano Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main 1980, e Hermann Schweppenhäuser, *Name – Logos – Ausdruck. Elemente der Benjaminschen Sprachtheorie*, in Id., *Ein Physiognom*, cit., pp. 66-82.

nalità dell'oggetto, principio che stridrebbe con una visione ideologica disposta secondo precisi criteri gerarchici; piuttosto, è la completa permanenza della creatura entro i confini dell'immanenza a causare l'incertezza della valenza semantica degli elementi che compongono la compagine del mondo creato. Così come le apparizioni degli spettri mostrano la caducità dello stesso istante della morte, neppure il sonno si configura come particolare condizione psicologica del vivente, ma segnala l'infinito allontanarsi degli estremi, che nello spazio del *Trauerspiel* sviluppa la dialettica «von Konvention und Ausdruck» (*GS* I, 1, 351).

Tra i flutti di una temporalità che il *Wahn* porta a ritenere aperta alla propria dilatazione nell'eternità, lo stoico si aggrappa alla sua salda fede nell'incondizionata affidabilità dei sogni:

Leo. Vns hat noch kurtz vorhin ein harter traum beschweret /  
 Nicand.[er] Der schafft jhm selber angst der sich an träume kehret.  
 Leo. Der Himmel hat durch träum oft grosse ding entdeckt.  
 Exab.[olius] Der ahn hat oft durch träum' ein müdes hertz erschreckt.  
 Leo. Der traum von Phocas hat dem Mauritz nicht gelogen.  
 Exab. Wer viel auf träume baw't / wird alzuviel betrogen.  
 Nicand. Bestürm't ein traum den geist / den nicht der feinde macht  
 Den kein bewehrter grim' je in bestürtzung bracht.<sup>47</sup>

L'imperatore, certo di dover andare incontro alla morte, crede fermamente nel potere profetico dei sogni, mentre i congiurati, fingendo uno scetticismo di circostanza, tentano di convincerlo dell'illusorietà dei suoi luttuosi presentimenti: in questa situazione tipica del *Trauerspiel* si rispecchia la struttura dualistica dei rapporti di potere rappresentati sui palcoscenici dell'epoca. Il riconoscimento della vanità attraverso la riflessione malinconica e la sopportazione stoica delle conseguenze di questa inevitabile scoperta non convergono in un'addizione meccanica di dati, ma determinano la lacerante bipolarità dell'intreccio drammatico. Questa caratteristica viene ascritta dall'analisi benjaminiana all'appartenenza di autori come Gryphius e Lohenstein alla confessione luterana, che notoriamente deprezza le opere di fronte alla fede<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Andreas Gryphius, *LEO ARMENIUS*, cit., p. 57.

<sup>48</sup> Cfr. *GS* I, 1, 317 sgg. Sulle vicissitudini confessionali dei drammaturghi barocchi slesiani – e non solo di Lohenstein, come lascerebbe intendere il titolo – si veda Pierre Béhar, *Silesia Tragica. Epanouissement et fin de l'école drammatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Casper von Lohenstein (1635 – 1683)*, Wiesbaden 1988.

«Nie hat das deutsche Trauerspiel vermocht, die Züge der Person so geheim in tausend Falten einer allegorischen Gewandfigur, wie Calderon [sic] es konnte, zu verteilen» (GS I, 1, 368). Il fecondo estremismo dialettico della drammaturgia barocca tedesca affascina Benjamin grazie alla prismatica ambiguità delle diverse immagini di un desiderio di rappresentazione condannato a restare insoddisfatto: tuttavia non si può negare che alla fine di *Ursprung des deutschen Trauerspiels* «l'allegoria si capovolge rivelando la sua impotenza.»<sup>49</sup> La degenerazione nichilistica del pessimismo stoico, la fatale parzialità della percezione, la tentazione del ragionamento sofisticato sono pericoli connaturati alla contemplazione malinconica di un mondo che per molti versi costituisce ancora l'oggetto del desiderio per chi sa che presto lo dovrà abbandonare. Servendosi di questa particolare posizione dell'istanza individuale nei confronti del mondo fenomenico per poter dimostrare l'autonomia artistica del genere del *Trauerspiel*, Benjamin mette a fuoco le proprietà intransitive del genere stesso per esaltarne la cristallina aderenza al piano dell'immanenza creaturale.

L'accento alla superiorità poetica mostrata da Calderón nella rappresentazione del «Glanz des Herrschertums» (GS I, 1, 276) testimonia la vivacità della coscienza critica di Benjamin. Nella figura di Segismundo, il protagonista del dramma calderoniano *La vida es sueño*<sup>50</sup>, egli nota l'armonizzazione poetica di quelle differenze all'interno dell'esistenza naturale che invece nel *Trauerspiel* si trovano diffuse in funzione antitetica, contribuendo in ogni caso alla coesione degli elementi drammatici dell'opera. In nome del libero arbitrio, Calderón ritiene possibile la razionalizzazione degli affetti e quindi del complesso delle trasformazioni biologiche definibile come fatalità. Perciò il poeta spagnolo si impegna per conseguire la

---

<sup>49</sup> Cesare Cases, *Introduzione*, cit., p. XII.

<sup>50</sup> In questa sede non è ovviamente possibile trattare in modo esaustivo i riflessi della rielaborazione di questo dramma di Calderón da parte di Hofmannsthal su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* e sui successivi sviluppi del pensiero benjaminiano. Benjamin recensisce in «Die Literarische Welt» del 9 aprile 1926 e del 2 marzo 1928 entrambe le versioni di *Der Turm* (cfr. GS II, 1, 98-101). La seconda recensione ospita alcune riflessioni riassuntive sulla teoria benjaminiana del *Trauerspiel*, che nella rivisitazione hofmannsthaliana del dramma di Calderón Benjamin vede almeno in parte realizzate, in special modo per quanto concerne l'affievolirsi della forza della simbologia cristiana della riconciliazione di fronte al divampare della passione politica. Per i reciproci influssi tra Benjamin e Hofmannsthal si vedano Lorenz Jäger, *Hofmannsthal und der "Ursprung des deutschen Trauerspiels"*, in «Hofmannsthal-Blätter» 31/32 (1986), pp. 83-106, e Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., pp. 193-216. A stimolare il carteggio tra Benjamin e Hofmannsthal tra il 1923 e il 1929 fu Florens Christian Rang.

vittoria sulla frammentazione dell'individualità, sebbene non dimentichi per un solo istante il concetto secondo cui la nozione più autentica di *physis* viene costantemente offuscata dai veli dell'*engaño*.

La vita e il sogno riguardano però quell'essere che l'inconsolabile bisogno di oggettivazione frammentaria, tipica del malinconico, tenta di destrutturare in quanto in esso riconosce il portatore di un'inaccettabile egemonia della soggettività e della relativa eccitazione produttiva. Se Benjamin, dopo aver reso un sincero omaggio alla concrezione cosmografica stratificata nel dramma del Barocco, parla di una «Insuffizienz des deutschen Trauerspiels» (*GS* I, 1, 409), avverte con ogni probabilità la presenza in questa manifestazione artistica della stessa inclinazione antiumanistica che anima il canto del Segismundo calderoniano, ancora titubante sulla soglia del mondo "reale" al termine del lungo esilio nella dimensione onirica:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,  
si fué mi maestro el sueño,  
y estoy temiendo en mis ansias  
que he de despertar y hallarme  
otra vez en mi cerrada  
prisión? Y cuando no sea,  
el soñar lo sólo basta;  
pues así llegué a saber  
que toda la dicha humana,  
en fin, pasa como un sueño,  
y quiero hoy aprovecharla  
el tiempo de que me durare:  
pidiendo de nuestras faltas  
perdón, pues de pechos nobles  
es tan propio el perdonarlas.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición, estudio y glosario de Augusto Cortina, Madrid 1971, p. 110.

Hans-Albrecht Koch  
(Bremen)

*«Abschied vom Sonett»  
Zu Rudolf Borchardts «Autumnus»-Gedichten  
Mit einem Anhang: Hugo von Hofmannsthal als Leser  
von Borchardts «Herbstsonetten»*

Gib mir die Hand und schaue nicht zurück –  
In welchem Traume gehen wir –  
Frage mich nicht, ich weiß nicht,  
Doch die Straße kennt ihr Ziel.<sup>1</sup>

1. *«Ungestüme Aufbrüche, jähe Abbrüche»*

Im Februar 1925 unterrichtete Rudolf Borchardt in der Zeitschrift des Lesezirkels Hottingen eine Zürcher Leser- und Hörerschaft über Benedetto Croce, wenige Tage bevor dieser vom einstigen Katheder Francesco de Sanctis sprechen sollte:

Die Wiederentdeckung der geistigen Welt Deutschlands [...] durch Benedetto Croce, beginnend als persönlicher Akt der Selbstbesinnung und Kultur, sich fortsetzend als dialektische Auseinandersetzung in Ausscheidung, Überwindung und Neuformung, endend in Ausbildung und Anwendung einer frei gedachten Welt als Ausdruck der fertig gewordenen Persönlichkeit, hat sich darstellend und schriftstellerisch vollzogen und auf dem Wege als ihr eigentliches Ziel die Aufgabe erkannt, nicht sowohl [...] die deutsche geistige Welt, oder gar Deutschland und deutschen Einfluß, als vielmehr [...]

---

<sup>1</sup> R. Borchardt: *Val d'Elsa*. In: ders.: *Gedichte*. Hrsg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Stuttgart 1957, S. 133.

das geschichtlich gewordene Europa in das längst von Europa abgeschnittene Italien einzufügen und beides durcheinander zu regeln.<sup>2</sup>

Man braucht in diesen Sätzen nur jeweils die Begriffe «Deutschland» und «Italien» zu vertauschen, um sie als ein Bekenntnis dessen lesen zu können, was der deutsche Laudator zeitlebens selbst angestrebt hat. Borchardt, der sich gegen nichts und niemanden mit lauen mittleren Empfindungen verhalten konnte, sondern nur entweder in bedingungsloser Verehrung oder zermalmendem Haß, glaubte auch darin dem Neapolitaner verwandt zu sein, und fuhr mit spürbarer Freude an dessen literarischen «Vernichtungsschlachten» fort:

Croce entriß den Italienern mit nicht immer den sanftesten, aber immer entschlossenen und kurz angewandten Mitteln Spielzeug nach Spielzeug ihrer alten sinnlichen Verweichlichung; die drei Lieblingsautoren der Bourgeoisie in ihren drei bourgeoisien Nuancen, den schmelzenden Feuilleton-Pathetiker De Amicis, den Rhetor in Moll Pascoli, den in Dur d'Anunzio [sic!] hat er in den berühmt gewordenen Vernichtungsschlachten von drei klassischen Kritiken ohne ein hartes oder heftiges Wort, durch die bloße Anwendung der ersten und wahrhaftigen Begriffe seiner kritischen Methode aus ihren Wurzeln gerissen und es gleichmütig ertragen, wenn die Herzen, in denen diese Wurzeln sich verzweigt hatten, ihm nicht verziehen.<sup>3</sup>

Schon die äußere Lebensform, die Borchardt gewählt hatte, war freilich nicht dazu angetan, ihn zu einem deutschen Croce zu machen. Früh hatte er das Land seiner Sprache verlassen; und der Umstand, daß er seine deutschen Texte in fremdsprachiger Umgebung verfaßte, ist das äußere Symbol seiner selbstgewählten Abschließung von einem möglichen Publikum. Er nahm nicht nur das Recht des Dichters für sich in Anspruch, verkannt zu werden, er wollte nachgerade verkannt werden. Nichts zog ihn ins politische Tagesgeschäft, auf das sich Croce als Unterrichtsminister erfolgreich eingelassen hatte. Auch Borchardts zu Recht vielgerühmte Rhetorik<sup>4</sup>

<sup>2</sup> R. Borchardt: *Benedetto Croce*. In: ders.: Prosa I. Hrsg. von Marie Luise Borchardt. 2. Auf. Stuttgart 1992, S. 11-27; Zitat S 23f.

<sup>3</sup> Ebd. S. 24.

<sup>4</sup> Vgl. Gerhard Neumann: Dichter, Herr und Improvisator. Rudolf Borchardt als Redner. In: R. Borchardt: Über den Dichter und das Dichterische. Drei Reden von 1920 und 1923. Aus dem Nachlaß hrsg. und erl. von Gerhard Neumann, Gerhard Schuster und Edith Zehm. Mit einer Dokumentation sämtlicher Reden Borchardts 1902-1933 von Gerhard Schuster. München 1995 (Schriften der Rudolf Borchardt-Gesellschaft. 4/5), S. 7-58.

entsprang nicht dem Willen, durch sprachliches Handeln Wirklichkeit auf eine Zukunft hin zu verändern, sondern dem künstlerischen Ehrgeiz, sie in der sprachlichen Gestaltung allererst begreifbar zu machen.

Daß ihm dabei Außergewöhnliches gelungen ist, haben Kenner früh bemerkt, allerdings meist über dem Prosaisten den Lyriker vergessen<sup>5</sup>. So auch der aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrte Richard Alewyn, der 1954 in der «Neuen Rundschau» Borchardt in nachgerade enthusiastischen Wendungen rühmte:

Wo gäbe es noch im Deutschen Sprache, die gleichzeitig so improvisiert ist und so artikuliert, so spontan und so erudit? Was Borchardts Prosa insbesondere auszeichnet, ist das, was auch seine Briefe zu einem so einzigartigen Schauspiel macht: wie dem Schreibenden die Wörter zuströmen, wie sie sich auf magnetisches Geheiß zu majestätischen Bögen spannen und Abgründe überbrücken, ohne auch nur einen Augenblick die Fassung zu verlieren, wie sie selbst am Rande des Absturzes, die Rettung niemals verweigern und, durch keine andere Kunst als die einer phänomenalen Syntax, auch die wankendste Position wiederherzustellen helfen. Hier, an der größten rednerischen Begabung, die sich der deutschen Sprache bedient hat, wenn irgendwo ist ein Begriff zu gewinnen von der Magie und der Majestät, deren sie fähig ist.<sup>6</sup>

Dennoch gehört der am 9. Juni 1877 geborenen Lyriker, Essayist, Erzähler und Übersetzer Rudolf Borchardt bis heute zu den Unbekannten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, ist ein «großes Umsonst» geblieben, wie Ernst Klett einmal gesagt hat, der mit mäzenatischem Engagement Mitte der fünfziger Jahre die Ausgabe der «Gesammelten Werke in Einzelbänden» in seinen Verlag genommen hat, die vor kurzem mit dem 14. Band zum Abschluß gekommen ist. Die Ausgabe, zunächst allein

---

<sup>5</sup> In der Forschung ist Borchardts lyrisches Werk bislang nur vereinzelt berücksichtigt worden. Vgl. jedoch Hildegard Hummel: Rudolf Borchardt. Interpretationen zu seiner Lyrik. Bern, Frankfurt a.M. usw. 1983, und Susanne Hofmann: Bildung und Sehnsucht. Untersuchungen zum Mittelalterbild Rudolf Borchardts. Paderborn 1995. Wie notwendig eine kritische Edition der Gedichte Borchardts wäre, hat zuletzt die folgende Ausgabe belegt: R. Borchardt: Bacchische Epiphonie. Textkritisch hrsg. und mit e. Nachw. von Bernhard Fischer. München 1992 (Schriften der Rudolf-Borchardt-Gesellschaft. 2).

<sup>6</sup> Richard Alewyn: Unendliches Gespräch. In: Die Neue Rundschau 61 (1954), S. 538.567; wieder abgedruckt in: ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. 4, abermals verm. Aufl. Göttingen 1967, S. 17-45; Zitat ebd. S. 35.

von Marie Luise Borchardt, der zweiten Frau des Dichters, besorgt, hat unter der philologischen Obhut von Ernst Zinn und Ulrich Ott Rang und Ausmaß von Borchardts Oeuvre sichtbar gemacht<sup>7</sup>. Ein größeres Publikum davon zu überzeugen, bedarf es freilich noch einer wohlfeileren Lesausgabe ausgewählter Texte.

Nur zufällig in Königsberg, dem Herkunftsort der Familie geboren, weil die Mutter dort gerade auf der Durchreise weilte, wuchs Borchardt als ältestes unter mehreren Geschwistern zunächst in Berlin auf, wo der Vater, Sproß einer jüdischen, früh zum Protestantismus konvertierten Familie, nach Moskauer Kaufmannsjahren seit 1882 eine Privatbank leitete<sup>8</sup>. Nach wechsellvoller Schulzeit, die er als Qual empfunden hatte, in die Obhut eines Privatlehrers gegeben, legte Borchardt in Wesel die Reifeprüfung ab. Danach begann er in Berlin ein breit angelegtes Studium der Altertumswissenschaften und der orientalischen Philologie. Er wechselte nach Bonn, wo er von den akademischen Dioskuren der Klassischen Philologie, Hermann Usener und Franz Bücheler, bleibende Eindrücke empfing. Später ging er nach Göttingen. Dort erschien er seinem Lehrer Friedrich Leo als «der hinreissendste junge Mensch [...] seit Wilamowitz»<sup>9</sup>. In den Göttinger Studienjahren wechselte glänzender Studienerfolg mit Verfinsterungen, in denen «er von seinem Dämon dunkle Straßen getrieben»<sup>10</sup> wurde. Außer Gedichten entstand in dieser Zeit *Das Gespräch über Formen*<sup>11</sup>, in dem ausgerechnet zwei «bildungsatte Dekadents» – wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff über diese Sorte Zeitgenossen zu spotten pflegte – an Platon, Nietzsche, Hofmannsthal und Pater dem geheimnisvollen Zusammenhang von Form und Liebe nachsinnen.

---

<sup>7</sup> Vom Verlag Klett-Cotta angekündigte Überarbeitungen der Bände mit den Gedichten und Reden sind bisher nicht erschienen.

<sup>8</sup> Zur Biographie noch immer grundlegend: Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Ausstellung und Katalog: Reinhard Tgahrt und Werner Volke. Marbach a.N. 1978; die gegenüber dem Katalog durch Gerhard Schuster ergänzte Chronik von R. Tgahrt jetzt in: Rudolf Borchardts Nachlaß. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verb. mit der Deutschen Schillergesellschaft. Red.: Ulrich Ott. Marbach a.N. 1990, S. 11-19.

<sup>9</sup> R. Borchardt: Briefe 1895-1906. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München und Wien 1995, S. 194: Brief F. Leos an Borchardt vom 10.5.1902.

<sup>10</sup> Alewyn, a.a.O. (wie Anm. 6).

<sup>11</sup> Als Einzeldruck jetzt leicht greifbar in der Ausgabe: R. Borchardt: *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch*. Mit einem Essay von Botho Strauß. Stuttgart 1987.

Monatelang tauchte Borchardt, ohne jemandem Nachricht von sich zu geben, mit einer reisenden Engländerin unter; Liebeswirren und schwere Krankheit warfen ihn aus der vorgezeichneten Bahn. Während der Rekonvaleszenz begegnete er 1901 in Bad Nassau Margarete Ruer, der Vivian der Jugendgedichte. Unter Verzicht auf eine Universitätskarriere brach Borchardt die angefangene Dissertation ab – eine akademische Vita täuscht den Abschluß der Promotion vor – und entschied sich für einen ganz eigenen Weg der Verbindung von Forschung und Dichtertum. Beide nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern als aufeinander zu beziehende Pole, war die Frucht seiner intensiver Lektüre Johann Gottfried Herders. Er sei «nicht nur als wissenschaftlicher Arbeiter, sondern auch als Dichter der dankbare Sohn der aus dem Geiste der Romantik wiedergeborenen deutschen Universität»<sup>12</sup>, bekannte Borchardt einmal. Aber seit den ersten Studientagen diagnostizierte er auch den Niedergang der Alma Mater von einer Bildungsmacht zur Akademikerfabrik: «Die Welt verlosch, die Könige waren im Gehen, der Knecht, – “wär selber ein Ritter gern” – stieg neben mir in die Bügel»<sup>13</sup>.

Wanderjahre in Italien ließen ihn – lange vor den einschlägigen Forschungen von Ernst Robert Curtius – auf die Kontinuität von Antike und Mittelalter aufmerksam werden. Bereits 1904 erschien in «La Tribuna» sein erster italienischer Aufsatz *L'Italia derubata e i musei stranieri*<sup>14</sup>. In diesem Land ließ er sich nach der ersten Heirat mit der Malerin Karoline Ehrmann dauerhaft nieder, mit wechselnden Wohnsitzen in der Toskana. Dort schrieb er 1907 für die «Frankfurter Zeitung» den Essay *Villa*<sup>15</sup>: «Das Italien unserer Ahnen ist, wie man weiß, seit die Eisenbahnen es für den Verkehr verschlossen haben, eines der unbekanntesten Länder Europas geworden»<sup>16</sup>, so beginnt diese geistige Landeskunde mit einer scheinbaren Fehlschreibung. Vergeblich bemühte er sich, mit Croces Hilfe den Text bei dem Verlag Laterza in Bari auch in einer italienischen

---

<sup>12</sup> Zitiert nach dem Katalog Borchardt-Heymel-Schröder (wie Anm. 7), S. 28.

<sup>13</sup> Ebd. S. 30.

<sup>14</sup> Jetzt in: R. Borchardt: *L'Italia e la poesia tedesca. Reden und Aufsätze 1904-1933*. Hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung. Übers. und erl. von Gerhard Schuster und Ferruccio Delle Cave. Frankfurt a.M. 1988, S. 11-20.

<sup>15</sup> Borchardt: *Villa*. In: ders.: *Italienische Städte und Landschaften*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1986, S. 14-48.

<sup>16</sup> Ebd. S 14.

Übersetzung erscheinen zu lassen<sup>17</sup>. Wohin er sich damit selbst zu plazieren gedachte, macht der Aufsatz über Croce von 1925 deutlich, in dem er schrieb:

[...] wo anders als in diesem Süditalien wäre es möglich gewesen, aus einem Kramladen einer Kleinstadt, wo Schulhefte, Schreibfedern, Packpapier und allenfalls die jeweils vorgeschriebenen Klassentexte feilstanden, das Welthaus Laterza in Bari als den geschäftlichen Körper der Unternehmungen [sc. von Croce] zu schaffen, vor denen, wie vor den Monumentalbibliotheken der «Scrittori d'Italia», der «Scrittori Stranieri», der «Critica» und alles dessen, was an ihr hängt, der Riesenausgabe der Klassiker der europäischen Philosophie, den meisten altständigen Verlegern Deutschlands die Knie schlottern würden?<sup>18</sup>

Die Ansiedlung in Italien ermöglichte Borchardt Distanz zum literarischen Leben in Deutschland, schnitt ihn davon aber nicht ab. In Italien besuchten ihn die Freunde, besonders oft Rudolf Alexander Schröder, aber auch Hugo von Hofmannsthal<sup>19</sup>. Die Freundschaft mit dem glühend verehrten Österreicher pflegte er vor allem im geistigen Austausch der Briefe, dessen Dimensionen und Spannungen sich erst jetzt ausmessen lassen, da beider Korrespondenz erstmals vollständig vorliegt<sup>20</sup>. Borchardts *Eranos*-Brief von 1924, als Huldigung zum 50. Geburtstag dem Freunde dargebracht, verstörte zwar den Empfänger zutiefst, ist aber zugleich eines der aufschlußreichsten Dokumente zur persönlichen Bildungsgeschichte seines Autors. Der bedingungslosen Hochachtung Hofmannsthals kontrastierte die zunehmende Polemik gegen George. Von 1902 bis 1936 reichen die Invektiven von grandioser Rhetorik gegen den «Abenteurer mit der Verführerstimme» und die «Männerei» des im «in-

<sup>17</sup> Vgl. dazu jetzt: Benedetto Croce; R. Borchardt: *Carteggio*. A cura di Emanuele Cutinelli-Rèndina. Bologna 1997.

<sup>18</sup> A.a.O. (wie Anm. 2), S. 21.

<sup>19</sup> Nachgerade katalysatorisch wirkte sich das Zusammentreffen der drei Freunde in Monsagrati im April 1913 auf Hofmannsthals Arbeit an der Operndichtung *Die Frau ohne Schatten* aus (vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. XXVI, 1. Operndichtungen 3,1: *Die Frau ohne Schatten*. Danae oder die Vernunfttheirat. Hrsg. von H.-A. Koch. Frankfurt a.M. 1998, S. 124, 249-251 und 571).

<sup>20</sup> R. Borchardt; H. von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München und Wien 1994.

nersten ungebildeten Klüngel[s]» seiner Anhänger<sup>21</sup>. Bestehende Freundschaften zu ihnen hatte Borchardt nach und nach abgebrochen.

Wie unter den antiken Autoren Homer, Pindar, Horaz, Vergil und Tacitus, sollte nach Borchardts Meinung unter den mittelalterlichen Dante den Deutschen die geschichtlichen Grundlagen der eigenen Kultur vermitteln, auch Versäumtes, das hätte sein können, vor Augen stellen. Aus verwandten Motiven hatte Herder – Borchardt kannte ihn so gründlich wie sonst keiner in seiner Zeit – den deutschen Lesern den Weg zur Literatur der Völker gewiesen. Viele Jahre wandte Borchardt an den erratischen Versuch, Dantes *Göttliche Komödie* in ein fiktives Oberdeutsch 200 Jahre vor Luther zu «übersetzen». Aber er beabsichtigte nicht eigentlich eine Übertragung für Leser, sondern wollte mit der Kunstsprache seines «deutschen Dante» nachträglich «die Wunden seiner eigenen Nationalbiographie lindern oder schließen»<sup>22</sup>, indem er ein tragendes Teil der deutschen Sprach- und Literaturgeschichte konstruierte und es dort einfügte, wo es zwischen der höfischen Dichtersprache des 12. Jahrhunderts und der neuhochdeutschen Dichtersprache nicht vorhanden ist, aber hätte sein sollen<sup>23</sup>.

Psychologisch-ironisch und zeitkritisch, zugleich von höchster stilistischer Meisterschaft sind die Novellen und Erzählungen *Der unwürdige Liebhaber*, *Der Hausbesuch*, *Das Gespenst*, *Die neue Dido*, *Die Geschichte des Erben*, die Borchardt nach dem Ersten Weltkrieg zunächst für Zeitschriften schrieb und von denen einige auch in eine von Rowohlt veranstaltete Ausgabe der Schriften eingingen. Ein 1937 bei Bermann Fischer in Wien erschienener Roman *Vereinigung durch den Feind hindurch* mißglückte dagegen.

Am Ersten Weltkrieg hatte Borchardt als Freiwilliger teilgenommen. Danach hielt er sich in Deutschland nur noch gelegentlich als Redner auf, um seine kulturkonservativen Mahnungen vorzutragen. «[...] wir haben zehn Jahre lang jeden an die Stelle eines Anderen gesetzt, jedem die Ansprüche eines Anderen gegeben und mit naturwidriger Nüchternheit uns die Welt beschert, in der verrücktgewordene Schullehrer regieren und

---

<sup>21</sup> Vgl. jetzt R. Borchardt: Aufzeichnung Srefan George betreffend. Aus dem Nachlaß hrsg. und erl. von Erich Osterkamp. München 1998 (Schriften der Rudolf Borchardt Gesellschaft. 6/7).

<sup>22</sup> Borchardt: *Epilegomena zu Dante II*. In: ders.: Prosa II. Hrsg. von Marie-Luise Borchardt unter Mitarb. von Ernst Zinn. 2. Aufl. Stuttgart 1992, S. 521.

<sup>23</sup> Vgl. H.-A. Koch: Dante bei Rudolf Borchardt und Hofmannsthal. In: *Cultura tedesca*. N. 8 (1997), S. 53-67.

größenwahnsinnige Spießbürger die Reichshauptstadt bankrottverwalten, tolles Städteregiment dem Proletarier so lange Luxus baut, bis die Beamten nicht mehr zu bezahlen sind» – dies sagte Borchardt 1931 in einer Bremer Rede<sup>24</sup>. Man versteht, daß neue Konservative, nicht nur Botho Strauß, sich auf Borchardt berufen. Das heißt freilich nicht, daß man Borchardts Konservatismus als Anbiederung an den Faschismus verstehen darf. Gewiß, eine Zeitlang erhoffte auch er, wie andere Zeitgenossen, nicht nur von Mussolini, sondern auch vom Nationalsozialismus eine schöpferische Restauration und verkannte – als Nachfahre von Juden – zunächst die ungeistige Brutalität und den Antisemitismus der neuen Bewegung.

Rascher als andere jedoch sah er und sprach es aus, daß sein Deutschland, sein Europa, schon 1933, vollends 1939, in den Abgrund gerissen waren. Im Land seiner Herkunft durfte er nach der Machtübernahme nicht mehr veröffentlichen; was er einem deutschen Publikum zu Gehör bringen wollte, konnte er nur in der *Neuen Schweizer Rundschau*, der *Neuen Zürcher Zeitung* oder den *Basler Nachrichten* publizieren. Die Entscheidung, dauerhaft in Italien zu leben, erwies sich als lebensrettend. Allerdings haben ihn, je näher sich die faschistischen Diktaturen kamen, in Italien nur die «Pathosformeln des Signorilen [...] vor politischem Zugriff geschützt»<sup>25</sup>. Zornig verfaßte Borchardt 1935 zusammen mit Rudolf Alexander Schröder in Saltocchio die antiken Vorbildern eines Archilochos oder Horaz nacheifernden politischen Jamben, unter denen sich das Gedicht *Rasse* auf den «Arier-Piefke» Pawelke findet:

Nach Norge mit dem Lloyd Gesellschaftsdampfer fährt  
 der Heldenarier Pawelke,  
 [...]  
 Dem welchen, eh der Irgendwer aus Weissmansdenn  
 Uns zeigte was ein Frühling ist,  
 Die Augen einwärts drum nur standen, weils ihm in  
 Die Nasenlöcher regnete  
 [...]  
 Der Rassen bewusst ward, unbewusst auf Rasse hielt;  
 Und kurz, der Halbnarr Pawelke,

<sup>24</sup> R. Borchardt: Führung. In: ders.: Reden (wie Anm. 33), S. 397-429; Zitat S. 424.

<sup>25</sup> Gerhard Schuster: Wie auf Fittichen über das Rauhe. Zum 50. Todestag von Rudolf Borchardt: Auskünfte über sein letztes Lebensjahr aus neuen Quellen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 8 vom 10. Januar 1995, S. 25.

Der Hausknecht Paulke, Wagenschieber Pawelke,  
Bumsnachtportier und Zeitungsmann,  
Der hin und her geschmissene Abfall Pawelke,  
[...]  
Auf zweckentsprechend Handeln eingearbeitet,  
Mit dem Vokabelschatz versehen  
Von welchem ihm vor allem andern eins gefiel  
Dass er von Grunde etwas sei,  
[...]  
Sei, was nichts koste, doch in der erneuten Welt  
Rentiere wie nichts Anders mehr,  
Dass er ob Strolch, ob Nirgendher, ob Tunichtgut  
Doch immerhin ein Arier sei.<sup>26</sup>

Die nationalsozialistischen Häscher nahmen Borchardt mit seiner Familie im August 1944 bei Lucca gefangen. Der Deportation ins Vernichtungslager entging er, weil ein mitleidiger Soldat ihn in Innsbruck freiließ. Borchardt konnte sich in Trins in Tirol verbergen, wo er am 10. Januar 1945 starb.

Borchardt hat «sich selten anders als im Äußersten bewegt, bald gehemmt, bald gehetzt, einmal getrübt und dann wieder erleuchtet, schwankend zwischen Depressionen und Euphorien, zwischen trotziger Einsiedelei und fieberhafter Aktivität [...], zwischen ungestümen Aufbrüchen und jähem Abbrüchen [...] alles, nur nie gemütlich, niemals kleinlich und niemals käuflich»<sup>27</sup>.

## 2. «Abschied vom Sonett»

Von solch «ungestümen Aufbrüchen und jähem Abbrüchen» ist auch Borchardts Wendung zum Sonett bestimmt. Unter den zahlreichen Formen, derer er sich bedient hat, findet sich neben altgriechischen Modellen, wie der Elegie und dem Jambus, auch das italienische Sonett, das dieser «italianissimo» unter den deutschen Poeten in seinem Jugendwerk auf einem Niveau gepflegt hat, das nur mit den gelungensten Adaptionen Rilkes und Hofmannsthals verglichen werden kann.

Nur kurze Zeit währten die vergleichsweise konventionellen Anfänge, die z.B. noch durch die übereinstimmende Länge von syntaktischen Ein-

---

<sup>26</sup> R. Borchardt: Jamben. Hrsg. von Marie Luise Borchardt unter Mitarb. von Ernst Zinn und Ulrich Ott. Stuttgart 1967, S. 23f.

<sup>27</sup> R. Alewyn, a.a.O. (wie Anm. 6).

heiten und Versen gekennzeichnet sind, wie etwa in einem Sonett *An Richard Beer-Hofmann*, dessen Sextett lautet:

Geist, und mit Geistern hausend ungekrönt!  
Mund toter Könige, der Triumph und Leid  
In Larven lacht und durch die Maske dröhnt!  
Zeit nahm dir nichts: so müsse dir auch Zeit  
Den Namen lassen, daß es um ihn tönt  
Wie Panzer, vierfach Erz, Unsterblichkeit!<sup>28</sup>

oder die sich noch allzu eng an dem stereotypen Motivvorrat des Jugendstils halten, wie z.B. das Paar der *September-Sonette*<sup>29</sup>.

Bald jedoch begann Borchardt, die überkommene Form, ohne sie zu zerbrechen, aufs äußerste zu spannen, etwa mit den zahlreichen Enjambements oder mit dem Überspringen der Fuge zwischen Oktave und Sextett. (Zu solchen Blöcken zieht Borchardt die beiden Quartette bzw. Terzette in der Regel zusammen.)

Nicht nur mit dem Stolz des Hochfahrenden, auch mit einigem historischen Recht konnte er seine Erneuerung des Sonetts als eine Wiederbelebung bezeichnen, ja mit deutlicher Anspielung an das Christus-Wort behaupten, die «Auferstehung» des Sonetts – «im Fleische» geradezu – bewirkt zu haben, wie es in dem Gedicht *Abschied vom Sonett* heißt, das in dem Band *Jugendgedichte* steht, der zuerst 1913 in nur 100 Exemplaren auf Kosten Alfred Walter von Heymels gedruckt und 1920 im Ernst Rowohlt Verlag veröffentlicht wurde.

Mit der pathetischen Geste der Libation verabschiedete sich Borchardt hier zugleich von diesem lyrischen Genre, nachdem inzwischen seit dem *Fin de siècle* eine wahre Flut von drittrangigen Sonetten hereingebrochen war und Trivialisierung und Verkitschung der Form bewirkt hatte, während Borchardt das zu «neugeborner Not» auferstandene Sonett, das in dem Gedicht als Gegenüber angeredet wird, zum heiligen Gefäß geworden war: «was ich besessen / Ward in dir ewig» – zum heiligen Gefäß auch tiefer persönlicher Erlebnisse. Durch die Vernichtung im Opfer an die Götter entzog er es der Profanierung:

*Abschied vom Sonett*<sup>30</sup>  
Sonett, als alle sagten, du bist tot,

<sup>28</sup> R. Borchardt: *Gedichte* (wie Anm. 1), S. 36.

<sup>29</sup> Ebd. S. 22f.

<sup>30</sup> Ebd. S. 102.

Sprach ich «steh auf!» Als sie dich beinern nannten  
Nahmst du mir Herz und Adern fort: da brannten  
Dir Puls und Mund von neugeborner Not.  
Sie schälten: «Das ist alles? das ist Brot  
Für Durft?» Und deine strengen Arme spannten  
Sich doppelt und erschufens; die dich kannten,  
Hast du ernährt, von Hand zu Händen bot

Dein Becher sich; den ich das letzte Mal  
Heut fülle: es ist aus. Musik und Qual  
Der großen Zeiten ward dir vollgemessen:  
Ich gieße nichts Gemeinres in das Maß,  
Draus ich die Minne trank: was ich besessen  
Ward in dir ewig: Götter, nehmt das Glas.

Gleich drei Bedeutungsebenen sind in diesem Sonett über das Sonett verschränkt: Erinnerung des Erlebten und literarische Formenkunde – greifbar etwa im Doppelsinn der Wendung «Musik und Qual / Der großen Zeiten», in der das lyrische Ich das «Mirabile» jenes «Annus Mirabilis» beschwört, mit dem die Sonetten-Kunst des Autors eine neue Qualität erlangte, und uno actu die traditionellen Gehalte der gewählten Gedichtform benennt. Dazu enthält das «letzte Sonett» auch schon das ganze ästhetische Programm einer «schöpferischen Restauration», das Borchardt seinem Schaffen, besonders seiner Revitalisierung des Mittelalters – schon der mittelhochdeutsche Ausdruck «Minne» stellt die Verse in solche Bezüge –, zugrundelegte, vorab seinem Bemühen um den «deutschen Dante». Der Ausdruck. «Schöpferische Restauration»<sup>31</sup> bedeutete ihm wahre *Wiederbelebung* vermeintlich «toter», als «beinern» empfundener Formen, deren Skelett erneut Fleisch zuwächst; bereits 1911 hatte er in einem geistesmächtigen Brief an Josef Hofmiller sein Kunstwollen aus dem Gegensatz zwischen einem unkreativen «hybriden» und einem «genuinen Archaismus» entwickelt<sup>32</sup>.

Die gescheiterte Liebesbegegnung mit der ins Ideale überhöhten Margarete Ruer, 1901 während der Kur in Bad Nassau, löste jenes «unbegreif-

---

<sup>31</sup> So der Titel der berühmten programmatischen Rede, die Borchardt 1927 an der Universität München gehalten hat (in: R. Borchardt: Reden. Hrsg. von Marie Luise Borchardt unter Mitarb. von R. A. Schröder und Silvio Rizzi. Stuttgart [1955], S. 230-253).

<sup>32</sup> R. Borchardt: Briefe 1907-1913. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München und Wien 1995, S. 354: Brief vom 9. Februar 1911.

liche Jahr» aus, über das der Dichter in dem bis 1918/20 immer wieder aufgegriffenen Prosaentwurf *Annus Mirabilis* zu schreiben versucht hat, ohne das Erlebte doch je ins Wort zwingen zu können. Erst nach der Heirat mit Marie Luise Voigt, einer Nichte Schröders, hat sich die Fixierung endgültig gelöst, die mehr als zwanzig Jahre lang der Fluchtpunkt seiner dichterischen Produktion gewesen ist.

In einem der ersten Entwürfe zum *Annus Mirabilis* schrieb Borchardt 1906/07:

ein Jahr meines Lebens, das ich nicht begreife, einen Zusammenhang von Anthon und Leiden, von Denken und Thun, von Schaffen, Beschaffensein und Wandlung, der wie ich nun endlich weiß, nicht zu begreifen ist, ein Wunder, von dem man genau erfahren muß, wie es kam und wie es mir vorkam. Wie es kam, deshalb weil es der Welt notthut, daß hin und wieder eine Seele, der etwas widerfuhr, über sich selbst die Wahrheit sagt; wie es mir vorkam, aus dem entgegengesetzten Grunde; denn wie es mir vorkam, habe ich in Gedichten gesagt, und konnte ich nur in Gedichten sagen. [...]<sup>33</sup>

Nur die Gedichte, die dem Vivian-Erlebnis entsprangen, hat Borchardt selbst publiziert. (Vivian nannte er die Geliebte nach dem Namen des «Fräuleins vom See», der Schwester der Gemahlin des Königs Artus, in der Geschichte des Zauberers «Merlin».) Den Plan zu einem *Buch Vivian*, das die künstlerischen Zeugnisse dieser Begegnung hätte zusammenfassen sollen, vermochte er nicht auszuführen.

Auch von den Gedichten trennte er sich nicht leicht, wenn auch im Bewußtsein, Höchstes geleistet zu haben: Borchardt scheint sie vor den Augen anderer lange verborgen gehalten zu haben, wie seine Äußerung vom 20. November 1912 belegt, da er Alfred Walter von Heymel mit dem Manuskript der *Jugendgedichte* «den ganzen Umfang dieser sechsjährigen lyrischen Produktion und des seit 1906 geschlossenen spirituellen Cyclus» in «einer Stimmung von tiefem Alleinsein fast Beraubtsein» übersandte. «Ein Stück mit bitterer Eifersucht festgehaltenen Lebens löst sich von mir und darunter liegt etwas bloß was das Tageslicht nie gesehen hat»<sup>34</sup>, mag auch die stürmische Begegnung mit Christa Winsloe im Jahre 1912, die einige Monate später in großer Enttäuschung endete<sup>35</sup>, den Entschluß befördert

<sup>33</sup> R. Borchardt: Vivian. Briefe, Gedichte, Entwürfe: 1901-1920. Hrsg. von Fridhelm Kemp und Gerhard Schuster. Marbach a.N. 1985, S. 125.

<sup>34</sup> R. Borchardt: Briefe (wie Anm. 32), S. 436.

<sup>35</sup> Vgl. die Briefe an Christa Winsloe in dem in Anm. 32 zitierten Band der Briefaus-

haben, sich durch die Publikation auch von alten «Gespenstern» zu trennen.

Auch wer sich bei der Obsessivität, mit der Borchardt von dem Vivian-Erlebnis nicht lassen konnte, wohl an den Spott aus der Rede des Viktor Eremita erinnert fühlen mag, den Sören Kierkegaard mit der ihm eigenen Sprachlust in seiner Parodie auf alle Symposien-Literatur mit dem Titel *In vino veritas* sagen läßt:

Durch ein Mädchen wurde mancher Mann ein Genie, durch ein Mädchen wurde mancher Mann ein Held, durch ein Mädchen wurde mancher Mann Dichter, durch ein Mädchen wurde mancher Mann ein Heiliger – aber er wurde nicht Genie durch das Mädchen, welches er bekam, denn mit ihr wurde er nur Staatsrat; er wurde nicht Held durch das Mädchen, welches er bekam, denn durch sie wurde er nur General; er wurde nicht Dichter durch das Mädchen, welches er bekam, denn durch sie wurde er nur Vater; er wurde nicht Heiliger durch das Mädchen, welches er bekam, denn er bekam gar keine und wollte nur eine haben, die er nicht bekam.<sup>36</sup>

wird zugestehen müssen: Was immer Margarete Ruer gewesen sein mag, ein Dichter ist Borchardt erst durch sie geworden.

Unter den frühen Gedichten wiederum ragt der 1901/02 entstandene Zyklus der *Autumnus-Sonette*<sup>37</sup> weit heraus. Die ersten drei sind die ältesten<sup>38</sup>, sie hatte Borchardt auch einmal zur Aufnahme in das *Buch Vivian* vorgesehen<sup>39</sup>:

## I

Vor allen Göttern in des Jahres Reihn  
So stumm, so staunend lernten wir zu beten –

---

gabe, vor allem aber das Eingeständnis der großen Enttäuschung vom 13. Juni 1914 gegenüber Heymel, der den Freund aus eigener Kenntnis vor der «unsauberen Pfütze» gewarnt hatte (in: R. Borchardt; Briefe. 1914-1923. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München und Wien 1995, S. 11-15).

<sup>36</sup> Sören Kierkegaard: Stadien auf dem Lebenswege. Studien von Verschiedenen. Zusammengebracht, zum Druck befördert und herausgegeben von Hilarius Buchbinder. Übers. von A. Bärthold. Leipzig 1886, S. 62.

<sup>37</sup> In: R. Borchardt: Gedichte (wie Anm. 1), S. 77-83.

<sup>38</sup> Ohne freilich auf die sukzessive Entstehung einzugehen, bietet H. Hummel (wie Anm. 5, S. 145-152) eine vorzügliche Interpretation des Aufbaus des Zyklus.

<sup>39</sup> Vgl. R. Borchardt: *Vivian* (wie Anm. 33), S. 161-166.

Nun sind wir in den dritten Kreis getreten,  
 Das Jahr ist reif, die Blätter wurden Wein,  
 Und was nicht reifte, schläft in kahlen Beeten  
 Des alten Sommers unter Schleiern ein –  
 Sie könnten von den blinden Fäden sein,  
 Die eben deinem Schritt vorbei verwehten.

Ein neu Gesicht hat sich zu uns gesellt.  
 Aus finstren Schatten lacht es braun und bunt,  
 Dies ist Autumnus, der den Apfel hält.  
 Rot wirbelts um ihn, gelber sinkts zu Grund,  
 Mit starken Augen bindet er die Welt.  
 Die Traube schwillt um seinen schweren Mund.

## II

Durch seine Worte klang ein fernes Horn.  
 Er sprach: «Steh auf, sei wie du warst, und sieh!»  
 Ich regte mich, und hub mich auf mein Knie,  
 Und schleppte mich heran durch Tau und Dorn.  
 Sein Mund, der leise lachte, war nun streng,  
 Nun süß; er horchte in die feuchte Weite;  
 Dann, mit den Händen, griff er, ihm zur Seite,  
 In einen Busch, und teilte das Gehäng,

Und zeigte mir die Schlafende, die Brand  
 Und Lindrung ist in mir, und Lohn und Strafe,  
 Das Nun-für-nimmer, Untergang für Traum:  
 Sie schlief wie Kinder schlafen; auf der Hand  
 Lag ihr Gesicht; und über ihrem Schläfe  
 Mit Beben stand der überrote Baum.

## III

Mir schien, daß ich mit meiner Dame ging,  
 Und Herbst ging vor uns her durch vielen Wald  
 Geheimnisvoll verwandelter Gewalt,  
 Denn fast demütig, wie ein Kämmerling  
 Vor seinem Herren fährt und ist gering,  
 Trug er den Stab vor uns. Dort sahn wir bald  
 Drei Frauen fremd und schön und hochgestalt,  
 Die sangen schwer und schwangen sich im Ring.

Sie, die ich liebe, sprach, vor Seligkeit  
Erbleichend, «o singt mehr →» doch wie gefeit  
Verstummt sie, mit grauenvollen Mienen.  
Und Herbst hub an: «Sie flehen, euch zu dienen;  
Nun überschlägt sie Flamme, die ihr seid.»  
Wir sprachen nicht, und neigten uns zu ihnen.

Mit der Bevorzugung von Substantiven gegenüber den Adjektiven, die dem Stil Geoges entspricht, von dem Borchardt sich um diese Zeit bereits distanziert, mag er sich vor einer Nachahmung der lyrischen Sprache des Freundes Hofmannsthal bewahrt haben. Auffällig ist, daß – von wenigen Ausnahmen abgesehen (I, 8: «verwehten», II, 9: «Schlafende» und den zwei künstlichen Komposita-Bildungen in II) – nur der Name «Autumnus» aus mehr als zwei Silben besteht. Die kurzen Wörter verursachen einen vorwärtseilenden Rhythmus, der zu dem schnell erzählenden Charakter der Strophen stimmt. Mutet vor allem der Ton der ersten beiden Quartette des Eingangssonetts noch recht konventionell an, belegen doch die variierte Anordnung männlicher und weiblicher Reimausgänge – die beiden Terzette des ersten Sonetts enden durchweg männlich – ebenso wie die sorgfältig konstruierten Alliterationen eine aufs Exquisite zielende Souveränität der technischen Gestaltung. Ihr entspricht der gehobene Stil der Aussage, die durch die Verschränkung von Bedeutungsebenen ins Ambivalente verschoben wird: In der Aufforderung des «Steh auf, sei wie du warst, und sieh!» erscheint der heidnische Gott des Herbstes durch die Assoziation an das Christus-Wort nicht als Vollstrecker der Verwesung, sondern als ihr Verwandter in die Resurrektion. Zugleich klingt der Anruf aber wie eine Umkehr von Pindars sogenanntem «ethischen Imperativ» des «Werde, der du bist» aus der Zweiten Pythischen Ode. Wird in der Anrede bei biblischem Verständnis das angeredete lyrische Ich zum passiven Empfänger einer göttlichen Wohltat, wird es, wenn man die Wendung auf das Pindar-Wort bezieht, zum Handeln aufgefordert, ja nachgerade zum Aufbegehren, das sich – im siebten Sonett des vollendeten Zyklus – in dem prometheisch trotzigem «Wer warst du, bunter Dämon, vor uns Zwein» tatsächlich ereignet<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Vorzügliche Beobachtungen zur dionysischen Ekstase, zur *Coincidentia oppositorum*, zur chiasmatischen Struktur usw. dieses Sonetts bei Hummel (wie Anm. 5), S. 147. – Nicht richtig jedoch sind die textgeschichtlichen Bemerkungen (ebd. Anm. 4); zu Recht stellen die Herausgeber des *Vivian*-Bandes (wie Anm. 33, S. 43 und S. 195) fest, daß nicht sicher ist, was mit dem «Neusten» gemeint ist, das Borchardt dem Brief an M. Ruer vom

Das dritte Sonett «fällt aus dem Stil», wie Borchardt selbst ohne Datum an Rudolf Alexander Schröder schrieb, und zwar auf einer Abschrift des ganzen Zyklus, die – vermutlich im Herbst 1912 – Borchardts erste Frau für den Freund angefertigt hatte. Für die Datierung dieser im Deutschen Literaturarchiv (Marbach a.N.) verwahrten Abschrift steht als *Terminus ante quem* die Publikation der *Jugendgedichte* Anfang 1913 und als *Terminus post quem* der Juni 1912 fest, da sie auf einem Kopfbogen «Villa Mansi / Monsagrati / Lucca» steht, in die Borchardt Ende Juni eingezogen war. Der Text des Briefes lautet<sup>41</sup>:

L[ieber] S[chröder]

Anbei ein Abschlag auf das Verheissene was meine gute Frau für mich – und Dich abgeschrieben hat. Diese Gedichte, von denen Du, wie ich glaube nur zwei diese aber seit ihrer Entstehung kennst, sind mir an dem Bande, den H[eymel] macht, mit das Teuerste und ich liebe sie so leidenschaftlich als ob sie nicht von mir wären. Sie drucken zu lassen ist mir – wäre mir – immer am schwersten angekommen. Nun heisst es transeat cum ceteris. Behalts für Dich, sag mir bald ein Wort davon, vor allem, welches Dir am besten gefällt. N<sup>o</sup> III fällt aus dem Stil, das weiss ich wol, will aber nicht mehr zu klug sein. Es muss sich als Einzelgedicht vertreten. – Sehe ich die Sachen jetzt an, so haben sie für mich das weisse sichtbar gewachsene, wie Triebe von im Keller ausgekernten Pflanzen. Sie müssen an der Luft Farbe kriegen.

Tuissimus

Das worin die Berührung mit Dir liegt ist natürlich VII VIII, es ist

---

27. September 1901 beigelegt hatte. Um einen Eindruck zu vermitteln, wie desperat trotz der erhellenden Arbeiten, welche die Forschung vor allem der Kennerschaft G. Schusters verdankt, die Ausgangslage noch ist, sei auf das Kuriosum hingewiesen, daß sich dieser in der *Vivian*-Edition mitgeteilte Brief – wie einige andere aus dem *Vivian*-Band auch – nicht in der auf größere Vollständigkeit angelegten Brief-Edition wiederfindet, auch nicht unter anderem Datum eingeordnet.

<sup>41</sup> Unveröffentlichte Handschrift, Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N., 3 Bl. – Der nicht in der Briefausgabe enthaltene Begleitbrief steht auf der Rückseite von Bl. 3. – Auf Bl. 1 recto die Überschrift: *Autumnus 1901-1902*. Es fehlen noch die erst für den Druck hinzugefügten Bezeichnungen der Redenden in den Sonetten IV-IX.

jetzt leicht zu raten da ich nichts andres beilege. Ich war also einmal hart am Thema der Zwillingbrüder.

Das nächste was Dir abgeschrieben wird sind die Lieder aus den 3 Tagen<sup>42</sup>, das locker lyrische Gegenstück zu dieser gedrängten Dichtigkeit.

Was «aus dem Stil fällt», ist der Wechsel in einen sehr formalisierten Minnesang-Ton, der sich gleich mehrfach in der Wortwahl zu erkennen gibt, wenn die Geliebte als «Dame» bezeichnet oder die für ein Renaissance-Sonett passende Personifikation Autumnus durch die deutsche Bezeichnung «Herbst» ersetzt und gar noch ein «Kämmerling» genannt wird. Eine ähnliche Wendung zum Mittelalter findet sich aber im letzten Gedicht, so daß das dritte Sonett, zumindest im vollständigen zehnteiligen Zyklus, nicht isoliert steht. Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Sonetten fällt die größere Zahl von Adjektiven auf, durch die das dritte Gedicht sehr malerische Züge annimmt: Man fühlt sich an die grazilen Bewegungen erinnert, welche die Frauengestalten auf Sandro Botticellis Bildern auszeichnen, auch auf den «Jahreszeitenallegorien» in den Uffizien, die Borchardt natürlich gekannt hat. Die Identität der drei Frauen ist unsicher: Sie sind als Parzen gedeutet worden<sup>43</sup>, eher möchte man schon an die drei Grazien denken, die auch auf Botticellis Frühlingbild zu sehen sind, dessen Programmatik freilich bis heute nicht überzeugend gedeutet ist. Noch näher dürfte der Gedanke – schon wegen der bewußten Anonymität und der ähnlichen Motivik von Liebe, Flamme und Kummer – an die letzte Canzone Dantes *Tre donne* liegen, die Borchardt schon 1903 übersetzt hatte. 1936 wollte er *Drei Fraun sind kommen* in eine geplante Auswahl seiner Lyrik-Übertragungen unter dem Titel *Die fremde Muse* aufnehmen<sup>44</sup>. Die drei klagenden Frauen, die in Dantes Herz und zu der darin wohnenden Minne kommen, sind die Rechte, die Linke und beider Mutter.

---

<sup>42</sup> Die Lieder – es sind gleichfalls zehn wie die *Autumnus*-Sonette – in: R. Borchardt: Gedichte (wie Anm., 1), S. 85-98.

<sup>43</sup> So Hummel (wie Anm. 5), S. 147.

<sup>44</sup> In: R. Borchardt: Gedichte II. Übertragungen. Hrsg. von Marie Luise Borchardt und Ulrich Ott unter Beratung von Ernst Zinn. 2. Aufl. Stuttgart 1994, S. 205-207 und die Anm. S. 427 f.; auch in: R. Borchardt: *Die fremde Muse*. Übertragungen. In Verb. mit Marie Luise Borchardt und Francis Golfing hrsg. von Ulrich Ott. Stuttgart 1974, S. 15-18.

## IV

*Der Liebende:*

Die Bäume sinds nicht mehr, die Sonne nicht:  
 Der wilde Schatten und die weiße Schwüle  
 Vermündeten in eins: juwelene Kühle  
 Verblieb vom Finstern, aber nur das Licht  
 Von Brünsten; oder hieß es ein Verzicht,  
 daß auch von meinem fiebernden Gewühle  
 Nur blieb, was golden wird, wenn ich es fühle,  
 Nur was noch strahlt, auch wenn der Mund es spricht?

Und wenn er einhält, was herausgesollt,  
 Und wenn der Stolz den Sommertand zu Füßen  
 Des Ewigen Lebens schweigend fallen läßt,  
 Indes mit letzten Kränzen uns begrüßen  
 Und Purpurtoren Tale voller Gold –  
 Sind wir nicht mehr, denn sie? Dies ist das Fest.

Der alle Identitäten aufhebende Wirbel der Sinne in dem ekstatischen Fest des vierten Sonetts wird in den synästhetischen Verbindungen von Adjektiven und Substantiven «weiße Schwüle» und «juwelene Kühle» unmittelbar in die Sprache transponiert. Jäh schlägt das Fest des Herbstes im fünften Sonett in Versteinerung und Erschlaffung um, wenn der Gott mit zugleich dämonischen und belehrenden Sprachgesten, deren Ambivalenz sich in den Antithesen ausdrückt, den Liebenden sein «Weil ich Erfüllung bin, heiß ich das Scheiden» zuschleudert und sich auf sich selbst und den Genuß seiner selbst zurückzieht.

## V

*Der Gott:*

«Blick her auf mich, Musik gewordnes Leiden  
 Und du, durchlauchtiges Feuer, Leidenschaft:  
 Ich bin des Mais und Sommers Ziel, die Kraft  
 Des Dämons über ihnen, wie Euch beiden.  
 Weil ich Erfüllung bin, heiß ich das Scheiden:  
 Küßt euch in mir, und wißt: in mir erschlafft

Des Lebens Lust und lächelt geisterhaft:  
Ich bin allein, und will mich an mir weiden.

Ich bin, wie Du, Rubin: wie Du, Smaragd.  
Untröstlichkeit und Trost des edelen Steines  
Wie Ihr: ein Licht gefeit vor Schwund und Flucht.  
Küßt Euch vor mir mit Mund auf Mund und fragt,  
Ob euer Antlitz heilig sei, wie meines  
Mit morschen Augen und der Stirn voll Frucht.»

In der als Anrede gefaßten Vergleichung mit den Edelsteinen Rubin und Smaragd klingt bei einem poeta doctus wie Borchardt die ganze Breite der Assoziationen an, durch welche wiederum die Ambivalenz verstärkt wird: Galt der bereits in der Bibel erwähnte grüne Smaragd doch zugleich als sakrales Kronjuwel, Glücksstein und Talisman wie als der Stein Luzifers, der diesem beim Höllensturz von der Stirn gefallen war; die Antike sah den roten Rubin als Stein des Lebens an und noch das Mittelalter schrieb ihm magische Kräfte und die Bewahrung vor dem Teufel zu. Beide Steine begegnen – letztlich angeregt durch die Gedichte auf Geschmeide in Charles Baudelaires *Les fleurs du mal* – in der Literatur des Fin de siècle, vor allem in der Lyrik, aber auch als Symbole zwar verlockender, jedoch in herzloser Kälte erstarrter und bedrohter Liebe, so etwa bei Felix Dörmann in dem Gedicht *Was ich liebe*<sup>45</sup> oder in Ernst Stuckens Versdrama *Lamvát*<sup>46</sup>.

Noch das zerfallende «Herbstangesicht» preist im nächsten Gedicht der Liebende im Rausch des letzten Kusses. Mit der raffinierten Struktur, Angeredetes reden zu lassen, mit der großen Originalität der Bilder, mit seinen kühnen Oxymora («Was ich nun hab, als hätt ichs nicht, ersehnen») gehört dieses Sonett zu den gehaltvollsten des Zyklus. Indem der Liebende die Teile des Antlitzes – Auge, Stirn und Mund – je einzeln sprechen läßt, wird das Zerfallen des Gesichts auch in der Struktur des Gedichts sinnfällig.

---

<sup>45</sup> In: F. Dörmann: *Sensationen*. Wien 1892, S. 22f. – Zu der in der Germanistik kaum wahrgenommenen Lyrik Dörmanns, an deren Schwächen sich aber gerade das Typische des Epochenstils erkennen läßt, vgl. Gabriella Rovagnati: *Spleen e artificio. Poeti minori della Vienna di fine secolo*. Napoli 1994, S. 57-89.

<sup>46</sup> Berlin 1903, S. 31. – Vgl. auch Heide Eilert: *Die Vorliebe für kostbar erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik der Jahrhundertwende*. Hrsg. von Roger Bauer u.a. Frankfurt a.M. 1977, S. 421-441.

## VI

*Der Liebende:*

Herbstangesicht, oh Schläfe, deren Strähnen  
 Ich mir im Kuß um beide Hände binde –  
 Im Kuß, drin ich ertaube und erblinde –  
 Heißt mich der Gott die Arme von mir dehnen,  
 Was ich nun hab, als hätt ichs nicht, ersehen:  
 Ich soll, eh mir der Rausch des Todes schwinde,  
 In deinen Mienen fragen, ob ich finde  
 Wozu ich beten möge, wie zu jenen?

Dein Auge spricht: «Gewahre mein Geheiß,  
 So will ich in dir sein: und nichts ist schlimm,  
 ich heiß es schön, und heilige das Kranke.»  
 «Denn», sagt die Stirn, «der Tod, um den ich weiß,  
 Hängt reif, wer will ihn trinken?» «Lippe, nimm,  
 Nimm», sagt der Mund, «und stirb. Nimm, stirb und danke.»

Bevor im Kontrast zu der entsagenden und ertragenden Frau der Mann im achten Sonett gegen den Abschied aufbegehrt, hat im siebten nach dem Bauprinzip, das lyrische Ich in dem Zyklus zu wechseln, wieder der Gott das Wort, zu einer Selbstbeschreibung, deren kühne Bildlichkeit an die surrealistischen Allegorien auf den Gemälden des Manieristen Giuseppe Arcimboldos gemahnt, unter denen sich auch ein durch viele Kopien bekannter Prager Jahreszeitenzyklus befindet<sup>47</sup>.

## VII

*Der Gott:*

«Demütige dich, Geschöpf: ich bin geheim.  
 Mein Rätsel schwillt und schreitet durch dein Prahlen:  
 Ich Gott will bersten aus verfaulten Schalen,  
 Und ganz verderben: denn ich bin der Keim.  
 Ich lauterer Saft zerrütte mich; ich Schleim  
 Will Ekel sein; aus offnen Eitermalen

---

<sup>47</sup> Vgl. Benno Geiger: I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi. Firenze 1954; deutsche Ausgabe: Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527-1593). Wiesbaden 1960.

Abscheulich aufgehn; meine Lust bezahlen  
Mit Tod; mit Scham und Unflat Honigseim.

Zittre vor mir. Wer bist du? Wer ist die?  
Euch hätt ich je geliebt? Und sah euch nie.  
Denkt wie ich wüst in meinen Fetzen kreiße,  
Wenn ich euch wieder lächle obenhin,  
Und Scharlach schwenkend durch mein Schicksal reiße,  
Und lügerisch, und eine Landschaft bin.»

Was als Lächeln verstanden wird, ist lügenerischer Schein, hinter dem die Wahrheit des Weges der Schöpfung von Eros über Thanatos zum «Kreißen» führt. Nicht demütig nimmt der Liebende diese Offenbarung des Gottes an, sondern kehrt sie in eine Frage um, und zwar au pied de la lettre: Der Vers «Weil ich das Scheiden bin, bin ich Vollendung?» wandelt die Aussage im fünften Sonett «Weil ich Erfüllung bin, heiß ich das Scheiden» nicht nur in die Frageform, sondern dreht auch den Satzbau um. Tragischer Heroismus, der das «Füllhorn der Verschwendung Menschenjammer aus dem Schoß des Alls singen hört», aber sich mit der Kraft des «Geist[es]» gegen die nihilistische «Zeugung des Todes» eine Theologie guter Götter entwirft, in welcher der Dämon zur bloßen Projektion der Liebenden wird («Wer warst du [...] vor uns Zwein»).

## VIII

*Der Liebende:*

Horch, Klageruf! Das Füllhorn der Verschwendung  
Singt Menschenjammer aus dem Schoß des Alls:  
Lebendiges Fleisch in ewigen Sündenfalls  
Abgründen wütet gegen seine Sendung:  
O Wildnis, lockt dich von mir die Verblendung?  
Muß aus Verdammungen dich abermals  
Der Geist zum Nachhall wecken seines Halls:  
«Weil ich das Scheiden bin, bin ich Vollendung?»

Zu gottlos trottest du, mein Gott zu sein:  
Wer warst du, bunter Dämon, vor uns Zwein,  
Was bist du, wenn nicht Götter aus dir handeln,  
– O Landschaft, Frucht in Trauer, Opferfest –  
Als Zeugung deines Tods, der wilde Rest,  
Den wir umarmt verwinden und verwandeln?

Wie wichtig Borchardt dies Gedicht gewesen ist, belegt die Tatsache, daß er den Text für den Druck der *Jugendgedichte* noch überarbeitet hat. Im Nachlaß ist eine von den späteren Drucken stark abweichende, auch an Binnenvarianz reiche frühere Fassung erhalten. Es handelt sich um ein undatiertes Blatt von Borchardts eigener Hand mit der Überschrift *Autumnus VIII*. Zur chronologischen Einordnung läßt sich soviel sagen, daß die Handschrift nach Ende Juni 1912 entstanden sein muß, da sie auf einem Briefkopf der «Villa Mansi» steht, aber vor der oben erwähnten Abschrift des ganzen Zyklus, weil dort das achte Sonett bereits in der Fassung des Druckes erscheint.

*Autumnus VIII*<sup>48</sup>

Horch Klageruf! Das Füllhorn der Verschwendung  
Singt Menschenjammer aus dem Schoss des Alls:  
Lebendiges Fleisch noch wie in Sündenfalls  
Abgründen wütet wider seine Sendung:  
Oh Wildnis, und Du willst Dich in Verblendung  
Verstocken? Soll der Geist Dich abermals  
Zum Widerhall berauschen seines Halls:  
«Weil ich das Scheiden bin, bin ich Vollendung?»

Sei wieder Geist, und Geister werden sein!  
(1) Wer (2) Wo | warst Du, bunter Dämon, vor uns zwein,  
Was bist du (1) denn (2) |, wenn (1) wir (2) | nicht (1) (2)  
Götter | auf Dich blicken  
Oh Landschaft, Tod im Leben, Keim und Fest  
Als Zeugung ohne Kuss, der wilde Rest  
Der Sterblichkeit, den wir im Kuss ersticken?

Die zwei letzten Sonette sind thematisch dadurch verbunden, daß beide Liebende den Abschied annehmen, doch je verschieden, sich darein ergebend die Frau:

IX

*Die Geliebte:*

«Er ist ein Gott; was unsereiner wähne,  
Drängt ihn nur Tieffrem zu. Er hadert nicht

---

<sup>48</sup> Unveröffentlichte Handschrift, Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N., 1 Bl.

Handschrift des Sonetts *Autumnus VIII*

VILLA MANSI  
MONSAGRATI  
LUCCA

*Autumnus VIII*

Horch Klageauf! Das Fühhorn der Verthörendung  
dingt allen Jammer aus dem Schen des Alls:  
Lebendiges Fleisch noch wie in Sündenfals  
Abgründen wüthet wider seine Sendung:  
oh wildais, und du wüthst dich in Verblendung  
Verstörcken? Soll der Geist dich ahermals  
Zum Widerhall herantzen seines Halls:  
«Weit ich das Scheiden bin, bin ich Verherdung?»  
«Sei wieder Geist, und Geistes werden sein!  
Was warst du, heultes Dämon, vor uns zuein,  
Was bist du heun, wenn ~~ich nicht~~ dich blieken  
oh Landtschraft, Tod im Leben, Kein und Fest  
Als Zeugung ohne Kun, des wilde Rest  
Des Heiligkeit, der wir im Kun erblicken?»

Noch weilt er; sieh sein sterbeklar Gesicht  
 Zweideutig lächeln mit der einen Träne,  
 Indes in Traubenhäufen seine Mähne  
 Zerschaukelnd über ihm zusammenbricht; –  
 Was will die Hand, sie sucht? Das Auge spricht?  
 Er hebt die Beere gegen meine Zähne

Und sinkt. – Da nimm mit hin, – Die letzte seis,  
 In der wir uns von Herz zu Herzen schlürfen,  
 Der Untergang, drin wir die Seinen sind,  
 Sein wie dies Blatt, das wir auf sein Geheiß  
 In der verschmolzenen Miene spüren dürfen,  
 Und halten, denn es geht kein Wind.»

während der Mann im Schlußgedicht das Erlittene in den eigenen Entschluß kehrt. Indem er die Vagheit des Mythos durch präzise Ortsnamen ersetzt, bekräftigt der Sprecher, daß der «Urlaub» in der Wirklichkeit stattfindet, zu der das Vergangene nur noch als dankende Erinnerung gehört.

Schon in der Überschrift – «Urlaub» ist hier in der mittelhochdeutschen Bedeutung zu verstehen als die Bitte um Erlaubnis, sich zu entfernen, wie sie der Ritter gegen seine Dame äußert – deutet sich aber auch an, wie der Zyklus am Ende von der antikisierenden Renaissance-Allegorie zum mittelalterlichen Tagelied umbricht, dem die Form des Sonetts nicht gemäß ist. Die Tradition des Tagelieds hat Borchardt ebenfalls in eigenen Gedichten zu erneuern versucht. Auch insofern also ein «Abschied vom Sonett», der in einem tieferen Sinne jedoch vor allem die Verlagerung des Schwerpunkts der «schöpferischen Restauration» des Dichters von der Renaissance auf das Mittelalter spiegelt:

## X

### *Urlaub*

Gib Raum dem Reisefertigen, leichtes Zelt  
 Des Spätjahrs, goldene Masten, feuchte Ranken:  
 Er muß von hinnen, und wie soll er danken?  
 Solang in deinen Fälln Erde fällt,  
 Solang Dein wilder Ohrberg nachts zur Welt  
 Hinblickt, wo Hamelns hundert Lichter wanken,  
 Solang der Freund bei dem nicht allzu Kranken

Die Freundin fiebernd sucht, und bebend hält,

Solang sei Hauch von ihrem Mund und Blond  
Verfärbt in deine Herbste, schöner Wald,  
O Park und Haus, o Purpur von Pymont,  
Solang im Adel jeder Birke schwanke  
Das weiße Wunder, falte sich die Schlanke  
Aus jedem Rauch, und lebe, die Gestalt!

## Anhang

### *Hugo von Hofmannsthal als Leser von Borchardts «Herbstsonetten»*

Hugo von Hofmannsthal war von den späteren Gedichten des *Autumnus*-Zyklus tief berührt. Wahrscheinlich hat auch er sie erst in dem von Alfred Walter Heymel veranstalteten Privatdruck der *Jugendgedichte* im Frühjahr 1913 gelesen. Es läßt sich jedoch nicht ganz ausschließen, daß er einzelne schon ein gutes Jahrzehnt früher zum Zeitpunkt ihrer Entstehung kennengelernt hat, da Borchardt im Februar 1902, im Aufbruch zu einer Reise nach Rom begriffen, für eine Woche im Rodauner Haus Hofmannsthals wohnte. Der Aufenthalt war auf beiden Seiten von großer Intimität geprägt. Den Eindruck vermittelt zumindest ein launiger Erzählbrief an die Göttinger Freunde Otto und Hedwig Deneke, der das Treiben im «Fuchsschlöss» und den täglichen Umgang mit den Gastgebern und dem in der Nähe wohnenden Richard Beer-Hofmann aufs lebhafteste schildert; davon handelt aber auch der «wunderbare Brief [...], wie aus Romanen, und zwar aus den ganz schlechten», in dem Borchardt Magarete Ruer am 26. Februar schrieb, wie er mit Hofmannsthal und dessen Frau vor einer Art Hausaltärchen steht, auf der Bild, Täschchen, Brief und Locke der Geliebten arrangiert sind, und sie so triviale Fragen erörtern, wie etwa «liebt Vivian den Winter?» oder «wie spielt Vivian Tennis?»<sup>49</sup>. Freilich bringt der Schreiber des Briefes auch manche Aufschneiderei an: läßt etwa den Aufenthalt viel länger als tatsächlich dauern und renommiert mit seinem (gar nicht erworbenen) Doktorgrad. Als angemaßter Doktor trat Borchardt am 11. April auch in dem Brief an Margarete Ruers Vater auf<sup>50</sup>, ausgerechnet einen Richter, und empfahl sich als Schwiegersohn damit, daß «Herr von Hofmannsthal [...] und eine Reihe anderer, Damen der ersten und wahrhaft edelsten Gesellschaft [...] keinen wärmeren

<sup>49</sup> Borchardt: Briefe (wie Anm. 9), S. 173-177 und ebd. S. 170.

<sup>50</sup> Borchardt verfuhr regelmäßig so und unterzeichnete z.B. auch den in Anm. 14 zitierten italienischen Aufsatz mit dem akademischen Titel.

Wunsch [haben], als den, [die] Tochter endlich zu sehen, ihr Freude zu geben und Freude von ihr zu nehmen»<sup>51</sup>, ein Brief so «wunderbar», daß der Vater – offensichtlich in voller Übereinstimmung mit der Tochter – mit einer deutlichen Zurückweisung antwortete.

Über die Einzelheiten der Nassauer Begegnung dürfte Hofmannsthal mehr gewußt haben als alle anderen Freunde, zumal nach dem Zeugnis der Aufzeichnungen Margarete Ruers Borchardts Liebeserklärungen den beständigen Hinweis auf sein Rodauner Idol einschlossen: «Allabendlich gingen wir durch blühende Wiesen zu einer bestimmten Bank und sahen auf Magnolienbüsche, Flieder und weiße Obstbäume. Kaum ein Abend verging, ohne daß ich ein glühendes Liebesgdicht vorgelesen bekam. Als wichtigstes schien ihm, mir Hofmannsthals Werk nahe zu bringen. Ich war grenzenlos ungebildet»<sup>52</sup>.

Unter den rund 180 Notizen, die sich in Hofmannsthals Nachlaß zur Arbeit an der Opernfassung der *Frau ohne Schatten* erhalten haben, beziehen sich mehrere ausdrücklich auf die *Autumnus*-Gedichte des Freundes: In einem später verworfenen Konzept für eine Begegnung von Kaiser und Kaiserin im ersten Aufzug, da der Kaiser mit innerem Stupor bereits seine Versteinerung vorwegnimmt, antwortet die Kaiserin mit Sätzen, in die der elfte Vers des fünften Sonetts eingelegt ist: «Alles bleibt lieblich. Wie schön alles in einen Augenblick zusammenzudrängen! Ein Licht gefeit vor Schwund und Flucht den wilden Rest – verwinden und verwandeln wir umarmt»<sup>53</sup>.

In einer anderen Notiz, deren explizite Datierung «Monsagrati 16 IV 13» ihre Entstehung während eines Besuchs Hofmannsthals bei Borchardt belegt, wird aus dem achten Sonett die Frage, mit welcher dort der Liebende gegen den Herbstgott aufbegehrt, in affirmativer Form der Kaiserin in den Mund gelegt und in eine Reflexion eingebettet, wie sie sich in Hofmannsthals Entwürfen häufiger als Vorstufe zur Ausarbeitung der Dialoge findet:

Kaiserin: Du kannst mich nicht halten – so lass mich gehen! Wie schön wär es, alles in einen Augenblick zusammenzudrängen. («Weil ich das Scheiden bin, bin ich Vollendung».)

Abschied an Stelle allmählichen Alterns, stückweisen Sich-verlierens

---

<sup>51</sup> Ebd. S. 190.

<sup>52</sup> Zitiert nach R. Borchardt: *Vivian* (wie Anm. 33), S. 8.

<sup>53</sup> H. von Hofmannsthal (wie Anm. 19), S. 226: N 90.

an der Lebenswahrheit ermessen, warum das Weiterleben trotzdem nicht nur das Erträgliche sondern das Höhere [...] insofern jedes Abschneiden frevelhaft, im Leben jeder Schritt ein tieferer, die Angst vor dem Tieferkommen nur Wahn<sup>54</sup>

Auf einem weiteren Blatt («Monsagrati April 1913») heißt es:

Zustand der Kaiserin: dass sie in den Worten das Bild der Welt in sich trägt, aber die Verwirklichung nicht kennt: es sind nicht nur die Worte, das destillierte trägt sie in sich – (Autumnusgedichte): das wie ein Licht aussieht, das nachts aus dem Fenster des Färberhauses fällt.<sup>55</sup>

In einer zwar undatierten, aber eindeutig dem Besuch bei Borchardt im April 1913 zugehörigen Notiz versucht Hofmannsthal sogar, die Kontrastierung von Kaiserin und Kaiser aus zitierten Versen mehrerer *Autumnus*-Sonette zu entwickeln<sup>56</sup>: Den Mann läßt er zum Zeichen eines «Wollen[s] des Zu-Stein-werdens, ein[es] Aufsichnehmen[s] des Geschicks» die Verse 9-11 aus dem fünften Sonett sprechen («Ich bin wie du Rubin wie du Smaragd / Untröstlichkeit und Trost des edlen Steins! / Wie ihr – ein Licht gefeit vor Schwund u Flucht»), worauf seine Frau – «schon versenkt in brütender Nähe des Lebens, Kreissenden Schmerzen» – mit dem fünften Vers aus dem siebten Sonett («Ich lauterer Saft zerrütte mich mit Lust») antwortet, der wiederum der Kaiser zugleich in «Resignation», aber auch «triumphal» mit den abgewandelten Versen 10-14 aus dem achten Sonett wie folgt entgegnet:

Was bist du bunter Dämon Leben vor uns zweien  
Dich ruf ich nun vor meinen Richterstuhl  
Was bist du als Zeugung deines Todes, der wilde Rest  
Den wir, unfruchtbare umarmte, stolz verwandeln.

Schließlich hielt Hofmannsthal noch in einer Notiz zum dritten Aufzug von Anfang 1914 für die Begegnung von Kaiser und Kaiserin am Schluß der Oper fest: «Stimmung der Herbstsonette Borchardt[s]»<sup>57</sup>.

Den Herren Cornelius Borchardt (München) und Direktor Prof. Dr. Ulrich Ott (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N.) sei für die freund-

---

<sup>54</sup> Ebd. S. 249: N 125.

<sup>55</sup> Ebd. N 126.

<sup>56</sup> Ebd. S. 253f.: N 132.

<sup>57</sup> Ebd. S. 458: N 156.

lich erteilte Genehmigung zur Wiedergabe der unveröffentlichten Handschriften vielfmals gedankt.

Paola Bozzi  
(Milano)

“*Body and Soul*”: “*poiesis*” e “*performance*”  
nell’opera di Herta Müller\*

«Weiß Gott», sagt Windisch,  
«wozu gibt es sie, die Frauen».  
Der Nachtwächter zuckt die  
Schultern: «nicht für uns», sagt  
er. «Nicht für mich, nicht für  
dich. Ich weiß nicht für wen».<sup>1</sup>

I. *Out of Zobeide*

Le recenti teorie di certi illustri filosofi, che spostano la questione del genere su una figura della femminilità astorica, puramente testuale (Derrida) o trasferiscono la base sessuale del genere ben aldilà della differenza di sesso su un corpo diffusamente libidinale (Foucault) e su superfici investite di piacere (Lyotard) o, ancora, su un “sito” corporeo di affettività indifferenziata e di qui su un soggetto liberato dalla (auto)rapresentazione e dalle costrizioni dell’identità (Deleuze) e che, insomma, proiettano l’ideologia, ma anche la realtà – la storicità – del genere su questo soggetto dif-

---

\* Ringrazio Iain May per il suo contributo alla raccolta della bibliografia critica in lingua inglese.

<sup>1</sup> H. Müller, *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, Berlin, Rotbuch, 1986 nonché Reinbek b.H., Rowohlt, 1995 (= F), p. 9; verranno inoltre citati, nell’edizione più recente, i seguenti testi della scrittrice: *Niederungen*, Berlin, Rotbuch, 1984 e 1988 nonché Reinbek b.H., Rowohlt, 1993 (= N), trad. it. e cur. di F. Randolino col titolo *Basurre*, Roma, Ed. Riuniti, 1987; *Barfußiger Februar*, Berlin, Rotbuch, 1987 e 1990 (= BF); *Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch, 1989 nonché Reinbek b.H., Rowohlt, 1995 (= RB), trad. it. di L. Castellani col titolo di *In viaggio su una gamba sola*, Venezia, Marsilio, 1992; *Der Teufel sitzt im Spiegel*, Berlin, Rotbuch, 1991, <sup>2</sup>1995 (= T); *Herztier*, Reinbek b.H., Rowohlt, 1994 (= H).

fuso, decentrato e decostruito (ma certamente non femminile), fanno nuovamente – e paradossalmente – appello alle donne, utilizzando per definire il processo di un tale spostamento l'espressione «diventare donna» (*devenir femme*)<sup>2</sup>. In queste teorie, che tanta influenza hanno avuto sugli studi letterari, la produzione della donna come testo ricorda la città di Zobeide in *Le città invisibili* di I. Calvino<sup>3</sup>. Zobeide, una città costruita dal sogno di una donna, deve essere costantemente ricostruita per tenere la donna prigioniera:

Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide, città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come un gomito. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdettero. Dopo il sogno andarono cercando quella città: non la trovarono ma si trovarono tra loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare. / Questa fu la città di Zobeide in cui si stabilirono aspettando che una notte si ripetesse quella scena. Nessuno di loro, né nel sogno né da sveglia, vide mai più la donna.<sup>4</sup>

La città è qui un testo che racconta la storia del desiderio maschile rappresentando l'assenza della donna e producendo la donna come pura rappresentazione e può essere così anche letta come metafora di abitudini ben più vecchie del soggetto cartesiano e assai difficili da cambiare<sup>5</sup>.

La letteratura del resto non è certo un medium innocente, di cui si possono servire in egual misura soggetti maschili e femminili secondo il motto "lo spirito non ha sesso", perché è infatti provato che nella nostra cultura abbia ricevuto una tale connotazione: «l'autore come istanza è maschile»<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington / Indianapolis, Indiana UP, 1987, p. 24.

<sup>3</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 51 e s.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>5</sup> Cfr. T. de Lauretis, *Technologies of Gender*, cit., p. 24.

<sup>6</sup> S. Weigel: «Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß der Frauen aus der Literaturwissenschaft», in K. Hausen / H. Nowotny (Hgg.), *Wie männlich ist die Wissenschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990, pp. 43-61, qui p. 45: «Der Autor als Instanz ist männlich».

Se la letteratura e, più in generale, l’arte si costituiscono grazie ad un “consumo” della femminilità<sup>7</sup>, allora l’accesso delle donne all’autoarticolazione artistica non può, come sostenevano invece le critiche femministe del canone letterario, essere semplicemente legato alla volontà di calarsi dal ruolo passivo della descritta in quello attivo di chi scrive. Occorre piuttosto partire dalla peculiare modalità d’esistenza della donna all’interno della nostra cultura di essere a tutt’oggi come partecipante tuttavia confinata ed oppressa<sup>8</sup>.

Già nel 1976 Silvia Bovenschen sosteneva che l’estetica femminile si trovasse soprattutto nelle zone decentrate – allontanate dal centro – della nostra cultura: nella storia quotidiana, anonima e senza voce, delle donne o negli spazi preestetici, luogo di produzione di un’estetica alla quale la donna partecipa sia come oggetto che come soggetto. In quanto decentrati questi luoghi del femminile non starebbero solo in un rapporto gerarchicamente subordinato rispetto a ciò che fa la storia presente in primo piano, perché non sarebbero legati tra loro nemmeno da un medium unificante. La loro modalità di esistenza rimarrebbe – come per molto tempo e spesso ancora oggi quella delle donne – marginale e dissociata<sup>9</sup>. Ciò che la Bovenschen nel 1976 poteva ancora definire come «estetica femminile» divenne solo otto anni più tardi per la Lachmann una mera «finzione teorica»<sup>10</sup>. Solo come proiezione e progetto, non però come genere testuale empirico “letteratura femminile”, l’estetica femminile sarebbe a suo avviso parte costitutiva di un discorso, che la studiosa chiama anche «inufficiale» e «speculativo»<sup>11</sup>. Da ciò è possibile dedurre un’ulteriore definizione negativa, questa volta riferendosi all’accessibilità analitica dei prodotti artistici nati nelle condizioni di un’estetica femminile: anziché avvicinarsi ad essi sulla via regia delle generalizzazioni della storia dell’estetica andrebbe uti-

---

<sup>7</sup> Cfr. ID., *Topographien der Geschlechter*, Reinbek b.H., Rowohlt, 1990.

<sup>8</sup> Cfr. ID., «Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis», in ID. / I. Stephan, *Die verborgene Frau*, Berlin, Argument, 1983, pp. 83-137, qui p. 87: «Die feministische Wissenschaft [muß, P. B.] von der besonderen Existenzweise der Frau – [...] innerhalb der bestehenden Kultur als Teilhaberin dennoch ausgegrenzt und unterdrückt zu sein – ausgehen».

<sup>9</sup> Cfr. S. Bovenschen, «Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?», in *Ästhetik und Kommunikation* 25 Jg. 7 (1976) 3 (= Frauen, Kunst, Kulturgeschichte), pp. 631-645.

<sup>10</sup> R. Lachmann, «Thesen zu einer weiblichen Ästhetik», in C. Opitz (Hg.), *Weiblichkeit oder Feminismus?*, Weingarten, Drumlin, 1984, pp. 181-194, qui p. 191.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 188 e p. 191.

lizzata di volta in volta l'offerta di esempi individuali di sovversione, d'immaginazione, di costruzione formale che si trova nelle singole opere.

Il caso della premiatissima<sup>12</sup> Herta Müller è interessante proprio in tal senso<sup>13</sup>. Come donna, come scrittrice e come membro di una minoranza etnica poco amata si è sempre sentita, in Romania come in Germania, un outsider<sup>14</sup>. L'ottica di un orizzonte di percezione assolutamente soggettivo e marginale propria dei suoi lavori è stato presto caratterizzato dai critici come sguardo «caparbio», «sezionante», «estraneo» e come ribellione alle modalità d'esperienza e di pensiero prescritte dalla norma<sup>15</sup>. Facendo ricorso ad Adorno Karin Bauer in un suo recente articolo<sup>16</sup> è invece giunta alla conclusione che le strategie narrative adottate da Herta Müller in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* porterebbero necessariamente ad una sostituzione del generale contesto sociale di accecamento<sup>17</sup> con uno di accecamento soggettivo e che l'adozione nel racconto della limitazione e

<sup>12</sup> H. Müller ha ricevuto per il volume *Niederungen* nel 1984 tra l'altro il premio letterario della popolare trasmissione culturale del secondo canale televisivo tedesco (ZDF) *Aspekte (Aspekte-Literaturpreis)*; per la rimanente opera ha ricevuto il premio *Richarda Huch* della città di Darmstadt (1989), il premio *Marieluise Fleißer* della città di Ingolstadt (1989), l'onorificenza della medaglia di *Roswitha von Gandersheim* (1990), il premio di Kranichstein (*Kranichsteiner-Literaturpreis* 1991) e infine il premio *Kleist* (1994).

<sup>13</sup> Cfr. P. Bozzi, «Descrizione come militanza estetica. Alcune osservazioni su Herta Müller», in F. Cercignani (cur.), *Studia Theodisca IV*, Milano, Ediz. Minute 1997, pp. 131-153 e ID., «Per una letteratura non minore. La scrittura concentrica di Herta Müller», in *ACME L* (1997) III, pp. 267-282.

<sup>14</sup> Diversa la posizione di Karin Bauer per la quale la Müller sarebbe una «scrittrice rumeno-tedesca esemplare». La Müller non solo si è distanziata dalla comunità sveva del Banato, ma ha anche scritto contro la tradizione della letteratura rumeno-tedesca sotto l'influenza del gruppo letterario *Aktionsgruppe Banat*. Cfr. l'articolo di K. Bauer «Tabus der Wahrnehmung: Reflexion und Geschichte in Herta Müllers Prosa», in *German Studies Review* 19 (1996), pp. 257-278, soprattutto p. 259 e H. Haupt-Cucuiu, *Eine Poesie der Sinne: Herta Müllers «Diskurs des Alleinseins» und seine Wurzeln*, Paderborn, Igel Verl. Wiss., 1996 (anche: Freiburg i.B., Univ., Diss., 1995), pp. 154-177.

<sup>15</sup> Cfr. N. O. Eke, «Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller», in ID. (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, Paderborn, Igel-Verl. Wiss., 1991, pp. 7-21, soprattutto p. 14, ma anche F. Apel, «Schreiben, Trennen. Zu Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller», in *ivi*, pp. 22-31, in particolare p. 27 nonché C. Becker, «“Serapiontisches Prinzip” in politischer Manier. – Wirklichkeits – und Sprachbilder in “Niederungen”, in *ivi*, pp. 32-41, qui p. 37.

<sup>16</sup> Cfr. K. Bauer, «Zur Objektwerdung der Frau in Herta Müllers *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*», in *Seminar* 32 (1996) 2, pp. 143-154.

<sup>17</sup> Cfr. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p. 342.

della limitatezza dello sguardo maschile ignorerebbe da una parte la possibilità di un potenziale autoriflessivo maschile e dall’altra quella di un controprogetto femminile<sup>18</sup>. Il mito di individui equi, imparziali e impegnati nella discussione razionale (e normativa) che permea la teoria sociale neomarxista e postmarxista è però una costruzione che elide completamente la differenza attualmente costituente l’ordine sociale. È già stato dimostrato come ciò che la Scuola di Francoforte ha concepito nei termini dello sviluppo psichico e sociale del soggetto nel capitalismo sia in realtà un’esperienza specificamente maschile tradotta in epistemologia e rappresentata come universale<sup>19</sup>. Occorre quindi superare la normatività di una lettura emancipatoria irriflessa, sulla cui riproduzione dell’ideologia patriarcale il poststrutturalismo ha giustamente attirato l’attenzione, come pure la semplice ricerca di strutture isteriche decostruttive, mettendo forse insieme entrambi i concetti. Il risultato potrebbe essere una lettura che procede in modo decostruttivo, riprendendo i conflitti fatti emergere nel testo e mettendoli in moto, ma anche andando avanti a pensarli, interrogandosi sulla loro soluzione nel senso di un’autoidentificazione femminile. La letteratura di Herta Müller insiste infatti sulla difficile costituzione di una soggettività femminile che è comunque cosciente del suo essere costruita e inconcludibile e che resta aperta a diverse possibilità di senso nella determinazione dell’essere donna.

Il genere costituisce comunque un elemento importante anche nella costruzione di una posizione del lettore/interprete: la teoria della ricezione si è infatti occupata del ruolo del lettore nel processo dell’interpretazione, esaminando soprattutto il consenso interpretativo attraverso la nozione del lettore implicito o ideale, di una figura idealizzata con cui si presume che il testo dialoghi<sup>20</sup>. Sebbene il genere non possa essere considerato come un elemento unitario né nella costruzione di una specifica lettura implicita né nei termini di una risposta del lettore ad essa, tuttavia, poiché sulla scrittura delle donne operano sistemi di valori diversi, è evidente che questa venga letta diversamente dalla scrittura del sesso “forte”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. K. Bauer, *Objektwerdung*, cit., p. 154.

<sup>19</sup> Cfr. C. Luke, «Feminist Politics in Radical Pedagogy», in ID. / J. Gore (eds), *Feminism and Critical Pedagogy*, New York, Routledge, pp. 25-53.

<sup>20</sup> Cfr. S. R. Suleiman / I. Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton UP, 1980; cfr. anche T. Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London, Verso, 1991.

<sup>21</sup> Cfr. S. Mills, *Feminist Stylistics*, London / New York, Routledge, 1995, p. 65.

## II. *Telling (His)stories*

Il racconto di Herta Müller *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986)<sup>22</sup>, che si svolge in un villaggio rumeno abitato dalla minoranza di lingua tedesca, è incentrato sulla storia del mugnaio Windisch e della sua domanda di espatrio e finisce con il ritorno di Windisch nel Banato rumeno per una visita ad un anno di distanza dal trasferimento in Germania. La terza pubblicazione della scrittrice venne subito salutata da una parte come crescita e potenziamento dei mezzi poetici<sup>23</sup>, dall'altra però la costruzione linguistica del volume suscitò nella critica giudizi controversi. Se infatti Daniela Bartens si limitava a constatare una concentrazione del linguaggio figurato al servizio del testo<sup>24</sup>, Verena Auffermann criticò l'«eccesso» di forza figurativa, che avrebbe portato ad una soprassaturazione del lettore<sup>25</sup>, mentre Armin Ayren si servì dell'effetto in lui suscitato dal racconto per argomentare contro la sua struttura formale. A suo avviso l'impressione che nel caso di *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* si tratti di prosa impegnata politicamente o comunque di un'espressione di critica sociale sarebbe errata, perché evidentemente l'autrice non sarebbe interessata all'avvenimento principale, in primo piano, e il testo vivrebbe piuttosto della sua forma<sup>26</sup>. Questa però, a sua volta, non sarebbe in grado di collegare il lato realistico a quello fantastico e si baserebbe essenzialmente su un malinteso:

Eine Zeitlang macht dieser lakonischer Stil den Eindruck von lapidarer Einfachheit und auch Größe. Sinnvoll bis zum Ende durchhalten ließe er sich aber vermutlich nur in einer realistischen Erzählung, weil dort der nie reflektierte Blick von außen Objektivität schaffen kann. Doch in dieser Erzählung stimmt etwas nicht. Sieht man von formalen Mängeln ab [...], so drängt sich, je weiter man liest, immer mehr der Verdacht auf, daß die Gesamtkonzeption auf einem Irrtum

<sup>22</sup> Cfr. n. 1.

<sup>23</sup> Cfr. J. Heinrich-Jost, «“Jeder Satz ein Schlag”. Großes poetisches Erzähl-talent: Herta Müller aus dem Banat», in *Der Tagesspiegel* 7.9.1986.

<sup>24</sup> Cfr. D. Bartens, «Herta Müller: Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt», in *Gangan*, Jahrbuch 1987, pp. 94-96, soprattutto p. 94: «die Bilder [...] überwuchern nicht mehr, entwickeln keine Eigendynamik, sondern sind nur dem Textganzen als gestaltende, vorausdeutende und vorantreibende Merkmale untergeordnet».

<sup>25</sup> Cfr. V. Auffermann, «Das lange Warten auf einen Paß. “Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt” heißt das neue buch von Herta Müller», in *Basler Zeitung* 18.7.1986.

<sup>26</sup> Cfr. A. Ayren, «Lakonischer Satz, komplexe Welt. Eine Erzählung von Herta Müller», in *Stuttgarter Zeitung* 19.7.1986.

beruht. / Die geschilderte Welt nämlich ist eine doppelbödige, durch die subjektive Sehweise der Personen und auch der Erzählerin eigentümlich verzerrte, bis ins Surreale verfremdete. [...] doch fügen sie [die phantastisch verfremdeten Passagen, P. B.] sich zu keiner magischen Weltsicht, sondern bleiben isoliert und stehen in ständigem Widerspruch zu den realistischen Passagen. Man weiß nicht recht, was man mit ihnen anfangen soll – ist das nun einfach eine Zaubervwelt oder eine Welt von nicht ganz Normalen, oder hat das alles irgendeine tiefere Bedeutung. [...] An allen Beispielen phantastischer Literatur läßt sich ablesen, daß die Erschaffung einer zweiten Welt nur mit einer differenzierten Syntax möglich ist. Einzig das Märchen macht hier eine Ausnahme, aber dort ist die Märchenwelt vom ersten Satz an da und braucht keinen Kontrast zur Realität und keine kunstvollen Übergänge.<sup>27</sup>

Non stupisce che Ayren non sappia da che parte incominciare nell’analizzare il racconto della Müller: la letteratura dell’autrice si oppone infatti ad un crasso antagonismo tra realtà e fantasia, ad ogni orientamento logocentricista e, procedendo non tanto sulla base di uno spiegamento epico quanto piuttosto associativo-poetico, si sottrae al bisogno di una causalità narrativa. L’idea che un testo abbia una struttura globalmente coesiva è peraltro tutt’ora ben radicata nella critica letteraria tradizionale, per la quale il “valore” di un’opera d’arte risiede appunto nella sua unità organica. Il critico, non trovando quell’unità strutturale di immagini, caratterizzazione e *plot* che consentirebbe di giungere al “vero” significato dell’opera, si perde così nella ricerca di un improbabile «mondo incantato» o «anormale» e non si accorge che la magia, se c’è, cova sotto la superficie del testo, sotto la sua sostanziale povertà sintattica, ma che si tratta pur sempre di un esorcismo linguistico: l’equazione della comparazione e dell’identificazione, la ricomposizione della metafora come metamorfosi fanno qui di ogni elemento del testo una potenziale fonte di azione<sup>28</sup>.

Il racconto della scrittrice induce però a sviste ben più gravi laddove finisce col confondere il lettore/ interprete anche sulla situazione narrativa di base. Karin Bauer è arrivata così recentemente ad affermare che in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* la voce narrante verrebbe assorbita dalla prospettiva maschile, diventandone la complice e facendo delle omissioni e delle rimozioni del patriarcato la misura degli eventi. Se si se-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Cfr. P. Bozzi, *Descrizione come militanza estetica*, cit., p. 144.

gue però la classificazione proposta da Chatmann<sup>29</sup>, nel racconto della Müller la rappresentazione, oltre alle azioni verbali (collegate alla formula neutra dell'*inquit*), rende conto anche di azioni non verbali, verbalizzate dal narratore senza commenti. Ora, quando ci si occupa della voce ci si domanda chi parla, quando si riflette sulla prospettiva ci si chiede chi ha visto<sup>30</sup>. Per quanto riguarda dunque il punto di vista, il testo alterna costantemente l'onniscienza, il racconto a focalizzazione zero, con l'adozione di una prospettiva ristretta, passando da un livello extradiegetico ad uno intradiegetico, da un rapporto eterodiegetico ad uno omodiegetico. La narrazione si presenta dunque, sotto questa luce, piuttosto come un campo di tensioni.

Ciò che la Bauer invece auspica è in fondo una prosa che renda palese la presenza di un narratore che, a sua volta, non solo dà informazioni su ambienti, persone, avvenimenti, ma offre al lettore/interprete spiegazioni supplementari che rendono più comprensibile il testo, magari anche qualche introduzione ideologica. C'è da chiedersi se, alle soglie del secondo millennio, occorra davvero ancora una tale istanza di mediazione, una voce narrante che sia anche "vera" coscienza, se non si possa proprio andare oltre e magari guardar dietro (*post*) una data struttura autoriale. Nel racconto della Müller infatti non viene privilegiata solo la voce maschile, per reprimere quella delle donne ed imitare così sul piano strutturale e stilistico con una classica «gerarchia opposizionale»<sup>31</sup> la sottrazione e la dominazione della storia femminile da parte degli uomini: molti sono infatti i determinanti testuali del significato. Nell'atto dell'asserire chi scrive fa nascere in realtà una moltitudine di altre negazioni o questioni che sono il "non detto" del testo. I testi sono frequentemente contraddittori ed il silenzio dei testi – quelle cose che un autore non può (coscientemente o inconscientemente) dire – è importante tanto quanto ciò che in essi è trasparente<sup>32</sup>.

La marginalità della voce delle donne corrisponde infatti nel testo della Müller alla centralità del corpo femminile, che è qui una pratica discorsiva comportamentale, incarnazione naturalizzata dei valori e dei significati del

---

<sup>29</sup> Cfr. S. B. Chatmann, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (NY), Cornell UP, 1978.

<sup>30</sup> Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 233.

<sup>31</sup> M. Humm, *Practising Feminist Criticism*, Hemel Hempstead, Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 110.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 118.

patriarcato, prodotto sorvegliato e punito della continua citazione delle sue norme e delle sue pratiche dominanti (della sua «performatività»)<sup>33</sup>, differente (in senso spaziale) da ciò di cui prende il posto e che differisce (in senso temporale) fino a diventare valore di scambio. Le qualità e il comportamento delle donne vengono interpretati dagli uomini come segni negativi della loro natura corrotta («Ich sag dir, Windisch», ruft der Nachtwächter, «die Frauen betrügen»<sup>34</sup>); nei loro discorsi compare persino la concatenazione profascista e antisemita à la *Weiniger* di ebrei e donne come avversari della virilità che portano cultura e civiltà al declino: «“Der Kürschner hat immer gesagt”, sagt Windisch, “in Amerika sind die Juden am Ruder”. “Ja”, sagt der Nachtwächter, “die Juden verderben die Welt. Die Juden und die Weiber”»<sup>35</sup>. Il ruolo del marito non è solo quello di aderire alle regole e agli standard stabiliti dalla tradizione, ma anche di assicurare che la moglie ne segua le norme<sup>36</sup>. La morale è ovviamente doppia – l’onore che si vuole per sé e la propria famiglia, la dignità in quanto oggetto di considerazione sociale, non impedisce nell’ambito moralmente codificato della piccola comunità l’indecenza, come quella della canzoncina che Windisch canta a bassa voce insieme agli altri:

Sollst mir dein Tochter schicken, ich will sie einmal ficken. Tirihaholala die ganze Nacht. [...] Mein Herr, das schickt sich nicht, mein Tochter fickt sich nicht. Tirihaholala die ganze Nacht. [...] O Mutter, laß mich doch, doch, warum hab ich mein Loch. Tirihaholala die ganze Nacht. [...] O Mutter, borg mir deine, die meine ist zu kleine. Tirihaholala die ganze Nacht. [...] Ich kann sie dir nicht borgen, dein Vater braucht sie morgen. Tirihaholala die ganze Nacht».<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York / London, Routledge, 1990, p. 32.

<sup>34</sup> F, p. 10.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>36</sup> In *Gender Politics and Post-Communism* Doina Pasca Harsanyi spiega la posizione della società di fronte a questo fenomeno: «An authorian woman married to a weak man is regarded as unnatural and disruptive of the social order. A man cannot let his family have its own way, since this would be equated with the degradation of a wife holding superior authority» (p. 40). Sebbene la Harsanyi discuta la situazione delle donne d’etnia rumena, la situazione di quelle rumeno-tedesche è straordinariamente simile se comparata all’immagine che la Müller ne dà nella sua opera. Cfr. D. P. Harsanyi, «Woman in Romania», in N. Funk / M. Mueller (eds), *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union*, New York, Routledge, 1993, pp. 39-52.

<sup>37</sup> F, p. 39.

La canzoncina anticipa, anche con la ricorrenza invariata dello stesso refrain e nella struttura tematico-rematica, la storia di Windisch, che è poi quella, ciclica, delle sue donne. Così come sua moglie Katharina durante la deportazione nell'Unione Sovietica era costretta a prostituirsi per sopravvivere (ed ora si nega al marito disgustata, adducendo come scusa l'istrectomia<sup>38</sup>), sua figlia è costretta a fare mercimonio di sé (come hanno già fatto altre in paese con il responsabile della Milizia ed il parroco locali per ottenere i moduli necessari all'emissione del passaporto) per assicurare l'agognata vita della famiglia all'Ovest:

Die Frau des Tischlers wird mal zum Pfarrer gerufen wegen dem Taufschein, mal zum Milizmann wegen dem Paß. / Der Nachtwächter hat Windisch erzählt, daß der Pfarrer in der Sakristei ein Eisenbett stehen hat. In diesem Bett sucht er mit den Frauen die Taufscheine. «Wenn's gut geht», hat der Nachtwächter gesagt «sucht er die Taufscheine fünfmal. Wenn er gründliche Arbeit leistet, sucht er sie zehnmal. Der Milizmann verliert und verlegt bei manchen Familien siebenmal die Gesuche und die Stempelmarken. Er sucht sie mit den Frauen, die auswandern wollen, im Lagerraum der Post, auf der Matratze». / Der Nachtwächter hat gelacht. «Deine Frau», hat er zu Windisch gesagt «ist ihm zu alt. Deine Kathi läßt er in Ruh. Aber deine Tochter kommt auch noch dran. Der Pfarrer macht sie katholisch, und der Milizmann macht sie staatenlos.<sup>39</sup>

La religione e la nazionalità s'iscrivono così nei corpi, che, a loro volta, raccontano la storia da un altro punto di vista: «“Schau deiner Tochter zu, wie sie geht”, sagt er. “Wenn sie die Schuhspitzen beim gehen seitlich auf die Erde stellt, dann ist's passiert”»<sup>40</sup>. Il corpo prodotto nel compimento di processi di risignificazione riceve grazie a ciò un'identità leggibile («Windisch sieht, wie Amalie beim Gehen die Fußspitzen seitlich auf die Erde stellt»<sup>41</sup>) di unica, vera e valida merce di scambio:

Windischs Frau hebt den Kopf. «Ich hab's gewußt», sagt sie, «mit deinem Mehl kommst du nicht weit». «Soweit», schreit Windisch in den Hof, «daß meine Tochter zur Matratze wird.» Er spuckt in den Sand: «Pfui Teufel, diese Schande.» Ein Speicheltropfen hängt an

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 16: «Der Arzt hat es verboten», sagt sie, «ich laß mir nicht die Harnblase schinden, weil es dir so paßt».

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 9 e s.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 83.

seinem Kinn. / «Mit pfui Teufel kommst auch nicht weit», sagt Windischs Frau. Ihre Backenknochen sind zwei rote Steine. «Jetzt geht’s nicht um die Schande», sagt sie, «jetzt geht es um den Paß».<sup>42</sup>

Nella sfera dello scambio rientrano nel testo anche gli abituali rapporti sessuali. Windisch e Katharina si conoscono “biblicamente” tra le tombe di un cimitero e sostituiscono col loro incontro i rispettivi partner morti in guerra. L’unione dei due è un processo meccanico assolutamente privo di ogni erotismo:

Er schob ihr den Rock hoch. Er knöpfte sich die Hose auf. Er legte sich auf sie. [...] Sie keuchte [...] Katharina setzte sich auf. Sie streifte den Rock über die Knie. Windisch stand vor ihr und knöpfte sich die Hose zu. Der Friedhof war groß.<sup>43</sup>

Anche i rapporti tra il falegname e sua moglie come pure tra Amalie e Dietmar sono processi meccanici e deserotizzati che ricordano la prostituzione ed avvengono all’insegna della morte e dello scambio simbolico: la prima coppia compie l’atto sessuale accanto ad una bara aperta e sotto l’immagine sorridente della madre morta appesa alla parete, la seconda appoggiandosi con un’ardita manovra ad un bidone di spazzatura, proprio poco prima che Dietmar venga ucciso per sbaglio durante un’esercitazione militare<sup>44</sup>.

Anche il breve racconto *Die kleine Utopie vom Tod* contenuto nel volume *Barfußiger Februar* ripropone in tal senso lo stretto rapporto che unisce le donne alla morte. In una prosa che fonde in maniera virtuosistica due voci (la nonna e l’io narrante, cioè la nipote) il testo ricorda la biografia della nonna morta e con essa la vita delle donne nell’enclave paesana. Dal punto di vista della donna alla mercé dell’uomo si getta uno sguardo disincantato sulla ciclicità senza scampo della morte come forma della vita nel villaggio che inizia per le donne con la nascita. La nonna viene data in sposa contro il suo volere ad un uomo che ne prende possesso come di un terreno<sup>45</sup> e dà alla luce al posto del maschio desiderato una bambina a

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 11 e s. e p. 66.

<sup>45</sup> Cfr. BF, p. 38, dove della prima notte di matrimonio si legge: «Er stieg auf mich. Ich spürte unter meinem Bauch ein hartes Feld. Großvater hetzte über seine Erde und er pflügte mich. Als er stochend keuchte, wußte ich: Jetzt streut er seinen Gurkensamen aus».

cui tramanda la «solitudine» delle donne, che s'iscrive nella matrice privilegiata del corpo generandone solo allora la reale identità:

Ich sah das Kind an und ich sah auf seinem Gesicht die feinverzweigten Einsamkeiten aller, die in kleinen und geduckten Häusern lebten. In blauen Aderkränzen flossen meinem Kind die Einsamkeiten über das Gesicht. An seiner Schädeldecke pochte die Einsamkeit des Selbstmordes der jungen Magd, an den Schläfen zuckte die Einsamkeit des Brotbackens meiner halbgelähmten Tante, über die Wangen schlich die Einsamkeit des Knopfnähens meiner tauben Großmutter und um die Lippen schimmerte die Einsamkeit des endlosen Kartoffenschälens meiner scheuen Mutter. [...] an der Kinnspitze des Kindes strahlte ein lebender und heißer Fleck. Der war die Einsamkeit meines Körpers im Gebären. Und wo das Strahlen zu mir reichte und mich verbrannte und mich kühlte, war der Fleck die eigne einsamkeit des Kindes, das, obwohl es atmete, die Welt nicht fand.<sup>46</sup>

Il corpo si trova in un processo continuo di acquisizione: come ricordanza ricorda norme culturali e modelli d'identità preesistenti, per tendere al completamento della sua identificazione sessuale che però non viene mai raggiunta, perché ogni tentativo di un'identificazione, guidato dal fantasma di un possesso definitivo, resta inconcludibile. Con l'innocente crudeltà della favola l'ostetrica traccia infatti alla bimba il suo cammino esistenziale verso la morte e con ciò l'utopia residua di coloro a cui la vita non ha nulla da offrire. L'amore per i morti che caratterizza Windisch e Katharina in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* diventa qui amore della morte:

Dein Kinn ist kräftig und gesund, aber der Schnee ist tief in diesem Jahr. Und weil dein Kind in diesen Schnee, und nachts, und in den ersten wunden Tagen eines neuen Jahrs geboren worden ist, wird es traurig in den Knochen sein und tiefsinnig durchs Leben gehn. Im Winter wird es frieren und in den Sommer wird es nicht gehören und viel schlafen. Und träumen wird es, daß die Hitze schreit. Und mehr als alle Menschen, die es gibt, die Erde, die man in der Stirn trägt, wenn man in Gedanken gräbt, die Erde wird es lieben, die unter der Erde liegt.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 40 e s.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 41.

Davanti ad una vita simile resta solo l’inutile desiderio – condiviso da tutte le donne – di una morte come fine che la nonna esprime già nel giorno del suo matrimonio:

Ich schaute auf meinen Finger mit dem glatten Gold und sagte leis, um nicht zu merken, daß ich Lippen hab: Ich möchte sterben. Die schlafwandelnde dürre Frau fächelte mit dem Lilienstrauß vor ihrem weggeschwemmten Mund den Dunst und sagte unter ihrem dichten Haar: Ich auch.<sup>48</sup>

Con la nascita della figlia la vita senza senso prende corpo, femminile appunto. Superlavoro, infelicità, violenza ed abusi all’interno del matrimonio sono le caratteristiche della vita quotidiana delle donne nei testi della Müller. In *Niederungen* il percorso esistenziale femminile viene rispecchiato dalle poche foto scattate in occasioni speciali:

An den Wänden hängen ihre Hochzeitsbilder. Sie haben schwere Kränze auf flachen Blusen und im Haar. Sie haben schöne schlanke Hände überm Bauch und haben junge traurige Gesichter. Und auf den Bildern, die daneben sind, haben sie Kinder an der Hand und runde Brüste unter ihren Blusen, und hinter ihnen steht ein Wagen, darauf aufgetürmt das Heu. [...] Ihre Schnurrbärte wachsen mit dem Alter, aus den Nasenlöchern und Warzen stehen Haare hervor. Sie sind behaart und haben keine Brüste mehr. Und wenn sie mit dem Alter fertig sind, dann gleichen sie den Männern und entschließen sich zu sterben.<sup>49</sup>

La loro vita si riduce ai cambiamenti fisici in un corpo femminile che il narratore infantile ritrae con crudeltà ed accuratezza. Senza alcun coinvolgimento emozionale e in poche brevi frasi la giovane voce dei brevi racconti offre al lettore una descrizione minimalistica ed acuta del processo d’invecchiamento delle donne. In quest’ottica l’aspetto delle contadine tende ad assomigliare col passare del tempo sempre più a quello degli uomini; una volta che hanno perso ogni tratto di femminilità le donne sentono che è per loro venuto il tempo di morire. Vivono la stessa vita che hanno vissuto le loro madri, seguono la stessa tradizione che per una vita pensano di dover seguire per nascita e ricordano costantemente ai loro figli chi sono e da dove vengono<sup>50</sup>. Si tratta di vincoli che parlano di

---

<sup>48</sup> *Imi*, p. 37.

<sup>49</sup> *N*, p. 33 e s.

<sup>50</sup> Cfr. *H*, p. 54.

amore e di abusi, perché l'alienazione e l'infelicità nella relazione tra i genitori e nella piccola comunità viene trasmessa anche alla prole. L'accettazione della propria identità si compie in maniera forzata e la sua dimensione performativa, la ripetizione altamente ritualizzata delle norme, non viene limitata dalle costrizioni, ma resa possibile proprio da queste, che le forniscono uno stimolo e la tengono in piedi. Anche attività abituali come il tagliar le unghie ai bambini vengono così eseguite con coercizione. La voce narrante di *Herztier* si ricorda appunto della madre che la legava alla sedia per poterle tagliare le unghie o i capelli. Nel riferirsi a se stessa nell'infanzia, chi narra crea una distanza ironica, racconta questi incidenti al presente, dando loro immediatezza, ma anche ammettendo la diversa posizione di enunciazione. È ora la voce narrante che osserva, staccata da queste esperienze passate e non più oggetto d'abusi. In questo modo si può distanziare emozionalmente e rappresentare la storia, creando un impatto ancora più grande sul lettore. L'immaginazione di una bambina atterrita trasforma la vista del sangue in un processo surrealistico di dissoluzione: la madre non solo taglia le unghie, ma anche le dita e se le vuole mangiare. Sanguinare significa però morire:

Die Mutter liebt das Kind. Sie liebt es wie eine Sucht und kann sich nicht halten, weil ihr Verstand genauso an die Liebe angebunden ist, wie das Kind an den Stuhl. Das Kind weiß: Die Mutter muß in ihrer angebundenen Liebe die Hände zerschneiden». <sup>51</sup>

Anche Irene, la protagonista di *Reisende auf einem Bein*, ricorda di esser stata picchiata dai genitori per affetto: «Ich wurde aus Liebe geschlagen»<sup>52</sup>.

Nel romanzo *Herztier* Tereza, l'amica difficile, che viene poi in Germania per spiare la voce narrante, appare come corpo testuale nel quale è leggibile qualcosa di lei, non diversamente dalla figura di Lola, che viene subito presentata come persona che agisce e che soffre, ma non in un senso emozionale o valoriale come simpatizzante o vittima, bensì, analiticamente, come personaggio testuale, che scrive e viene letto. La voce narrante riconosce nel suo volto la regione rimasta povera, mentre le gambe, graffiate dai rami dei rovi nel parco, raccontano degli incontri con uomini che sono stanchi del giorno e hanno in tasca solo detersivo rubato in fabbrica. Poco prima di diventare quasi qualcuno presso una certa «cattedra»

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>52</sup> *RB*, p. 152.

dra»<sup>53</sup> dell’università, viene denunciata e s’impicca; dopo la morte, Lola verrà esclusa dal Partito tra gli applausi generali<sup>54</sup>: la performatività del sistema patriarcale produce ciò che nomina per inscenare il suo proprio referente.

### III. *Bodies that Matter*

Nei testi della Müller l’inscenamento del corpo femminile riflette i fondamenti simbolici del sistema patriarcale che negano la donna: lo sguardo si sofferma sull’aspetto fisico e ritaglia le persone dalla loro falsa identità diventando lettura oggettivante e topografia analitica. Nelle molte storie del villaggio non troviamo infatti la memoria trasfigurante di uno stato idillico, quanto piuttosto la ri-membranza, una penetrazione dolorosa e fisica ad opera del ricordo: «Und in der Nacht muß ich wie im Schlaf das mitgebrachte Land in dichten und genauen Bildern durch den Körper treiben»<sup>55</sup>. La scrittura è qui presenza differita del corpo<sup>56</sup> e dell’organismo, un pò come nel caso dei mistici, e, come nel loro caso, c’è il desiderio nostalgico di una verità materiale e fisica aldilà delle astrazioni del mondo interpretato: «Manchmal wünsch ich mir, daß sich alles, was ich tu, auf die Maße des Körperteils beschränkt, mit dem ich es tu»<sup>57</sup>.

I testi della scrittrice rendono visibili le assunzioni patriarcali o fallocentriche che governano i contesti nei quali “lavorano” e contestano il loro potere nella produzione, nella ricezione e nella valutazione dei testi; problematizzano lo standard dell’autore che occupa la posizione dell’enunciazione, mettendo in dubbio «la posizione autoritaria di colui che sa»; rifiutano non solo le norme patriarcali con cui “lavorano”, ma servono a produrre nuovi spazi discorsivi – un nuovo stile, nuove forme di contenuto, nuovi modi d’argomentare, una riscrittura poetica del genere narrativo (soprattutto di quello strapaesano) – per contestare i limiti dei modi correnti di produzione e ricezione ed interpretazione testuale<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Lola ama questa parola, cfr. H, p. 18.

<sup>54</sup> Nella raccolta di saggi *Hunger und Seide* la Müller racconta una storia analoga, che le ha probabilmente fornito l’ispirazione per il personaggio di Lola in *Herztier*; cfr. H. Müller, “Hunger und Seide. Männer und Frauen im Alltag”, in ID., *Hunger und Seide*, Reinbek b.H., Rowohlt, 1995, pp. 65-87, qui p. 79.

<sup>55</sup> T, p. 132

<sup>56</sup> Cfr. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 9.

<sup>57</sup> T, p. 78.

<sup>58</sup> Cfr. E. A. Grosz, *Space, Time and Perversion: The Politics of Bodies*, Sydney, Allen & Unwin, 1995, pp. 22-24.

È infatti ormai chiaro che è estremamente difficile definire una frase come “femminile” o “maschile”, perché la più parte degli esempi statuiti di una differenza linguistica tra le frasi di un autore di sesso femminile e maschile sembrano essere basate su interpretazioni false e meramente generalizzate dei dati<sup>59</sup>, mentre d’altro canto le femministe francesi sostenitrici di una *écriture féminine*, che non fanno esempi e non si degnano mai di definire la presunta frase “maschile”, procedono sulla base del puro essenzialismo<sup>60</sup>. Le recenti teorie femministe iniziano a rendere conto di un ordine sociale che è spaziale, temporale, istituzionale, conflittuale, ma soprattutto corporeo, marcato da differenze sessuali, etniche o razziali e che si trova nello stesso tempo ad essere sovrapposto al linguaggio, alla semiosi e alla testualità<sup>61</sup>.

Ora, se la funzione interpersonale del linguaggio marca l’aperta presenza del corpo nel testo, è quella testuale che marca più chiaramente la traccia corporea. Nella concezione di Halliday tale funzione del linguaggio rimanda ad una teoria della struttura di coerenza del testo che, a differenza dello strutturalismo, non rende conto solo del modo in cui quest’ultimo è internamente costruito, bensì implica un autore ed un lettore/interprete che lo producono grazie ad un movimento continuo: nel cotesto in avanti e all’indietro, all’interno del testo e fuori di esso verso altri testi e altre pratiche. L’attenzione è qui sulle tracce che sono lasciate nel testo dalla corporeità della scrittura, tracce del processo dinamico di sviluppo delle particelle di significato della prima frase attraverso la coesione lessicale, la congiunzione e la logica semantica dell’elaborazione, dell’addizione e del

---

<sup>59</sup> Esempari in tal senso M. Ellman, *Thinking about Women*, New York, Harcourt Brace, 1968; M. Hiatt, *The Way Women Write*, New York, Teachers’ College P, Columbia Univ., 1977; S. Leonardi, «Bare places and ancient blemishes: Virginia Woolf’s search for new language in *Night and Day*», in *Novel Winter* (1986), pp. 150-164; A. Horner / S. Zlinsnick, *Landscapes of Desire: Metaphors in Modern Women Fiction*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1990.

<sup>60</sup> Cfr. H. Cixous, «The laugh of the Medusa», in E. Marks / I. de Courtivron (eds), *New French Feminisms*, Brighton, Harvester, 1981, pp. 245-264 e L. Irigaray, *Ce sexe qui n’est pas un*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>61</sup> Cfr. E. A. Grosz, *Space, Time and Perversion*, cit., p. 63 e G. Lloyd, «Woman as other: sex, gender and subjectivity», in *Australian Feminist Studies* 10 (1989), pp. 13-22; sempre sull’intersezione di teoria femminista, linguistica e teoria della *performance* cfr. anche T. Threadgold, *Feminist Poetics: Poiesis, Performance, Histories*, London, Routledge, 1997, in particolare pp. 85-109.

rinforzo<sup>62</sup>, un processo di produzione che inserisce le frasi in complessi più grandi, i complessi in unità più ampie (complessi discorsivi) e queste unità in movimenti strategici (segmenti) e unità generiche (i capitoli e le parti). I campi discorsivi interstestuali che regolano quest'attività, il sapere e la memoria che sono nel corpo, portano e costringono questo sviluppo a specificare quali modelli coesivi sono possibili, quali sequenze narrative possono occorrere, quali opposizioni semantiche possono essere negoziate, quali modi di congiunzione sono disponibili.

Nei testi della Müller si assiste ad una campionatura di termini provenienti dal vocabolario di base riconosciuti non tanto grazie alle regole della congruenza semantica, quanto piuttosto sulla base della similitudine o dell'equivalenza esplicita tra parole appartenenti agli ambiti più diversi e su quella delle relazioni metonimiche e metaforiche; la referenza (anafora, catafora, referenza in avanti e all'indietro nel cotesto da un punto del testo), i parallelismi e le ripetizioni più o meno variate in tutte le possibili forme contrastano in parte la tecnica del montaggio; la congiunzione viene poco utilizzata, l'allineamento parattattico delle frasi, ridotte ai minimi termini, è dominante, mentre la punteggiatura, che consta sostanzialmente solo di virgole e punti, trasforma ogni possibile tipo di frase in una constatazione; rare sono infine le inversioni o le ellissi. Se poi la narrazione comincia entrando *in medias res* e mette immediatamente davanti al lettore un'immagine, un'affermazione, il nesso spazio-temporale e la situazione si chiariscono invece solo a poco a poco, nel corso della lettura. Il lettore è costruito e configurato sulla posizione narrativa, su ciò che è scritto come tema e/o dato ed è accessibile al lettore, il punto di partenza del narratore (e del sapere interno) diventa dunque il punto di partenza del lettore. La conclusione del narratore in ogni frase coincide però inevitabilmente col punto in cui il lettore della Müller viene abbandonato, messo nuovamente in condizione di poter lavorare più che con il testo, contro di esso. La grammatica e l'economia linguistica che governano la superficie del testo corrispondono ad una grande ricchezza espressiva presente in profondità, che conferisce al testo apertura e un movimento diverso da quello prevedibile sulla base della monotona successione sintattica. Occorre dunque porre l'attenzione sulla produzione, la formazione processuale e sempre

---

<sup>62</sup> Cfr. M. A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold, 1985.

probabilistica di un testo che non nega il suo stato come prodotto finito ed articola piuttosto l'apertura (se non l'invito) ad una lettura ulteriore<sup>63</sup>.

Questo è il processo dinamico attraverso il quale la corporeità viene iscritta nei testi e i testi vengono ad avere effetti sul corpo – ed è anche il modo in cui si forma l'habitus, per cui il testo diventa un partner attivo nella creazione della realtà e nel processo del suo cambiamento<sup>64</sup>. Tutto ciò nel caso della scrittrice rumeno-tedesca non si trova solo in parallelo col movimento dell'occhio, della mano, del corpo da sinistra a destra, di frase in frase, secondo il tipo di modelli della lettura che per Smith costituiscono le relazioni sociali del dominio, tendendo la lettura (o scrittura) dominante sempre a mettere in silezio quelle marginali<sup>65</sup>. Lo sguardo che penetra le possibilità celate della rappresentazione linguistica arriva anche nell'intimo degli uomini, dei rapporti che essi intrattengono tra loro e con la superficie. È a questo livello che nei testi della Müller gli individui si riappropriano della loro libertà e del loro corpo.

L'adeguamento alle norme (linguistiche e non) è solo apparente, perché il ritaglio consente di scomporre ciò che è dato, di ricomporlo diversamente e così di riprenderselo. Il collage, non costituendo una nuova unità ed organicità dell'immagine, rende piuttosto sensibilmente esperibile l'azione prolungata dei contrari e dei contrasti: «Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich ständig bewegte»<sup>66</sup> L'attenzione per il dettaglio, l'osservazione precisa unita a modalità di deriva metonimica e metaforica specifiche portano nell'opera della scrittrice alla mimesi della mente visionaria<sup>67</sup>, della forma onirica, intesa come fenotipo di una capacità e di un bisogno soprattutto del genere, la cui forza produttiva è la soggettività, che si fonda sull'irregolare, incensurata e autoreferente attività dell'immaginazione, che non serve

---

<sup>63</sup> Sull'andamento tematico-rematico del testo cfr. anche P. Bozzi, *Descrizione come militanza estetica*, cit., p. 139.

<sup>64</sup> Cfr. P. J. Thibault, «An interview with Michael Halliday», in R. Steele / T. Threadgold (eds), *Language Topics: Essays in Honour of Michael Halliday*, Amsterdam, Benjamins, vol. 2, pp. 601-627, qui p. 618.

<sup>65</sup> Cfr. D. E. Smith, *Texts, Facts and Femininity: Exploring the Relations of Ruling*, London / New York, Routledge, 1990.

<sup>66</sup> RB, p. 47.

<sup>67</sup> Cfr. P. Bozzi, *Descrizione come militanza estetica*, cit., p. 145.

a scopo alcuno e che potrebbe essere chiamata anche irrazionale<sup>68</sup>, asociale e amorale<sup>69</sup>. È onnipresente e sembra fondarsi su una forma di resistenza arcaica, come prospettività alleggerita dall’azione, ricettività mimetica di qualità non formate della percezione spazio-temporale. Come modello di socializzazione la *mimesis* della forma onirica agisce grazie alla immaginazione – metonimica – di una società in cui l’individuo entra completamente<sup>70</sup>. È il modello di una società per il soggetto, non nel senso certo che un io individuale s’immagini in esso come persona identica, ma di modo che il senso di società resti legato alla vita strutturata della soggettività, anziché staccarsene come ideale normativo<sup>71</sup>. La rimozione del modello di socializzazione “*mimesis*” attraverso il modello di socializzazione “ragione” nel discorso civilizzatore occidentale è un tema ben presente nella letteratura della Müller, che rintraccia i luoghi marginali verso i quali la soggettività, perlopiù delle donne, è stata allontanata e dai quali, resa visibile, potrebbe far valere la sua funzione sociale di critica.

#### *IV. Gender Trouble*

I testi della Müller rendono però sensibile anche l’insopportabilità per coloro che la devono vivere di quell’inesistenza della soggettività tanto celebrata dal poststrutturalismo. L’aspetto di sofferenza del discorso isterico, che dai poststrutturalisti viene omissso, pretende qualcosa che è insoddisfatto: una riuscita autoidentificazione femminile. Esempio in tal senso è la storia di Irene in *Reisende auf einem Bein*: il volume si apre infatti col pericolo di frana cui è esposta, più che la ripida costa, la protagonista<sup>72</sup>. Il sentimento d’estraneità compromette d’identità della voce narrante e la scinde in un io noto ed in uno estraneo: «Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in Irenes Gesicht»<sup>73</sup>; molti sono inoltre gli aspetti di se

---

<sup>68</sup> Cfr. E. Lenk, *Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München, Matthes & Seitz, 1983, p. 13.

<sup>69</sup> Cfr. ID., *Kritische Phantasie. Gesammelte Essays*, München, Matthes & Seitz, 1986, p. 10.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, p. 174.

<sup>71</sup> Cfr. E. Lenk, *Die unbewusste Gesellschaft*, p. 22: «Das Ich ist aufgelöst, und an seiner Stelle bewegt sich eine mimetische Vielheit. Es gibt nicht das eine Ich, sondern allen Personen, ja sogar den Dingen wird Subjektivität geliehen».

<sup>72</sup> Cfr. RB, p. 7.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 18.

stessa che non conosce – «l'altra Irene»<sup>74</sup> – e con le quali nelle foto e allo specchio di volta in volta si trova a confrontarsi. Il personaggio principale del romanzo ricorda il *flâneur* che vaga senza meta e che si abbandona alla percezione della grande città<sup>75</sup>, con la differenza che le cose quando le ammira non le si rivolgono più piene di significato<sup>76</sup>. Genere e provenienza sono qui infatti decisivi, perché solo per la donna dell'estero di lingua tedesca la città si presenta come nemica, non per i tedeschi, che, in generale, non perdono occasione per dimostrale quanto la città sia loro vicina e che sanno esattamente che cosa devono fare in ogni luogo<sup>77</sup>. Secondo Hannes Krauss questo non significherebbe però necessariamente la fine della tradizione dei *flâneur*<sup>78</sup>.

Il *flâneur* si abbandona alla massa, percepisce il mondo delle cose, delle réclame e della moda come scintillante e magico e viene trasportato in uno stato d'ebbrezza<sup>79</sup>. Laddove però nel romanzo moderno della grande città lo straniero di solito è una maschera che il narratore utilizza per dare della realtà una visione diversa, nel testo di Herta Müller l'espedito trova un concreto fondamento nella realtà socioculturale. Non è certamente un caso che il testo alluda a *Malte Laurids Brigge*<sup>80</sup> nel quale la condizione apolide dell'artista si alterna al sentimento di alienazione dello straniero a Parigi. Già in Rilke – come nel caso di Döblin – questa modalità dell'esperire diventa problematica. In *Reisende auf einem Bein* l'esperienza del *flâneur* si rivela difficile non solo per una donna dell'estero di lingua tedesca, ma soprattutto per la donna in quanto tale. Nell'ottica della protagonista manca alle cose ogni magia, la réclame non è più scintillante, la moda uniforme, per giunta a prezzi esorbitanti, e accorcia la vita, mentre gli accessori della

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> H. Krauss, «Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner», in W. Delabar (Hg.), *Neue Generationen – Neues Erzählen: deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 69-76, qui p. 72.

<sup>76</sup> Cfr. K. Scherpe, «Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne», in G. Grossklaus / E. Lämmert (Hgg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*, Stuttgart, Cotta, 1989, pp. 139-61, qui p. 145.

<sup>77</sup> Cfr. RB, p. 138.

<sup>78</sup> H. Krauss, *Fremde Blicke*, cit., p. 72.

<sup>79</sup> Cfr. D. Voss, «Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne», in K. R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek, Rowohlt, 1988, pp. 37-60, qui pp. 41-44.

<sup>80</sup> Cfr. RB, p. 52.

sessualità in commercio sono deprimenti<sup>81</sup>. Proprio rispetto a questo tema l’aspetto del genere risulta particolarmente chiaro, poiché al contrario del *flaneur*, per il quale la prostituta è il simbolo trasparente di desideri erotici eccessivi<sup>82</sup>, la protagonista stessa viene qui chiamata «puttana»<sup>83</sup>, minacciata e perseguitata dal sesso maschile. Il fatto che Herta Müller riscriva il romanzo della grande città in prospettiva femminile risulta chiaro anche nella tematizzazione del crimine, un altro requisito tradizionale che il *flaneur* assapora con piacere<sup>84</sup>. Nel testo della Müller le stazioni della ferrovia metropolitana (*S-Bahn*) sembrano alla protagonista una scenografia ideale per dei delitti<sup>85</sup>; la sirena segnala che da qualche parte in città scorre sangue<sup>86</sup> e il suo suono ululante esprime un senso di felicità<sup>87</sup>, ricorda quindi qualcosa di noto. Quando però il crimine diventa concreto – Irene apprende dai giornali della violenza sessuale subita da otto donne<sup>88</sup> – queste associazioni non si trovano più.

Non solo il moderno romanzo della metropoli, anche quello postmoderno viene citato e riletto da un’altra prospettiva: la città desiderata come donna – come prostituta o madre – viene nominata in una citazione tratta da *Le città invisibili* di I. Calvino<sup>89</sup>. Il passaggio che ha come oggetto la città di Irene viene citato in *Reisende auf einem Bein* non a caso da Franz, l’uomo tedesco<sup>90</sup>. Irene nel testo di Calvino è la città delle città, in continuo mutamento, il cui fascino sembra dato proprio da questo tratto di transitorietà:

Irene è un nome di città da lontano, e se ci si avvicina cambia. / La città per chi passa senza entrarci è una, e un’altra per chi ne è preso e non ne esce; una è la città in cui s’arriva la prima volta, un’altra quella che si lascia per non tornare; ognuna merita un nome diverso;

---

<sup>81</sup> Cfr. *ivi*, p. 75-77.

<sup>82</sup> Cfr. D. Voss, *Die Rückseite der Flanerie*, cit., pp. 51-54.

<sup>83</sup> Cfr. RB, p. 153.

<sup>84</sup> Cfr. D. Voss, *Die Rückseite der Flanerie*, p. 49.

<sup>85</sup> Cfr. RB, p. 30.

<sup>86</sup> Cfr. *ivi*, p. 37.

<sup>87</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, p. 90.

<sup>89</sup> Cfr. *ivi*, p. 93 e s.; I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 131 e s.; cfr. anche S. Weigel, «Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs», in K. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, cit., pp. 173-96, qui pp. 173-76.

<sup>90</sup> Cfr. RB, p. 93 e s.

forse di Irene ho già parlato sotto altri nomi; forse non ho parlato che di Irene.<sup>91</sup>

Secondo quanto afferma Scherpe nella sua introduzione alla raccolta di saggi *Die Unwirklichkeit der Städte* il romanzo postmoderno, al contrario del romanzo moderno nel quale si tratterebbe di “prender piede” nella metropoli, tratterebbe liberamente la tematica della mancanza di un luogo e intenderebbe il transitorio come proprio<sup>92</sup>. Molte sono effettivamente le immagini nel testo che rimandano ad una tale situazione, a metà tra l'estero e l'estraneità, la familiarità ovvero l'appartenza ad un paese, il rimanere e il partire<sup>93</sup>: «Angekommen wie nicht da», «Reisende auf einem Bein und auf dem anderen Verlorene»<sup>94</sup>, «Menschen, die nicht mehr wußten, ob sie nun in diesen Städten Reisende in dünnen Schuhen waren. Oder Bewohner mit Handgepäck»<sup>95</sup>. Il testo di Herta Müller non festeggia tuttavia la posizione della transitorietà, ma la rappresenta come l'unica possibile per la tedesca straniera, che solo alla fine viene tuttavia affermata: «Irene lag im Dunkeln und dachte an die Stadt. Irene weigerte sich, an Abschied zu denken»<sup>96</sup>. La formulazione è tuttavia talmente prudente che l'ambivalenza non viene neutralizzata, anche perché sulla stessa pagina si trova il desiderio di andersene lontano («Und der Wunsch, weit wegzufahren»<sup>97</sup>).

La scrittrice rumeno-tedesca s'iscrive in una tradizione letteraria maschile – non solo – tedesca e la riscrive in questo processo. Delinea in un certo senso un romanzo della grande città a partire dalla periferia, dal margine, che in altra sede eleva esplicitamente a programma:

Wenn ich in eine fremde Umgebung komme, halte ich es nicht aus, mich ständig im Zentrum oder in der Mitte einer Stadt zu bewegen, wo die Leute ein gewisses Lebensniveau vortäuschen. Ich fahre an den Stadtrand [...], wo das Lebensbild sofort ein anderes ist. Dann

<sup>91</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 132.

<sup>92</sup> Cfr. K. Scherpe, «Zur Einführung – die Großstadt aktuell und historisch», in *Die Unwirklichkeit der Städte*, cit., pp. 7-13, qui p. 9 e s.

<sup>93</sup> N. O. Eke parla di un'esistenza transitoria nella terra di nessuno nel suo contributo «Überall, wo man den Tod gesehen hat». Zeitlichkeit und Tod in der Prosa Herta Müllers. Anmerkungen zu einem Motivzusammenhang», in ID. (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung*, cit., pp. 74-94, soprattutto p. 89.

<sup>94</sup> RB, p. 92.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>97</sup> *Ibid.*

sehe ich immer nur, daß das Zentrum das künstliche ist, hinter dem sich die Misere verbirgt.<sup>98</sup>

Il binomio “centro/margine” definisce le posizioni che descrivono la situazione di una minoranza all’interno della cultura di una maggioranza e che si riferiscono allo stesso tempo alle esperienze delle donne in una cultura dominata in senso maschile<sup>99</sup>. Questa posizione della marginalità consente di penetrare sotto la superficie di modi di vedere incrostati e mettere in dubbio versioni familiari della cultura e della società: è come donna e “tedesca estranea” che Herta Müller interviene nella cultura tedesca e nel genere maschile.

La sua «scrittura femminile» può essere intesa come il tentativo problematico di una “auto-bio-grafia” femminile, di una autolettura e auto-scrittura delle donne, che intraprende il trovarsi (ed inventarsi) della propria soggettività attraverso il simbolico<sup>100</sup> e nel far questo deve mettere in discussione entrambi: il concetto di soggettività e il simbolico che trova già pronti, perché la scrittura non può evitare il confronto con l’ordine delle cose – di un ordine dalle cui rappresentazioni simboliche la donna è esclusa. Irene ricerca nei suoi collage un «personaggio principale», che è però alla fine solo un oggetto: «Die Hauptperson war ein Gegenstand: das aufgerißne Tor, vor dem Kopfsteinpflaster ins Leere führte»<sup>101</sup>. Si tratta di superare quella solitudine femminile che trova espressione nel discorso dell’«esser sole» (*Diskurs des Alleinseins*) come unica possibilità lasciata alle donne di prendere coscienza di sé e del proprio valore di persona:

Und wo der Spiegel verboten ist, wo der Teufel im Spiegel sitzt, wird der Diskurs des Alleinseins zum Spiegel.

Ja, die Person hatte einen Satz oft wiederholt: «Ich bin kein Schuhappen», hatte sie gesagt, «ich bin kein Schuhappen». Und: «Merk dir das», hatte sie oft gesagt.

«Ich bin kein Schuhappen», habe ich oft gesagt, da mir die Person, die meine Großmutter war, jedesmal einfiel.<sup>102</sup>

Le frasi dette ad alta voce davanti ad un armadio ad un uomo immagi-

---

<sup>98</sup> Cit. da G. Franzen, «Test the West», in *Die Zeit* 10.11.1989.

<sup>99</sup> Cfr. C. Kaplan, «Deterritorializations: the rewriting of home and exile in western feminist discourse», in A. R. JanMohamed / D. Lloyd (eds), *The Nature and Contest of Minority Discourse*, New York, Oxford UP, 1990, pp. 357-68, qui p. 357.

<sup>100</sup> Cfr. H. Müller, «Wie Wahrnehmung sich erfindet», in T, pp. 9-31.

<sup>101</sup> RB, p. 47.

<sup>102</sup> T, p. 59 e p. 66.

nario<sup>103</sup>, che compongono il «discorso della solitudine», compensano la mancanza di una resistenza aperta, pubblica: «Er ist auch später der Versuch geblieben, sich einsam ins Recht zu setzen, sich mit dem Mund zu helfen»<sup>104</sup>. L'autocostituzione della donna come soggetto non può tuttavia essere un'impresa solitaria perché come tale non va oltre la schizofrenia di colpevole e vittima: «Je klarer wurde mir, daß mein eines Auge aufgerissen und mein andres Auge zugekniffen war. Ich war Täter und Opfer im eigenen Gesicht.»<sup>105</sup> Per poter diventare soggetto, la donna deve diventare oggetto per se stessa, continuare il «discorso della solitudine» nella scrittura che diventa così diverso (*der ganz andere Diskurs des Alleinseins*) e consente di socchiudere un occhio per potersi vedere con l'altro, spalancato:

Und ich bin zum einen im Diskurs des Alleinseins diejenige Person, die sich mit dem Mund weiterhilft. Und zum anderen, gleichzeitig, das Auge hinter dem Schlüsseloch, das sich selbst zusieht und den ganz anderen Diskurs des Alleinseins führt. Die eine Hälfte zugekniffen, damit die andere Hälfte sieht.<sup>106</sup>

Questo lo può fare solo all'interno di una struttura intersoggettiva, di una struttura a specchio, anche se in questo caso trovarsi non significa unirsi: «das Zusammenfinden ist nicht Zusammenfügen»<sup>107</sup>. Il romanzo *Herztier* ben sottolinea come una donna possa sviluppare il nuovo rapporto verso se stessa solo attraverso altre donne (Lola, Tereza)<sup>108</sup> e grazie ad una riletura della loro presenza materiale, corporea, della dimensione reale delle abitualizzazioni specifiche di genere. La ricerca resta vana all'interno di una struttura non penetrata da uno sguardo sezionante, perché allora nell'altra donna si trova solo lo specchio vuoto del soggetto maschile. Solo quando il rispecchiamento femminile stesso è inserito in un contesto sociale le donne possono trovare un nuovo rapporto, certo non semplice e non privo di contraddizioni, verso se stesse e verso altre donne. La lettura di Herta Müller mostra come questa struttura si può anticipare e con ciò prima fra tutte produrre.

---

<sup>103</sup> Cfr. *ivi*, p. 66: «diesen Satz, den sie in einem kleinen Dorf vor einem Bauernschrank ihrem fiktiven Mann gesagt hatte».

<sup>104</sup> *ivi*, p. 66.

<sup>105</sup> *ivi*, p. 62.

<sup>106</sup> *ivi*, p. 73.

<sup>107</sup> *ivi*, p. 69.

<sup>108</sup> Cfr. E. Lenk, «Die sich selbst verdoppelnde Frau», in *Ästhetik und Kommunikation* 25 Jg. 7 (1976) 3 (= Frauen, Kunst, Kulturgeschichte), p. 73: «das neue Verhältnis zu sich nur über andere Frauen entwickeln».

Heinz-Peter Preußner  
(Cuxhaven)

*Wi(e)dersinnige Tropen  
Zur Diskrepanz von Narration und Rhetorik  
in Günter Kunerts erzählender Prosa*

I. *Photographie*

Dem Wortlaut gemäß wäre die Camera obscura – gleich welcher Entwicklungsstufe – ein dunkler Kasten, nicht mehr. Aber durch eine Lochbohrung fällt Licht, gebrochen und gesammelt, von einer Seite des Kastens zur gegenüberliegenden und zeichnet mit dem *Bleistift der Natur*<sup>1</sup> durchs schwarze Nichts hindurch, was sich vor ihr im Licht präsentiert; freilich auf den Kopf gestellt und seitenverkehrt, aber so genau, daß die Camera obscura bereits ohne Objektiv als Zeichenhilfe eingesetzt werden kann.

Wird das eingefangene Bild auf einer Platte, einem Film fixiert, entsteht durch «die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts»<sup>2</sup>. Die Camera obscura setzt Raumpartikel in bezug zu Flächenpigmenten und sie verkürzt – in ihrer entwickelten Form als Photoapparatur – die zeitliche Extension auf den Punkt einer Belichtungszeit, jede Bewegung zur Starre verkürzend. Gerade wenn Photographien Personen ablichten, hat dieser Schnitt etwas Gewaltvolles<sup>3</sup>: er re-

---

<sup>1</sup> Den Titel *The Pencil of Nature* gab William Henry Fox Talbot dem ersten mehrfach reproduzierten Buch mit Photographien; wieder abgedruckt in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hg. v. Wilfried Wiegand. Frankfurt/M.: S. Fischer 1981, unter dem dt. Titel *Der Zeichenstift der Natur*, übers. v. Hg., S. 45-89.

<sup>2</sup> Charles Sanders Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. u. übers. v. Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp, stw 425, 1983, S. 65.

<sup>3</sup> Vgl. die Überlegungen Kunerts zum schriftlichen Portrait: «Ohne Verknennung kein

duziert ein imaginiertes – gleich facettenreiches wie diffuses – Bild des Gedächtnisses an konkrete Personen auf einen Blick. Und obgleich die Erinnerungsleistung des Gedächtnisses völlig anders strukturiert ist als die Photographie, wird sie doch bald das Gedächtnis stützen und letztlich sogar für die Erinnerung an verstorbene Personen eintreten.

Günter Kunert – um dessen erzählende Prosa es hier gehen soll – hat in der Titelgeschichte des Kurzprosabandes *Camera obscura* diesen Annäherungsprozeß von Gedächtnisbild und Photographie nur beschleunigt. Was in der zeitlichen Erstreckung langsam erst möglich wird – Substitut einer lebenden Person zu werden – zwingt Kunert in die – freilich nicht mehr zu haltende – Identität seines namenlosen Ich-Erzählers. Zufälliges Ausstattungstück eines Meerpanoramas, nimmt der Erzähler dennoch Pose an vor dem Photographen, dessen Hand,

als umklammere sie einen schwächtigen Hals, am messingfarbenen Objektiv zu drehen und zu würgen begann. Aus den Augenwinkeln blickte ich auf die glänzende Linse, aus der ich einen Sog verspürte, unerklärlich und sich verstärkend, doch während ich noch die naturwissenschaftliche Erklärung dieses Phänomens begrüßte, verlor ich den Halt. Ehe mir klar wurde, wie und was auf welche Art mit mir geschah, hatte ich bereits die Entfernung zum Apparat hinter mir, wobei ich undeutlich mein Zusammenschrumpfen wahrnahm. Unaufhaltsam flog ich gegen eine Fläche, mit der ich mich sofort vereinigte, ohne zu einer abwehrenden Bewegung, zu einer protestierenden Geste fähig zu sein. Dann wurde mir schwarz vor Augen. Später, völlig flächig und zu keiner Regung mehr in der Lage, wurde ich von unterschiedlichen, mir völlig fremden Leuten betrachtet. Ich glaube nicht, daß sie wußten, wer ich bin.<sup>4</sup>

In einer metaphorischen Projektion nimmt der Ich-Erzähler Kunerts bereits die Auflösung seiner Individuiertheit vorweg. Aufbauend auf einer noch gültigen Trennung von Subjekt und Objekt wird ihm in seiner In-

---

Bild. Erst die Projektion eigener Vorstellungen und Empfindungen auf das ergeben lächelnde Objekt, das – wehrlos wie ein Spiegel – auf sich gerichtete Bezüge zurückzugeben fähig ist, ermöglicht das Bildermachen: ein Vorgang voller Gewalttätigkeit, indem da jemandem sein eigenes und doch fremdgeratenes Gesicht übergestülpt wird: geheimer Grund des biblischen Tabus». Günter Kunert: *Ein sozialistischer Grandseigneur (Für Stephan Hermlin)*. In ders.: *Warum schreiben?. Notizen zur Literatur*. München, Wien: Hanser, Literatur als Kunst, 1976, S. 130.

<sup>4</sup> Günter Kunert: *Camera obscura*. Frankfurt/M.: Fischer, FTB 2108, 1980. [1. Aufl.: München, Wien: Hanser 1978], S. 10.

terpretation der Wahrnehmungsinhalte die Camera obscura zum Opfer, das dem Würgegriff des Photographen unterliege. Daß die Camera tatsächlich Täter war, wird dem reflektierenden Bewußtsein erst zur Gewißheit, als es sich selbst als objekthaft begreift und beschreiben kann: «völlig flächig und zu keiner Regung mehr in der Lage». Dazwischen liegt die Zeit der Belichtung; die Durchmessung des dunklen Raumes, Verkleinerung und Verkehrung des abzubildenden Subjekts, dem schon im Vollzuge seiner «Objektivierung» die Bewegungsmöglichkeit genommen wird. Zudem umschließt die Fixierung später ein zweites Gefängnis: «Aus dem Album gab es kein Entrinnen. Ich war archiviert für alle Zeiten». Das zweidimensionale Opfer starrt die ihn Betrachtenden an: fremde Gesichter, deren Blicke nicht ihm als Individuum, sondern – bestenfalls – ihm als kleine Illustration des Panoramas gelten<sup>5</sup>.

Die immer gehegte, immer enttäuschte Hoffnung wäre die, als ein Ich gesehen Gegenstand der Erinnerung zu werden und im Erinnern wieder mehr zu sein als eine Summe unterschiedlich stark verfärbter Pigmente, jeder Bewegungsmöglichkeit benommen. Doch selbst dem Erinnern der eigenen Person entgleitet das Stück belichteten Papiers; verglichen mit dem Gedächtnisbild ist Ich ein anderer gewesen. Erstaunlich diskursiv – wie im übrigen nur allzu häufig in Kunerts Begriffsslyrik – wird die Entfernung vom eigenen Lichtabbild in folgendem Gedicht behandelt:

*Fotoalbum II*

Ein rechteckig begrenzter Hades  
den du manchmal abends betrittst  
aus einem ungewissen Verlangen  
nach Vergangenheit

Schatten sehen dich  
reglos an  
In unbequemer Pose mitten unter ihnen  
immer einer mit deinem Gesicht  
den du zu kennen glaubst  
doch das ist ein Irrtum

Es handelt sich um eine Figur  
in verschiedenen Phasen des Rückganges

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 10 f.

die eines Tages  
 unablösbar vom Hintergrund wird  
 (das erfährst du nicht mehr)  
 und die Gleichberechtigung verliert  
 mit einem verschneiten Gipfel  
 einer Welle oder bloß  
 mit den gestreiften Tapeten  
 von nebenan.<sup>6</sup>

Die Amalgamierung von Individuum und Hintergrund wird in diesem Gedicht wieder ins Bildliche entrückt, nicht Wort für Wort genommen. Mit dem Verblässen der Erinnerung in den Nachgeborenen treten die Objekte vor das entschwindende Subjekt; die Kulisse wird zum Akteur<sup>7</sup>. Aber das Betrachten der Schatten der Toten ist nicht immer mit «Trübseeligkeit» verbunden, wie es bei Kunert an anderer Stelle wörtlich heißt<sup>8</sup>, zumindest nicht ausschließlich; denn der fixierte Augenblick legt nicht nur die Subjekte fest in ihren nicht mehr zu korrigierenden Verzerrungen, er hebt auch den Fluß der Zeit, das kontinuierlich Voranschreitende auf. Eine Erzählung über das Attentat an Papst Johannes-Paul II macht die Unterbrechung des Kontinuums in diesem Sinne zum Thema. Zwar trennt die Narration berichtstattenden Photograph und Attentäter per-

---

<sup>6</sup> Günter Kunert: *Warnung vor Spiegeln. Unterwegs nach Utopia. Abtötungsverfahren. Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv 10033, 1982, S. 145. [Zuerst in ders.: *Unterwegs nach Utopia*. München, Wien: Hanser 1977.]

<sup>7</sup> An anderer Stelle beschreibt Kunert das Abrücken vom gewesenen Selbst in bezug zu seinem Arbeitsprodukt, dem Gedicht: «Je näher das Gedicht mir steht, was bedeutet: je vollständiger ich darin mein sonst ziemlich abwesendes Ich unerwartet vorhanden finde, desto fremder eigentlich erscheint mir das Gedicht selber. Plötzlich erblickt man einen Unbekannten, zu dem man wann bloß geworden ist, dem man so nie vordem begegnete. Das ist keinesfalls die "Stunde der Wahrheit" – nur eine ihrer Sekunden. Als habe man sich lange durch ein dunkles Zimmer getastet, indes auf einmal draußen ein Blitz niederfährt, und man in diesem geringfügigen Zeitbruchteil sich selber, von unfäßlichem Interieur umgeben, in einem irgendwo aufgehängten Spiegel erblickt. Mehr als ein flüchtiger, befremdlicher Eindruck war nicht zu gewinnen, und zu mehr ist man möglicherweise auch niemals in der Lage. In solchem Innern und unter solchen bestimmten Witterungsbedingungen, den Voraussetzungen für knappste Erleuchtungen, sich aufzuhalten, ist ein seltenes Unternehmen von recht kurzer Dauer. Nennt man das: *Selbstverwirklichung?*». Günter Kunert: *Blitzlicht*. In ders.: *Diesseits des Erinnerns. Aufsätze*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv 10438, 1985, S. 87 f. [1. Aufl.: München, Wien: Hanser 1982.]

<sup>8</sup> Günter Kunert: *Fotografie II*. In ders.: *Camera obscura*, S. 12.

sonell, durch die Erwartungshaltung des Photographen rücken beide aber zusammen:

In diesem Moment hob er, der Fotoreporter, die Kamera und hatte sogleich den Mann im Visier. Wie schon früher empfand er auch diesmal intensiv das Bedürfnis nach einer unvorhergesehenen Unterbrechung des Ablaufs – weniger der dabei entstehenden Fotos wegen, als vielmehr aus Überdruß am leeren Ritual. Daß doch diese Kette des immergleichen Geschehens einmal risse!<sup>9</sup>

Ganz ähnlich wie das «drehen und würgen» am «schmächtigen Hals» des «messingfarbenen Objektiv[s]»<sup>10</sup> in der Kurzprosa *Camera obscura*, wird der (vermeintlich) tödliche Schuß vorweg genommen, deutlich markiert durch das gleich prospektive wie hyperbolische Sprechen vom «Mann im Visier». Das Warten auf ein Ereignis, welches die Kette reißen ließe, führt den Berufsphotographen schon zur Selbstbezeichnung, den Mord verübt zu haben<sup>11</sup>, gestützt und vorbereitet bereits durch einen einleitenden Erzählerkommentar. Kunert beglaubigt die nie hinreichend dementierte Mitschuld des Photoreporters am Attentat vor allem durch konvergierende Signifikanten beider Begriffsfelder. Neben dem «Mann im Visier» vor allem das naheliegende «schießen», eben auch von Photos, im Text überdies noch hervorgehoben durch Anführungszeichen<sup>12</sup>, sowie durch die in beiden Fällen notwendige – und hier fast schon synchron verlaufende – Fingerbewegung, die den Schuß auslöst. Der Plot unterstützt diese Konvergenz durch das fluchtähnliche Verhalten des Photographen. Hinzu tritt die Vernichtung der Photographien, als seien sie im juristischen Sinne belastendes Material.

»*Deathwish*«, so der Titel der Erzählung, markiert gewissermaßen eine Zwischenposition: Zwar ist die Kamera nicht mehr unbestreitbar Agens, wie in *Camera obscura*; die Auslöschung von Individuation wird aber auch nicht, wie in *Fotoalbum II*, beschrieben als ein Entsinken ins Gegenständliche durch ein Nachlassen von Erinnerung. Erst Synchronizität der Ereignisse, Konvergenz in den Begriffsfeldern und eine den realen Sachverhalt verfehlende Wirklichkeitsinterpretation des Protagonisten zwingen

<sup>9</sup> Günter Kunert: »*Deathwish*«. In ders.: *Auf Abwegen und andere Verirrungen*. München, Wien: Hanser 1988, S. 229. [Zuerst in ders.: *Zurück ins Paradies. Geschichten*. München, Wien: Hanser 1984.]

<sup>10</sup> Günter Kunert: *Camera obscura*, S. 10.

<sup>11</sup> Günter Kunert: »*Deathwish*«, S. 227.

<sup>12</sup> Ebd., S. 228.

Photographen und Attentäter zueinander, verquicken die Intention des Photoreporters, das Kontinuum zu zerreißen, mit dem Selbstlauf des Photographierens und mit dem gezielten, intentionalen Schuß eines Dritten. Und als hätte er selbst das Attentat ausgeführt, empfindet der Photograph Genugtuung:

Endlich, endlich war etwas passiert, das den vorbestimmten und seit eh und je festliegenden Verlauf aufgehalten und durcheinandergebracht hatte. Erst das Geschrei und Gejammer, das laute Wehklagen zerstörte etwas, das der Fotoreporter wie eine unendliche und zugleich faßbare Starre gespürt hatte. Zwar dauerte dieses Gefühl nur Sekunden, möglicherweise nur einen Sekundenbruchteil, aber für diesen Zeitabschnitt verharrte die Welt, als sei sie angehalten worden. Und nach diesem Augenblick würde ihr erneuter Fortgang, eben durch die kaum merkbare Verzögerung, nicht mehr ganz synchron sein mit dem gewohnten Zeitgang.<sup>13</sup>

An den drei Beispielen kann jene Ambivalenz, die der Theorie zur Photographie nur allzu geläufig ist, exemplifiziert werden: Weil die Photographie Bewegtes erstarren läßt, gemahnt sie an den Tod, läßt sie abgelenkte Personen, wie Kunert mehrfach anführt, Schatten aus dem Hades gleichen. In ihrer Erstarrung aber brechen die Photographien das Kontinuum der Geschichte auf<sup>14</sup>. Das *räumliche* Kontinuum der Photographie markiert durch seine Prägnanz in einem besonderen Maße, aus der Chronologie nur Kontingentes herausgelöst zu haben. Vollständig als Ausschnitt weist sie in der Zeitachse stets die Lücke auf, negiert sie jedes Bestreben nach dem chronologisch Kompletten. So läßt sich die Photographie gegen ein *zeitliches* Kontinuum richten, gegen die Fiktion vor allem, in der Historiographie ein solches Kontinuum zu realisieren<sup>15</sup>. Photographie ist die alltägliche Metapher des Stillstellens.

In Kunerts Erzählung *Fahrt mit der S-Bahn*<sup>16</sup> schlägt sich die deutlich bei Benjamin entlehnte – und über diesen auf den Deziisionismus und den

<sup>13</sup> Ebd., S. 230.

<sup>14</sup> Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt/M.: Suhrkamp, st 1642, 1989, passim und S. 99-104 insb.

<sup>15</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Film. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Vom Verf. rev. Übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, stw 546, 1985, S. 46. Vgl. auch ders.: *Die Photographie*. In ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort v. Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, st 371, 1977, S. 21-39.

<sup>16</sup> In Günter Kunert: *Auf Abwegen und andere Verirrungen*, S. 45-50.

Chiliasmus zurückweisende – Geschichtsphilosophie<sup>17</sup> am auffälligsten nieder; auch hier in bezug gesetzt zur Photographie. Als bewegtes, rot-schwarz-ockergelbes Band durchzieht die Bahn die Stadt, zugleich den Zeitstrahl simulierend, dessen Logik sie folgt: die Stadtbahn als verräumlichte Zeit, als chronologische und meßbare. Als der Fahrende schlechthin wird der nicht namentlich genannte Ich-Erzähler ganz Objekt einer ihn determinierenden Außenwelt; reduziert auf reine Perzeption<sup>18</sup>. So sehr ist er bereits Aufnahmemedium, daß er Bewegung nicht mehr dem ziehenden Zug, sondern den entgegenstürmenden Brandmauern zuschreibt. Was den in der Bewegung zugleich Festsitzenden bestürzt, wortwörtlich zunächst und ohne innerliche Erregung, sind jene vielfältigen Bilder der Vergangenheit, die Topographie der eigenen Kindheit in Berlin. Die – metaphorische – Blindheit der Brandmauern wird aber, in ihrer rasenden Ballung, ihrer unaufhörlichen Aneinanderreihung, mit der Plötzlichkeit des Augenblicks unversehens gekippt: «nachträglich in eine rabenfederfinstre Brandmauer geschnitten» erscheint – zum ersten Mal an dieser Stelle – ein hell «erleuchtetes Fenster» und gewährt Einsicht; für kurze Zeit nur, so kurz sogar, daß die Trägheit des beobachtenden Auges die Wahrnehmung zur Belichtung reduziert. Der Eindruck auf der Netzhaut erzeugt ein Bild der nie gewesenen Vergangenheit. Der Ich-Erzähler sieht sich «fröhlich lachend, einen Apfel in der Hand, ein lustiges Wort im Mund [...], halb hingewendet zu jemand neben mir, einem Freund, der eigentlich tot war und von mir vergessen»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Zur Geschichtsphilosophie bei Kunert schreibt Forte: «Wenn Kunert eine Geschichtsphilosophie besitzt, so hat sie eine unheilbare Wunde. Zwischen gestern und heute liegt eine prähistorische Zeit, ein “diluviales Hitlerium”, das die Zeit zerteilt und jede historische Illusion unmöglich macht. Weder Optimismus noch Fortschritt (im moralischen Sinne) begleiten die Etappen der Menschheit, sondern eine wilde Gewalt, die ideologisch versucht, die Unterdrückungen zu rechtfertigen und zu verschleiern. Alles scheint im höchsten Ruin des Nazismus zusammenzuschlagen und die Unmöglichkeit eines Kontinuums über jeden Zweifel hinaus plausibel zu machen, alle Hoffnung auf adäquaten Wiederaufbau begrabend». Luigi Forte: *Topologie der Geschichte und andere Orte*. In: *Kunert lesen*. Hg. v. Michael Krüger. München, Wien: Hanser 1979, S. 11-32, zit. S. 15.

<sup>18</sup> Vgl. die Geschwindigkeitstheorie Paul Virilios; so in seinem Band *Ästhetik des Verschwindens*. Übers. v. Marianne Karbe u. Gustav Roßler. Berlin: Merve 132, 1986, passim oder S. 75 f., 112, 120 insb. Siehe auch ders.: *Rasender Stillstand. Essay*. Übers. v. Bernd Wilczek. München: Hanser, Edition Akzente, 1992.

<sup>19</sup> Günter Kunert: *Fahrt mit der S-Bahn*, S. 48. Die Vergangenheit beschreibt Kunert einmal als «die wahre vierte Dimension, in welcher der Mensch lebt und in der er fähig ist, anderen Menschen zu begegnen, Lebenden wie Toten, Sterbenden und Erstorbenen.

Alle später unternommenen Versuche, dem Moment habhaft zu werden, in dem das Ich als eigene alltägliche Utopie lebbar zu sein schien<sup>20</sup>, scheitern. Das Bild: fast schon «ein mehr und mehr vergilbtes Foto aus einem Familienalbum, das aufgenommen worden war, als es noch Spaß machte, sich Erinnerungen zuzulegen»<sup>21</sup>. – Das Bild oder Photo ist nicht begehbar; ohne Zeit, ohne Dauer, gestaucht auf zwei Dimensionen. Kunerts Erzählung liest sich wie eine Bebilderung jenes gern zitierten Anfangs der fünften These *Über den Begriff der Geschichte*: «Das wahre Bild der Vergangenheit *buscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten»<sup>22</sup>. So auch bei Kunert: Einzig im Zug, im Verstreichen von Zeit, leuchtet das Bild des Vergangenen auf; auf Dauer zu gewinnen, bewohnbar ist es nicht:

Könnte ich ein einziges Mal dort eintreten und mich vereinigen mit mir, der ich das apfelvolle Porzellankörbchen nie leeressen kann, so wäre alles ungeschehen, was die Wagenladungen von Worten niemals zudecken werden.

Einmal im richtigen Moment eintreten, und ich wäre erlöst. Und die ganze Stadt dazu.<sup>23</sup>

## II. Blockierte Narration

Die Sprache mit einem Zug zu vergleichen ist nicht außergewöhnlich. Auch Kunert spielt darauf an mit der Wendung der «Wagenladungen von Worten». Sprache entfernt sich in ihrem Vollzug. Wer die Chronologie der Sprachereignisse dagegen durchbrechen will, wer aus dem Zug der

---

Vergangenheit: Abstraktion des Erfahrenen und Widerfahrenen, ein weiter Lebensraum, aus dem heraus alles Bleibende, im Doppelsinn des Verbs, *gebildet* wird». Günter Kunert: *Ein sozialistischer Grandseigneur*, S. 134.

<sup>20</sup> Vgl. Bernhard Greiner: *Texte des Erstarrens, Bilder des Buchstabierens: Grenzüberschreitungen in Poesie und Malerei der DDR (am Beispiel von Günter Kunert und Bernhard Heisig)*. In: *Literatur und bildende Kunst. Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, Bd. 4, 1984. Hg. in Verbindung mit dem Arbeitskreis für Literatur und Germanistik in der DDR v. Paul Gerhard Klussmann u. Heinrich Mohr. Bonn: Bouvier 1985, S. 23-68, insb. S. 25-34.

<sup>21</sup> Günter Kunert: *Fahrt mit der S-Bahn*, S. 49.

<sup>22</sup> Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. In ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Ausw.: Siegfried Unseld). Frankfurt/M.: Suhrkamp, st 345, 1977, S. 251-261.

<sup>23</sup> Günter Kunert: *Fahrt mit der S-Bahn*, S. 50. Vgl. auch das Gedicht *Gleisdreieck* in ders.: *Berlin beizühen. Gedichte*. Frankfurt/M.: Fischer, FTB 9567, 1989, S. 39. [Zuerst München, Wien: Hanser 1987.]

syntagmatischen Verkettung der Signifikanten austreten möchte, der sieht sich nach klassisch strukturelem Verständnis ans Paradigma verwiesen; Jakobson zufolge insbesondere an die Metapher. Die Metapher substituiert ein Anderes, dem sie nach dem Muster der Similiarität verwandt sein muß. Sie weist zurück an den Kode, aus dem sie selektiert wurde, statt sich – wie die dichotomisch konstruierte Metonymie – in der Kombination der Zeichen kontextuell zu erschließen. Aus ihrem Verweisungscharakter an Zeichenmaterial *in absentia* resultiert auch ihre gattungstypologische Zuordnung zur Poesie<sup>24</sup>. Narration – so ließe sich Jakobson fortführen – wird hingegen durch Metaphernhäufung blockiert: Ein zeitlicher und ein Handlungszusammenhang lassen sich bei ständigem Abrücken von der vorgegebenen Signifikantenkette nicht aufrechterhalten. Kontexte zerfallen in einzelne Sprachspiele. Die *Fahrt mit der S-Bahn* läßt sich in dieser Hinsicht verstehen als eine versteckte Poetik des Nichtchronologischen: als wollte Kunert in dem vergleichsweise diskursiven und selbstexplikativen Text ein anderes erzählerisches Verfahren nur erläutern.

Ein Jahr vor Erscheinen des Erzählungenbandes *Die Beerdigung findet in aller Stille statt*, in den die *Fahrt mit der S-Bahn* aufgenommen ist, erschien Kunerts erster Roman *Im Namen der Hüte*; bislang, nach einunddreißig Jahren, sein einziger<sup>25</sup>. Anlaß ist wiederum, wie in einer Vielzahl von Ge-

<sup>24</sup> Vgl. Roman Jakobson: *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*. In: *Theorie der Metapher*. Hg. v. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, WdF, 1983, S. 378-413 passim.

<sup>25</sup> Günter Kunert: *Im Namen der Hüte. Roman*. Frankfurt/M.: Fischer, FTB 2085, 1979. [1. Aufl. München: Hanser 1967.] Bevor der Roman in der DDR erscheinen kann (Eulenspiegel-Verlag Berlin 1976), wird er zuvor viermal im fremdsprachigen Ausland verlegt: bei Meulenhoff, Amsterdam (1969), bei Mondadori, Mailand (1969), bei Gallimard, Paris (1970) und bei Norstedts, Stockholm (1973). Quelle: *Kunert lesen*, S. 197. Ein Auszug des Romans, den die Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* 1967, H. 5, S. 103-121, unter dem Titel *Die Flucht* abdruckt, bringt eine z.T. sinnentstellende Fassung des ersten Kapitels. Vgl. dazu Marieluise de Waijer-Wilke: *Günter Kunerts Roman «Im Namen der Hüte» – Untersucht im Werk- und Kommunikationszusammenhang*. In: *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Hg. v. Jos Hoogeveen und Gerd Labrousse. *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* Bd. 11/12. Amsterdam: Rodopi 1981, S. 363-405, hier S. 385-387. Inzwischen hat Kunert seine Autobiographie vorgelegt; bezeichnenderweise keinen längeren fiktionalnarrativen Text. Vgl. Günter Kunert: *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*. München, Wien: Hanser 1997, z.B. die Szenerie des Kriegsendes in Berlin, S. 80-87. In einem Gespräch mit mir vom Mai 1990 erwähnte Kunert, einen halb fertigen Roman seit dem Erscheinen von *Im Namen der Hüte* in der Schublade liegen zu haben; dort solle er auch bleiben. Kunert selbst schreibt sich kein Talent als Erzähler zu. Ich will im folgenden nicht pri-

dichten, Erzählungen, Denkbildern<sup>26</sup>, die Auseinandersetzung mit dem Vergangenen, dem entgleitenden Bild des einmal gewesenen Selbst<sup>27</sup>. Anders aber als in den Texten über Photographie, in denen der Austritt aus dem Kontinuum zum diskursiv verarbeiteten Thema wird, schlägt sich im Roman das Moment des Stillstellens sprachlich nieder. *Im Namen der Hüte* löst ein, worauf die *Fahrt mit der S-Bahn* hinweist. Über Jakobson hinaus kann dort beobachtet werden, wie eine Vielzahl von Tropen – nicht allein die Metapher, sondern auch ihr verwandte Formen –, in ihrer Häufung die Narration als ein chronologisches Voranschreiten blockieren; die pa-

mär wertend, sondern strukturell beschreiben, woran die angestrenzte Narration bei Kunert scheitert.

<sup>26</sup> Auf den Begriff Denkbild bezieht sich die Kunert-Forschung an verschiedenen Stellen. Vgl. z.B.: Heinz D. Osterle: *Denkbilder über die USA. Günter Kunerts «Der andere Planet»*. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. 7. Hg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt/M.: Suhrkamp, st 420, 1977, S. 137-155, hier insb. S. 150 f. Vgl. auch: Karl Hotz: *Die Denkbilder des Günter Kunert*. In: *Praxis Deutsch* 11 (1984), H. 63, S. 54-60 passim. Schlaffer bestimmt den Terminus und situiert ihn historisch. Ihm zufolge bezeichnet der Begriff prosaische Texte der linken Intelligenz um 1930 (Blochs *Spuren*, Benjamins *Einbahnstraße*, *Kurze Schatten*, Horkheimers *Dämmerung*, Brechts *Keuner*, Adornos *Minima Moralia* und Kracauers *Angestellten*), die zwischen Theorem und Beobachtung, Erkenntnis und Erfahrung, Reflexion und Bericht changieren. Die Gedankenbewegung des Denkbildes – eigentlich zur Diskussion herausfordernd – unterstütze letztlich die politische Resignation, zu deren Überwindung es erkenntnisbildend beitragen wolle: «aus der Einsamkeit des kritischen Subjekts kommend, endet es in der Einsamkeit des kritischen Lesers – diese Grundstruktur ästhetischer Kommunikation vermag es nicht zu überwinden». Heinz Schlaffer: *Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie*. In: *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*. Hg. v. Wolfgang Kuttenuke. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer 1973, S. 139-151, hier S. 141 f., 149, 151. Kunert selbst stellt sich in die Tradition Benjamins. Durzak weist ihn in einem Gespräch vom 13.11.1977 darauf hin, daß das Wort Denkbild freilich auf George und Verwey zurückführt. Vgl. «*Die Gunst dieser negativen Situation*». *Gespräch mit Günter Kunert*. In Manfred Durzak: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1980, S. 84-103, hier S. 97.

<sup>27</sup> Als Thema des Romans nennt Kunert «das Vergessen vergessen zu machen, und das Erinnerungsvermögen als persönliche und gesellschaftliche Potenz zu konstituieren». Günter Kunert: *Zu meinem Roman «Im Namen der Hüte»*. In: *Kunert lesen*, S. 116. In diesem Sinne erscheint es auch in der Forschungsliteratur, so z.B. wörtlich bei Peter Bekes: *Günter Kunert*. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur, KLG*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 17. Nlg. 1984, S. 12. «Schreiben heißt für Kunert immer sich erinnern», sagt Manfred E. Keune in seiner Werkdarstellung *Günter Kunert*. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt 1994, S. 742-757, hier S. 743. Vgl. auch Marieluise de Wäijer-Wilke: *Günter Kunerts Roman «Im Namen der Hüte»*, S. 384, 391, 398-400.

radigmatische Einlösung erhält in der Verwendung solcher Tropen Vorrang vor der syntagmatischen Verkettung, aus der sich Handlung konstituieren könnte. So zerfällt der Roman in seine Segmente, einige Seiten, oft wenige Zeilen nur umfassend.

Gerade bei Beschreibungen fällt Kunerts Hang zur Trope auf. Das Beschriebene wird so nicht Prädikation, nicht Ausstattung einer fiktiven Welt, sondern verwirrendes Spiel, das die Handlung konterkariert. Die entstehende Orientierungslosigkeit läßt sich an einer längeren Passage über die Schwierigkeiten des gedächtnisschwachen Otto, sich zurechtzufinden, illustrieren:

Suggestiv startt der alte Mann auf die gleichaltrigen Fronten, als brächte er sein Haus dazu, sich zu melden, mitleidig mit einem Fensterflügel zu winken oder einladend mit der Hausnummer zu klappern. Zur Wahl stehen mehrere Fassaden, zernarbt von Kugeln und Granatsplittern, geschmückt mit beschädigten Früchten Girlanden Gewinden Kartuschen Kassetten Masken und Getier aus Stuck, darunter ein löwenleibhaftes Geschöpf mit Mädchenantlitz, das Otto täglich dasselbe Rätsel aufgibt, zu dessen Lösung gründliches Bedenken nötig ist. Also: wo die beiden Trauben die Emailleziffer garnieren, dort drinnen im vierten Stock müßte die flinke Geliebte, die Drehbank, warten.

Gemeinsam empor, knarrend begrüßt von ausgetretenen Stufen. Die Macht der Löwenleiblichen reicht nicht bis ins Innere, hier nämlich wird nicht gerätselt, hier liest man einfach die Schildchen, und wo der eigene Name haftet, da steckt man ein bärtiges Eisenteil fremder Produktion ins Schließwerk und erkennt erfreut, man ist daheim.

Mannshohe Leichtmetallstangen flankieren den Flur, Lanzen einer desertierten Armee, blinkende Späne auf tiefschmutzigem Läufer, Sternenkarte unentdeckten Universums, darüberhin bedenkenlos und bis zum Zimmer, aus dessen angelehnter Tür funkelnde Spiralen quellen, Abfall spanabhebenden Verfahrens, Sesselfederungen ähnlich, verdrehte glitzernde Würmer, von Agonie und Tod in die immerselbe Krümmung gezwungen.<sup>28</sup>

Erstaunlich der rhetorische Aufwand, der den Plot nahezu verdeckt<sup>29</sup>:

<sup>28</sup> Günter Kunert: *Im Namen der Hüte*, S. 83 f.

<sup>29</sup> Das bemerkt – mit der raschen Urteilsfreude des anerkannten Kritikers – Reich-Ranicki ganz ähnlich: «Was in Kunerts Buch vor allem auffällt, ist das erstaunliche Mißverhältnis zwischen der großen stilistischen Anstrengung und dem geringen epischen Ergebnis: Je intensiver der sprachliche Aufwand, desto weniger kommt zum Vorschein.

Als Personifikationen erscheinen Haus, Sphinx, Drehbank und Stufen, die Sphinx nur als Antonomasie zu evozieren. In Periphrase erkennt man einen Schlüssel, unter gleichzeitiger Verwendung der Katachrese des Schlüssel**bartes**. Hyperbolisch und metaphorisch gibt sich die Ausstattung des Flures; dabei wechseln die kontextuellen Diskurse beinahe in jedem Halbsatz: Eine desertierte Armee findet der Leser vor, ein unentdecktes Universum und Würmer in ewiger Starre, die Sesselfedern nur ähneln, aber natürlich keine sind.

Jeder Textabschnitt – nicht nur die dezidiert metaphorischen – fordert eine eigenständige Übertragung, ein Vergewissern, was denn nun «eigentlich» gesagt sein soll. Immer wieder ist der Regreß notwendig auf das zuvor Gelesene, nachdem der Rezipient einen Handlungszusammenhang als solchen erst erkannt hat: Der gedächtnisschwache Otto findet nur mit Mühe seine eigene Wohnung wieder und betritt sie in Begleitung eines anderen. Die Wohnung ist übervoll mit Leichtmetallstangen, -Spänen und abgedrehten -Spiralen. Um dieses Geschehen zu rekonstruieren reicht es aus, im Paradigma, im Geflecht der einander sich wechselseitig substituierenden Zeichen, nach der nichtfigürlichen Entsprechung zu suchen. Das Ergebnis der Suche ist der alltagssprachliche Ausdruck, bar konnotativer Möglichkeiten, reduziert auf seine eigene Lexikalität. Kunerts Sprache, die oft originell sein will, verengt sich so bis zum Denotat; der Ausstieg aus dem Kontinuum hat in dieser Variante einen sicher ungewollten Preis.

Das wird deutlich in einer anderen Szene, in der – reduziert auf einen Satz – Henry Prügel angedroht werden: «Dastehen mit offenem Maul und Versprechungen lauschen, die Nasenbeinfraktur ankündigen, sofortige Exstirpation der Schneidezähne, Hämatom der Augenpartie, vom Volksmund Veilchen genannt, sowie weitere physische Veränderungen, die vor einer Minute von der Höhe des goldenen Gipfels nicht abzusehen waren»<sup>30</sup>. Hier fallen nicht nur das Sprechen in rhetorischen Figuren, sondern vor allem Diskursinterferenzen auf; Redeweisen sind hier aufeinander bezogen, die unterschiedlichen Sprachgruppen zugehören. Wort für Wort: «Dastehen mit offenem Maul» läßt, trotz der zur Situationsbeschreibung unüblichen Verwendung des substantivierten Infinitivs, durch das Wort

---

Der Kampf um die Anschaulichkeit bleibt vergeblich. Daher muß diese häufig verkrampfte und gelegentlich auch aufgequollene Prosa rasch auf die Nerven gehen». Marcel Reich-Ranicki: *Oskar Schlemihl aus Helsingör*. In ders.: *Lauter Verrisse*. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart: DVA 1984, S. 125. [Zuerst in: *Die Zeit*, 1.12.1967.]

<sup>30</sup> Günter Kunert: *Im Namen der Hütte*, S. 52.

Maul an ein Vokabular denken, das bei einer Prügelei angebracht wäre. «Versprechungen lauschen» bricht diese Erwartung aber durch ironische Wendung; lauschen kann zumindest nicht die Haltung desjenigen sein, der angsterfüllt Schläge gewärtigt. Im medizinischen Diskurs der Passage «die Nasenbeinfraktur ankündigen, sofortige Exstirpation der Schneidezähne, Hämatom der Augenpartie» fällt nur das ankündigen heraus; zum einen klingt das Wort zu sublimiert für den, der in Wut aufwallung zuschlagen will, zum anderen trennt nur dieser Infinitiv den Teilsatz vom Karteieintrag eines behandelnden Arztes. Die Rede vom «Volksmund» ist katachretisch, ebenso das «Veilchen», das, derart seinem Kontext entrückt, schon eher zum «lauschen» zu passen scheint, obgleich es noch am deutlichsten ans Vokabular eines Drohenden erinnert. Die «weitere[n] physische[n] Veränderung[e]n» klingen zu distanziert und abstrakt, um der Situation zu entsprechen. Mit der Katachrese «von der Höhe des goldenen Gipfels» geht zugleich ihre ironische Brechung einher. Würde man den abgegriffenen Vergleich beim Wort nehmen, so wäre verwunderlich, daß trotz Höhe die Situation nicht abzusehen war.

Nicht nur wegen der Diskursinterferenzen und häufiger Tropenverwendung fragt man sich: Wer spricht hier? Nicht allein diese Szene kommt gänzlich ohne Subjekt, ja hier sogar ohne Objekt der Handlung aus. Die Prädikationen werden frei gesetzt; Infinitivformen markieren das. Keine Figur ist erahnbar, kein Raum, keine Situation. Hier operiert ein auf merkwürdige Weise auktorialer Erzähler, der nicht ins Innere seiner Figuren zu schauen braucht, weil er sie erst gar nicht konstruiert. Personales Erzählen, das sicher an machen Stellen beabsichtigt ist, läßt sich durch den nur am Spielcharakter orientierten Erzählstil nicht legitimieren, wird beim Leser nicht recht evoziert. Daß die Verwischung handlungskonstitutiver Differenzierungen Methode hat, führt Kunert in einem Interview mit Hans Richter recht deutlich aus:

In der erzählenden Prosa habe ich, unter anderem, ausprobiert, mir eine Methode zur Vereinheitlichung heterogener Haltungen zu erschreiben; Sentiment, Witz, Grotteske, Melancholie, Trauer, Sexus, Brutalität, Dokumentarisches sollte zur Einheit werden dadurch, daß ich diese Dinge nicht direkt bezeichnete, sondern sie durch ihren Widerschein an Dingen und Gegenständen sichtbar zu machen suchte. Mir war unmöglich zu schreiben: Otto bückte sich, knüpfte die Schnürsenkel auf und entledigte sich seines Schuhwerks. So beschrieb ich die Schnürsenkel als wichtigen Gegenstand und wie Finger an ihnen fingerten, dick und zittrig, wobei ihnen, den Senkeln,

beinahe gewaltsame Teilung widerfahren wäre (hier bietet sich ein assoziativer Einschub über Chirurgie oder Politik an), sie jedoch, nachdem unter ihnen ein wollig bekleideter Fuß frei wurde, sie noch vor dieser (auch für Schuhbänder) gefährlichen Operation durch einen Geruch betäubt wurden, welcher nun ganz gewiß nicht zum besagten Zweck der Anästhesie vom Schußeigner extra hergestellt worden war. (Dies als billiges Beispiel.) Um diese Methode zu finden, mußte ich das erste Kapitel meines Romans *Im Namen der Hüte* siebenmal umschreiben.<sup>31</sup>

Auch wenn Kunert letztlich die konstruierte Textpassage als «billiges Beispiel» relativiert, ist sie dennoch hinsichtlich der Verwendung von Tropen treffend. Die Schnürsenkel werden personalisiert, der Strumpf erscheint als Periphrase. Metaphorisch und wiederum zugleich hyperbolisch wird der medizinische Diskurs als die Pointe des “billigen Beispiels” an den Schluß gesetzt. Dagegen den umgangssprachlichen, zwar schmucklosen, aber die Narration vorantreibenden Satz zu wählen, sagt Kunert, sei ihm unmöglich.

An anderer Stelle, in dem häufig beachteten Aufsatz *Versuch über meine Prosa*, analysiert Kunert das eigene Verfahren retrospektiv; auch an einem Beispiel aus dem Roman *Im Namen der Hüte*. Der Textausschnitt wolle die Dinge selbst zur Sprache bringen, Subjekte nur im Widerschein der Dingwelt vorführen. Er zeige insbesondere die Ereignisse weder aus der Perspektive des Erzählers, noch aus derjenigen der Figuren, sondern aus der der Dinge<sup>32</sup>. Tatsächlich meint das Insistieren auf vertauschten Positionen von Subjekt und Objekt mehr als die rhetorische Figur der Personifikation nach klassischem Verständnis. Mich interessiert aber die Trope nicht primär in ihrem semantischen Gehalt, sondern in ihrem syntagmatischen Effekt, der auf einer Metaebene wieder bedeutsam wird; eben als Negation des chronologischen Voranschreitens. In diesem Zusammenhang ist der latente Animismus Kunertscher Texte nur ein partielles, nicht das zentrale Moment.

In Kunerts Theoriebildung dagegen dominiert die Erinnerung an eine Belebtheit der Dingwelt, die dem vorgeschichtlichen Animismus konstitutiv, der Spätromantik immer noch geläufig war. Im *Wachhalten* dieser – meist idyllisch überzeichneten – Empfindung liege bereits die Negation der tatsächlich stattfindenden Verdinglichung des Menschen, seiner «Mu-

<sup>31</sup> Hans Richter: *Interview mit Günter Kunert*. In: *Weimarer Beiträge* 1974, H. 5, S. 57 f.

<sup>32</sup> Günter Kunert: *Versuch über meine Prosa*. In ders.: *Warum schreiben?*, S. 237.

tation zum Gegenstand»<sup>33</sup>. An anderer Stelle spricht er vom Animismus als der «Kehrseite» «unserer eigenen Verdinglichung»<sup>34</sup>. Die Bewegung, falls noch eine auszumachen ist, wäre die des Erstarrens<sup>35</sup>. Im Prozeß seiner Vergegenständlichung wird die Utopie eines «handlungsfähigen, gesellschaftlich aktiven Subjekts» endgültig aufgegeben<sup>36</sup>.

Aber, um es nochmals zu verdeutlichen: Untersuchungsgegenstand ist hier weder die in vielen Erzählungen diskursive, in der Theorie explizite und im Roman als Interpretationshorizont intendierte Semantik – sei es des Erstarrens als Sinnbild des Todes, sei es des Aufbrechens der kontinuierlich voranschreitenden Katastrophe –, sondern deren Niederschlag in der Form. Das führt zu einer Verschiebung der Akzente auch in dem von Kunert in *Versuch über meine Prosa* angeführten Textausschnitt aus dem Roman. Wieder ist das Beispiel die Beschreibung eines Raumes. Erschöpft nach seiner Desertion sieht Henry einen Wagenschuppen, den er als Unterschlupf nutzen will:

<sup>33</sup> Günter Kunert: *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen*. München, Wien: Hanser, Edition Akzente, 1985, S. 13.

<sup>34</sup> Günter Kunert: *Zur Psychologie des Backsteins*. In ders.: *Diessseits des Erinnerns*, S. 227.

<sup>35</sup> Greiner fragt zu Recht: «Erstarren, Bild-Werden, Stein-Werden und: eine Rede der Bilder, der Steine Vernehmbar-machen: ist dies der Fluchtpunkt von Kunerts Schaffen, in dem seine Themen, seine Schreibweisen, das Gesetz seiner Entwicklung wie die Theorie seines Schreibens zusammenlaufen?». Bernhard Greiner: *Texte des Erstarrens, Bilder des Buchstabierens*, S. 23. Elke Kasper beantwortet diese Frage positiv – mit Ausnahme des Frühwerks. Vgl. ihre Monographie: *Zwischen Utopie und Apokalypse. Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*. Tübingen: Niemeyer 1995. Dem sich «herauskristallisierenden Geschichtsskeptizismus» und der «parallellaufende[n] Aufwertung der Dingwelt» entspreche der «Wechsel vom ideologischen zum morphologischen Blick», S. 2. Es versteht sich, daß die offiziöse DDR-Kritik diese Entwicklung nicht honorieren wollte. Klaus Werner redet in seinem Portrait *Günter Kunert* von «mechanische[m] Determinismus» und verlangt statt dessen vom Romanhelden Henry, daß er «das Subjekt seiner Beziehungen sein müßte», statt «von der "Tücke des Objekts", der "Macht" und "List" der Dinge beherrscht» zu werden. In: *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*. Hg. v. Hans Jürgen Geerdts. Berlin: Volk und Wissen 1976, Bd. 1, S. 463-482, hier S. 475 f. Im Westen kann der nämliche Befund zu «[b]egeisterte[r] Zustimmung» führen, wenigstens in zwei Fällen. Lothar Romain geht in seiner Rezension auf Max Bense ein und deutet *Im Namen der Hüte* als poetischen Reflex dieser Ästhetik: «Was auf Henry eindringt, überfällt ihn als Sprache.» Weil sogar das Denken den Protagonisten «anfällt» und «in Besitz nimmt», sei es noch «nicht bewußt»; «Erfahrung bleibt stets im Vorstadium der Wahrnehmung stecken.» *Hüte – exemplarisch. Günter Kunerts erster Roman*. In: *Der Monat*, 1967, H. 228, S. 70-73, zit. S. 72 f. Vgl. Dieter Hildebrandt: *Die Stunde Null als Erzählzeit. Über Günter Kunerts Roman «Im Namen der Hüte»*. In: *Kunert lesen*, S. 118-122.

<sup>36</sup> Günter Kunert: *Vor der Sintflut*, S. 49.

Er wankte über die Katzenköpfe grober Pflasterung, über einen winzigen Hof, umgeben von Mauern, flaschensplittergekrönt, auf die gußeiserne Pumpe zu, deren langer eiserner Schwengel unter seinen Händen geräuschlos stieg und sank. Klares Wasser sprudelte aus dem Maul eines metallischen Fabeltieres, gluckerte in die brennende Wunde des Magens und heilte und linderte. Tue Gutes den aufgerissenen Handflächen, den brennenden Augenlidern, die den Dienst aufkündigen und sich schließen möchten, ohne höheren Orts anzufragen. Gerade noch gestatten sie, die Torflügel zu erkennen, und in dem einen der beiden das Türchen, das willig aufklappte und Henry ein begrüßendes Knarren zuraunte. Dahinter Dunkelheit, kaum erhellt durch das mithereingeschlüpfte Dämmerlicht. Chrom blinkte. Silberne Reflexe, sogleich wieder von Schwärze erstickt. Auf der Netzhaut parkt das vage Bild eines Autos, das nicht auswich, nicht wegfuhr, sondern unter der tastenden Hand sich auftat, um mit mitleidigem Rücksitz den Umsinkenden aufzunehmen, ihn mit staubigen Polstern wärmend und erbarmungsvoll zu umfassen: gütige Maschine bietet gnadenreich Asyl. In der greifbaren Finsternis fuhr das aufgebockte Auto mit seinem neuen Fahrgast weiter durch eine Dimension, in der Reifen überflüssig sind. Die hatten sowieso dem gleichen Einberufungsbefehl folgen müssen wie die Besitzer von Pferde- und Menschenseelen. Atmen und fahren durch die Nacht traumloser Abwesenheit, atmen und fahren, atmen und fahren und von Hunger gepeinigt erwachen und nirgendwo angekommen sein.<sup>37</sup>

Deutlich ist hier die Dingwelt Agens, das Bewußtsein Henrys nur Reflex. Aus der *Perspektive* der Dinge ereignet sich der beschriebene Vorgang – wie Kunert selbst meint<sup>38</sup> – allerdings nicht. So sehr dominiert Kunerts rhetorisches Sprechen, so sehr wird Disparates unter die Trope subsumiert, daß nur eine Perspektive als kohärent gelten kann: die des Erzählers. Die Dinge übernehmen partiell die Rolle der Figuren, nicht den *point of view*. Partuell deshalb, weil ihnen zwar einerseits Aktivität, selbst das Vortreiben von Handlung in sehr begrenztem Ausmaß zugeschrieben wird, sie aber andererseits nur das Gewicht des Ausstattungstücks erhalten. Die Pumpe, die Remise, das Auto: Die Dinge, an denen der Protagonist erst als Reflex erscheint, bleiben eben doch nur unbekannte Spiegel, flüchtig und nach wenigen Zeilen schon vergessen. Einen höheren Ordnungsgrad innerhalb des Romans erreichen nur wenige Gegenstände, allesamt gro-

<sup>37</sup> Günter Kunert: *Im Namen der Hüte*, S. 32 f.

<sup>38</sup> Günter Kunert: *Warum schreiben?*, S. 237. Obiges Zit. ebd., S. 236 f.

tesk verzerrt: so etwa die Fleischkonserve als Metapher der Mutter, die Hüte als Symbol des Gedächtnisses, der Erinnerung, oder die Zigarettenspitzen als Sinnbild ungehemmter wie unsinniger Produzierfreudigkeit im gerade erst zerstörten Deutschland. Sie alle, ja selbst die Hüte werden nicht sinnbestimmend fürs Geschehen, nicht perspektivierend.

Anders etwa die Straße in *Alltägliche Geschichte einer Berliner Straße* oder die Bremse in *Die Bremse muß nachgestellt werden*<sup>39</sup>: In beiden Erzählungen tragen die Gegenstände die Figuren, die selbst nur ans Maskenhafte, Typologische reichen<sup>40</sup>. Die Dinge markieren den Spannungsbogen der ganzen Geschichte und erhalten *Zeit*, sich auf eigentümliche Weise dem rezipierenden Gedächtnis einzuprägen. Trotz des Spielcharakters haben die Dinge in diesen Erzählungen die Chance ernstgenommen, d.h. allererst als Metapher verstanden zu werden. Denn die behauptete Identität des Nichtidentischen, welche den Metaphereneffekt aus Bildspender und Bildempfänger<sup>41</sup> hervortreibt, benötigt das ernstgemeinte Mitspiel des Lesers, der nicht gleich, wie es im Roman so oft geschieht, den figürlichen Ausdruck nur rückführt ins Umgangssprachliche<sup>42</sup>.

Im Roman *Im Namen der Hüte* wird der Dingwelt nichts genuin Neues hinzugefügt, kein Aspekt, der ohne Verwendung der Trope verlorengehen würde. Kunert, der den Dingen einen anderen Anschein hat geben wollen, unterstützt das nur alltäglich Gekannte an ihnen. Wenn eine der

<sup>39</sup> Günter Kunert: *Alltägliche Geschichte einer Berliner Straße*. In ders.: *Auf Abwegen und andere Verirrungen*, S. 7-11. Ders.: *Die Bremse muß nachgestellt werden*. Ebd., S. 169-178.

<sup>40</sup> So resümiert Rohrwasser zu *Die Bremse muß nachgestellt werden*: «Das ist weniger Psychologie als Konstatierung, Zitat des Identitätsverlusts oder -zweifels». Michael Rohrwasser: *Das Selbstmordmotiv in der DDR-Literatur*. In: *Probleme deutscher Identität. Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, Bd. 3. Hg. in Verbindung mit dem Arbeitskreis für Literatur und Germanistik in der DDR v. Paul Gerhard Klusmann u. Heinrich Mohr. Bonn: Bouvier 1983, S. 209-231, zit. S. 218.

<sup>41</sup> Die üblich gewordene Rede von Bildspender und Bildempfänger geht zurück auf Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37 (1963), S. 324-344.

<sup>42</sup> Durzak meint, in der Kurzprosa Kunerts gehe Inhalt «unmittelbar» in der Form auf; die «Aussage» ereigne sich «gleichsam in der Sprachform». Was ich als Diskrepanz im Roman deute, sieht Durzak in der kleineren Form zur Deckung gebracht. Vgl. Manfred Durzak: *Kunerts gestisches Erzählen. Der Geschichtenerzähler Günter Kunert*. In: *Kunert-Werkstatt. Materialien und Studien zu Günter Kunerts literarischem Werk*. Hg. v. M. D. und Manfred Keune. Bielefeld: Aisthesis 1995, S. 169-182, hier insb. S. 169-172, 179 f. Zur Kurzprosa schreibt Elisabeth Endres: «Ist das nicht eigentlich der Stil, der Kunert vor allem liegt? Ist er nicht ein Meister des Episodischen?». *Irritiert und Zutodegekränkt*. In: *Kunert lesen*, S. 123-132, zit. S. 123.

grundlegenden Lesebewegungen im Roman die Ersetzung des rhetorischen Ausdrucks sein sollte, gibt er zudem implizit einer Metaphern- oder Tropentheorie der Substitution recht, die noch meinte, im «eigentlichen» den tatsächlich den Referenten bezeichnenden Ausdruck gefunden zu haben<sup>43</sup>. Die Häufung an Tropen führt kurioser Weise nicht zur Einsicht, das *alles* Sprechen metaphorisch, eben *sprachlich* abgeleitet sei. Sie führt, um das Sprachmaterial überhaupt bewältigen zu können, zur Bestätigung der rhetorischen Figuren als vom “Eigentlichen” abgeleitete Form. Gerade das aber muß als der Umschlag des Widersinnigen ins Widersinnvolle verstanden werden. Die phantastische Welt, die Kunert durch Trophäufung hat evozieren wollen, ist – wie die einzelne Wendung – rückführbar auf eine empirisch verifizierbare, die tatsächliche Welt. Wenn dem so ist, wird der Narration ein ihr genuines Moment genommen: die Konstruktion möglicher Welten. Damit wird die Lesermitarbeit am Erzählten zum nicht mehr einholbaren Problem.

Nach der textsemiotischen Terminologie Ecos<sup>44</sup> unternimmt der Leser eines narrativen Textes – je nach Offenheit oder Geschlossenheit der Fabel – «inferentielle Spaziergänge», zielt an fast jeder Stelle des Erzählten über die Geschichte hinaus, assoziativ wie konstruktiv. Seine Voraussagen über eine künftige Entwicklung des Geschehens konstruieren mögliche Welten, deren Ausstattung auf der eigenen Enzyklopädie des Rezipienten basiert. In den Gesetzen, die für die Erzählung gelten sollen, kann indes von dieser Erfahrungs- und Wissensgrundlage abgerückt werden, bis hin zur Phantastik, zum Märchen oder zur Mythologie. Aber die Präfiguration des Möglichen – die mit jedem Schritt der Erzählung verifiziert oder falsifiziert, dann entsprechend modifiziert wird – bleibt stets angewiesen auf die Narration. Der scheinbar unbegrenzte Horizont der Assoziation ist vorstrukturiert durch schon Ausgesagtes.

Die Textstrategie des Romans von Kunert aber – um im Vokabular Ecos zu bleiben – kommt ganz ohne Modelleleser aus. Sie zielt nicht interaktiv auf einen empirischen Leser, um ihn zu Schritten anzuleiten oder auf

<sup>43</sup> Diese Kritik bereits bei Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter 1973. Dritte Abteilung, zweiter Band, S. 369-384. Vgl. ebenso Paul de Man: *Epistemologie der Metapher*. In: *Theorie der Metapher*, S. 414-437. Einen Überblick klassischer Metapherntheorien gibt Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck, VR 1486, 1982, hier S. 7-26.

<sup>44</sup> Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übers. v. Heinz-Georg Held. München, Wien: Hanser, Edition Akzente, 1987.

Abwege zu führen<sup>45</sup>, sondern begnügt sich mit dem im Text bereits gegebenen, manifest vorhandenen Assoziationsmaterial. Die Wege in *Im Namen der Hüte* sind bis in die verspielteste Verästelung hinein vorgezeichnet: ein nicht nur geschlossener, ein monologischer Text, der den Leser außen vor läßt. Und das auch noch in einer zweiten Hinsicht: Der Leser gelangt in Kunerts Roman erst gar nicht an den Punkt, sich in den verschiedenen Figuren bis zur Selbstwidersprüchlichkeit aufzulösen, *Lust am Text* zu empfinden<sup>46</sup>. Wolfgang Iser beschreibt das gleiche Phänomen, von dem Barthes spricht. Unter der Überschrift *Der affektive Charakter des Vorstellungsbildes* heißt es:

Charakterisieren sich die von uns im Lesen gebildeten Vorstellungsgegenstände dadurch, daß sie Abwesendes bzw. Nicht-Gegebenes zur Präsenz bringen, so besagt dieses immer zugleich, daß wir in der Präsenz des Vorgestellten sind». Und weiter unten: «in der Vorstellungsbildung [ist] die für alle Beobachtung und für alle Wahrnehmung unabdingbare Subjekt-Objekt Spaltung gelöscht.<sup>47</sup>

Beide Phänomene, sowohl die Konstruktion möglicher Welten, als auch die Affektion des Lesers in der Präsenz des Vorgestellten, läßt Kunerts Roman nicht oder in viel zu geringem Maße zu<sup>48</sup>. Ein Drittes kommt hinzu: die Perspektivierung des Erzählten im Leser. Denn der Leser ergänzt ja nicht nur Vorgegebenes, füllt ja nicht wie in einem Automatismus Leerstellen aus, sondern er bildet Innenhorizonte in der Narration,

---

<sup>45</sup> Wehdeking ist hier anderer Meinung; die komplexe Erzählstruktur beziehe den Leser mit ein in die Erinnerungsarbeit, fordere ihn heraus, ja «zwing[e]» ihn förmlich zur Rekonstruktion der Handlung. Volker Wehdeking: *Experimentelles Erzählen in Kunerts Roman «Im Namen der Hüte»*. In: *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*. Hg. v. Manfred Durzak und Hartmut Steinecke. München, Wien: Hanser 1992, S. 147-168, hier S. 150. Vgl. auch die – auf die Kurzprosa bezogenen – konträren Ausführungen Manfred Durzaks über den *Geschichtenerzähler Günter Kunert*, S. 181 f.

<sup>46</sup> Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp Bd. 378, 1984. Auf S. 8 heißt es: «wer erträgt schon ohne Scham, sich zu widersprechen? Nun, dieser Antiheld existiert: es ist der Leser eines Textes in dem Moment, wo er Lust empfindet».

<sup>47</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, UTB 636, 2. Aufl. 1984, S. 226, 227.

<sup>48</sup> An anderer Stelle scheint Kunert indirekt den Einwand gegen seinen Roman zu unterstützen. In der kurzen Notiz *Handicap des Films* schreibt er: «Die Nachschaffung des Werkes im Leser, wodurch das Werk überhaupt erst verinnerlicht und geistiger Besitz werden kann, findet beim Film [...] nicht statt». In ders.: *Warum schreiben?*, S. 48.

zwischen denen – laut Iser – sein Blickpunkt wandert<sup>49</sup>. Es ist ein unablässiges Changieren zwischen Figuren- und Erzählerperspektive, zwischen Protention und Retention, zwischen Sujet- und Fabeltext.

In der Überordnung von Wort- über Satz- und Textbedeutung und mit der Wendung der Wortbedeutung ins «Uneigentliche» in Kunerts Roman wird auch diese Bewegung stillgestellt. So wird selbst der Wechsel in den Zeitstrukturen eher zum Hindernis als zur Herausforderung an den Leser<sup>50</sup>. Das gilt insbesondere für das erste Drittel des Romans. Der Anteil an Rückblenden in bezug zur Handlungsebene beträgt hier etwa fünf zu eins, für den Rest des Romans dagegen etwa ein Drittel zu eins. Nur im ersten Drittel des Romans gibt es Rückblenden innerhalb von Rückblenden. Bis zur Entdeckung des Mordes am zuvor noch ungekannten Vater, dessen Rache im weiteren Verlauf der Handlung das bewegende Moment werden soll, bleibt das Erzählte Vorgeschichte, die nur mühsam rekonstruiert werden kann. Man sieht dem Textabschnitt seine siebenfache Überformung deutlich an. Aber unter der Dominanz der Tropen verblasen die Signale an den Leser – ohnedies spärlich gestreut –, die Zeitverschiebungen zu realisieren und ins eigene Geflecht von Retention und Protention zu integrieren.

Anders verhält es sich im umfänglichen zweiten Teil, der bis an den ersten von zwei Zeitsprüngen heranreicht. In diesem Mittelteil, der fast die Hälfte der gesamten Erzählzeit ausfüllt, machen die Rückblenden nur noch etwa ein Zehntel aus. Darüber hinaus sind sie allesamt – verteilt auf sieben kurze Textpassagen – nicht originär erzählerisch motiviert, sondern über die Macht der Hütte begründet, die Vergangenheit ihrer Träger vor Henry erscheinen zu lassen. Nur durch einen zweimaligen synchronen Raumwechsel wird die stete Chronologie der episodenhaft aneinanderge-

<sup>49</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 177-193 u.a., insb. S. 182 f.

<sup>50</sup> Das nachfolgend Beschriebene läßt sich verdeutlichen anhand einer Graphik (Anhang) zur Zeitstruktur in Günter Kunerts Roman *Im Namen der Hütte*. Von oben nach unten zunehmend die Seiten (7-183; Ausgabe FTB), Einträge zu Handlungsebene (HE) und Rückblenden (RB), sowie deren Auffächerung in 15 Stufen von Rückblenden. Zusätzlich die Markierung der Kapitel (Kap. 1-4; links im Bild) und eine Einteilung in Sequenzen (Seq. 1-3 = Erstes Drittel, Mittelteil, letztes Sechstel; rechts im Bild). Die Handlungsebene (HE) umfaßt vereinfachend Erzählgegenwart und Vorausdeutungen sowie Vorgriffe. Auf die Zeitstruktur des Romans gehen zwei Arbeiten ein: Marieluise de Waijer-Wilke: *Günter Kunerts Roman «Im Namen der Hütte»*, S. 369-372 und Volker Wehdeking: *Experimentelles Erzählen in Kunerts Roman «Im Namen der Hütte»*, S. 153-159; dort auch jeweils die Rekonstruktion des Handlungsablaufs.

reihenden Ereignisse aufgelockert. Es sind die ersten des Romans; erklärlich durch die Unterausstattung seiner übrigen Figuren, die es dem Erzähler an keiner Stelle erlaubt, ohne jede Anbindung an den Protagonisten zu erzählen. Mindestens erscheint Henry als Medium, in dem Geschehen, das ohne seine direkte Beteiligung vonstatten ging, erfahrbar wird.

Im letzten Sechstel des Romans wird die zeitliche Perspektivierung wieder getrennt vom Lesen in den Hüten, wird sie erzählerisch motiviert und erreicht eine vergleichsweise hohe Komplexität, die innerhalb der Narration nachvollziehbar wird. Das Verhältnis von Erzählzeitanteilen in Handlungsebene oder Rückblende beträgt eins zu eins; zwei Zeitsprünge über größere Abschnitte in der erzählten Zeit fallen auf und wiederum arbeitet der Text mit synchronen Raumwechslern, erreicht durch Parallelmontage der entsprechenden Textsegmente. Dem korrespondiert eine Verringerung der tropischen Redeweise und – auf der Ebene des Plots – die Verbürgerlichung des schelmischen Helden.

Zusammenfassend gesagt, verstellt am Anfang des Romans die Zeitstruktur – zusätzlich zur figürlichen Rede – den Blick auf die Handlung. Im Mittelteil wird sie erst gar nicht bedeutend und in der Schlußsequenz ist – vor allem durch Verringerung der Tropen – eine Perspektivierung durch den Leser in eingeschränktem Maße möglich. Die Betrachtung der Zeitstrukturen im Roman *Im Namen der Hüte* führt also zu einer differenzierten Sicht auf seine Organisationsprinzipien überhaupt. Gerade im erzählerisch ambitioniertesten ersten Drittel wird kein narrativer Effekt im Leser bewirkt. Der Schluß des Romans hingegen leitet schon über zum fabulierenden Stil der längeren Erzählung *Gast aus England*<sup>51</sup>, die Kunert selbst ein Märchen nennt<sup>52</sup>.

Mit Absicht bin ich nicht auf die semantische Konstruktion des Plots eingegangen; in der Analyse sollte Kohärenz nicht suggeriert werden, die im Lektüreprozeß nicht zu haben ist. Trotz aller Einwände hinsichtlich der Fiktionalität und ihrer narrativen Organisation *versteckt* sich viel an skurrilen Figuren und grotesken Episoden unter dem moralischen Ernst des historischen Stoffes und hinter dem Vordergründigen Kunertscher Tropen: Der mörderische Kriegsgewinnler Horst Bleinlein, die mannstolle Katharina Blessing, die, wie so oft in Kunerts Erzählungen, auf den Sexus

---

<sup>51</sup> Günter Kunert: *Gast aus England. Erzählung*. München: Reihe Hanser 126, 1973.

<sup>52</sup> Zur Brüchigkeit des Romans vgl. auch Reich-Ranicki, *Oskar Schlemihl aus Helsingör* S. 123, der sich fragt, ob die einzelnen Teile zu unterschiedlichen Zeiten konzipiert, geschrieben und abgeschlossen seien.

reduziert bleibt. Der Kartograph und Jude Walter Krohn, der den Nazi-terror auf Kohlen im Heizungskeller überlebt und später – nach der Befreiung noch – vor dem Reichstag ermordet wird. Dann der Konflikt des Hauswarts mit seinem Sohn, der der SS angehört, der Raubzug gegen den US-LKW, bei dem körperliche Liebe “eingesetzt” wird, und der den Schutz vor den Folgen körperlicher Liebe, eine LKW-Ladung voller Kondome, zum Ergebnis hat<sup>53</sup>. Dazwischen immer wieder Schwarzmarktszenen. Es folgt Henry als Wahrsager und die Skizzierung des personalen Inventars der Sekte deutscher Hoministen, SDH. Schließlich die Henry durch den Homburger Belmers, Sekretär der SDH, vermittelte Einsicht, daß Belmer selbst der Nutznießer der Krohnschen Wohnung und dessen Mörder vor dem Reichstag wurde. Alles mündet in die mißlungene Rache, das Versiegen der Kraft des Hütelesens und den Weg Henrys in die bürgerliche Ordnung<sup>54</sup>.

Der Spannungsbogen, auf dem der Plot basiert, folgt einem klassisch hermeneutischen Code<sup>55</sup>. Von der Entdeckung, daß der vor Henry Liegende Walter Krohn sein eigener Vater ist, über die Suche nach dessen Mörder bis zum gescheiterten Rachevorhaben und dessen Verarbeitung: Die großen, im Roman gesetzten Rätsel schließen den Text abermals ab. Da, wo Handlungszusammenhänge überhaupt erkennbar sind, folgt der Plot konventionellen Mustern. Zwischen Rätselsetzung und Einlösung

---

<sup>53</sup> Die Stelle bietet ein bezeichnendes Beispiel für den Euphemismus in Kunerts Roman. Diese Sonderform der Periphrase ist hier in einem Fall zugleich umgekehrte Synekdoche. Das Ganze steht für den Teil; statt vom Genital wird vom Herrn gesprochen: «drei blasse aufgekrempelte Schutzanzüge für den Herrn, der ein verborgenes Dasein im Dunkel der Hose führt». Günter Kunert: *Im Namen der Hüte*, S. 103 f.

<sup>54</sup> Ohne es so zu benennen, “entdeckt” Sager im Prozeß der Verbürgerlichung eine *metonymische* Verschiebung – vom Hut zur Haube: «Am Ende kehrt er [Henry] ins bürgerliche Leben zurück, ohne Hut, aber mit Familie, also doch wieder unter der Haube». Peter Sager: *Günter Kunert. «Im Namen der Hüte»*. In: *Neue Deutsche Hefte*, 1967, H. 116, S. 150.

<sup>55</sup> Barthes spricht in seinem Buch *S/Z* von einem «hermeneutischen Code»; einer neben vier weiteren. Das eigene Verfahren beschreibt er wie folgt: «Die Inventur des hermeneutischen Codes wird darin bestehen, die verschiedenen (formalen) Terme zu unterscheiden, in deren Verlauf ein Rätsel auf sein Zentrum ausgerichtet, gesetzt, formuliert wird, seine Auflösung verzögert und es schließlich aufdeckt». Roland Barthes: *S/Z*. Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 23. Vgl. dazu auch Kunerts Auffassung, daß Wirkung, Faszination durch Verbergen entstehe. Identifikation, d.h. Lösen des Rätsels hingegen zerstöre sie wieder. Günter Kunert: *Kunstabstrachtung*. In ders.: *Warum schreiben?*, S. 57 f.

liegt keine Interaktion, keine Projektion möglicher Welten, sondern nur der Assoziationshorizont des Erzählers.

### III. Unverstellte Sprache

Dem Bild des Vergangenen wohnt – wie dem des tropischen Sprechens – ein Moment inne, das sich weder im singulären Aufblitzen einerseits, noch im Rückverweisen ans Paradigma andererseits erschöpft: Es ist jenes Erlösungsmotiv, von dem am Ende der Erzählung *Fahrt mit der S-Bahn* explizit die Rede ist. «Paradiesische Zustände» werden dort als Utopie entworfen – wenngleich nicht eingeklagt –, die eine Aussöhnung des Selbst mit seinem vergangenen *alter ego*, mit den Mitmenschen und mit der Natur gewährleisten sollen. Ein Zeitpunkt jenseits aller Zeit, ein Nichterreichbares wird dem zugeordnet, denn mit dem Verlassen des Kontinuums wird das Lebendige aufgegeben.

Dem scheint bei Kunert eine vergangene «wahre Sprache» zu korrespondieren, die zwar nie einzulösen, an deren – konstruierten – Verlust allerdings zu erinnern wäre: Eine Sprache, in der Benennung und Benanntes, Darstellung und Dargestelltes, Zeichen und Referent noch unverbrüchlich und sinnbestimmend zueinander gehörten. Im Zustand einer solchen «erlösten», «wahren» Sprache brauchte sie erst gar nicht eigens reflektiert, als Getrenntes empfunden werden, sondern verschmelze – so die idealistische Fiktion – mit dem Leben selbst. Auf diesem nie an ein Ziel führenden Weg, so meint Kunert, befände sich der Dichter. Und nicht zufällig rekurriert er auf Kleist. In seinem Hörspiel *Ein anderer K.* läßt er Kleist – unter partieller Verwendung von dessen Aufsatz *Über das Marionettentheater*<sup>56</sup> – sagen:

Die wahre Erkenntnis erscheint nicht in der Sprache alltäglicher Unterhaltung, nicht in der Sprache des Militärs oder der Büchsenmacher, auch nicht in der Kanzleisprache, sie erscheint nur in Bildern und Gleichnissen, denn das Paradies hat sich hinter uns geschlossen und ist verriegelt. Wir müssen die Reise um die Welt machen und

---

<sup>56</sup> Kunert zitiert Kleist an einigen Stellen wörtlich, und zwar am Ende des Gesprächsteils zwischen Herrn C. und dem Ich-Erzähler, in dem über die Grazie tanzender Menschen und derjenigen tanzender Puppen *raisoniert* wird. In Heinrich von Kleist: *Werke in einem Band*. Hg. v. Helmut Sembdner. München: Hanser o.J., S. 804 f. Siehe auch Bernhard Greiner: *Kleist in der «Dunkel-Kammer». Notat zu Günter Kunerts «Leben in Bildern»*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 109. *Günter Kunert*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1991, S. 61-69, insb. S. 68.

sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo offen ist. Denn die Welt ist ringförmig, und es gibt einen Punkt, wo sie wieder ineinandergreift. Erst wenn dieser Punkt erreicht ist, wenn alles Getrennte erneut sich zusammenfügt, kann Leben so werden, daß es nicht länger notwendig ist, es noch darzustellen.<sup>57</sup>

Wenn das Nichtauffindbare gefunden wäre, alles Getrennte wieder zusammenginge, dann wäre die Aufgabe der Kunst allgemein und die der Literatur insbesondere aufgehoben «im richtigen Leben der Menschen»<sup>58</sup>. Glück wäre der Vorschein auf ein «irdisches Paradies», der Schreibprozeß nur dessen mühselige Annäherung<sup>59</sup>. Fast scheint, als hielte Kunert mit diesen Überlegungen fest an jenem problematischen Konstrukt Adornos vom Artisten als Statthalter<sup>60</sup>. Vor allem nach einer Seite des Adornoschen Theorems orientiert sich Kunert: Gerade das Gedicht gilt ihm als Höchstmaß an Individuiertheit<sup>61</sup>.

Jedes Gedicht ist sowieso ein Akt des Widerstandes gegen alle Welt, welche den letzten individuellen Ausdruck, den letzten leidlich persönlichen Schmerz in ihr Raster pressen und dem Vorrat ihrer Muster zuschlagen will». Und weiter Kunert: «Die Originalität des Empfindens, des Weltempfindens, ist im Gedicht aufbewahrt und macht die Wichtigkeit und auch die Notwendigkeit des Gedichts aus.<sup>62</sup>

Aber als radikal individuiertes Gebilde ist es – nach Adorno – auch angewiesen auf «die verrannte Intensivierung der arbeitsteiligen Produktion»<sup>63</sup>. Der Künstler als Spezialist entginge demgemäß der Entfremdung

---

<sup>57</sup> Günter Kunert: *Ein anderer K. Hörspiel*. Stuttgart: Reclam, UB 9851, 1977, S. 42. Es sind die letzten Worte des Hörspiels, zusätzlich exponiert durch den unmittelbaren Hinweis des «Erzählers»: «Ich erteile Ihnen auf jeden Fall das Schlußwort» (ebd.), auf den die zitierte Passage folgt.

<sup>58</sup> Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*. In ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, stw 355, 1981, S. 126.

<sup>59</sup> Vgl. Günter Kunert: *Dauermieter im Oberstübchen (Zu einem Hörspiel über Heine)*. In ders.: *Warum schreiben?*, S. 13.

<sup>60</sup> Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*, S. 114-126.

<sup>61</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In ders.: *Noten zur Literatur*, S. 48-68 passim und S. 50 insb. Vgl. auch Günter Kunert: *Das Bewußtsein des Gedichts*. In ders.: *Warum schreiben?*, S. 261-267.

<sup>62</sup> Günter Kunert: *Vor der Sintflut*, S. 84, 85.

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*, S. 119.

nicht, wie Kunert meint<sup>64</sup>. Er wäre in Adornos dialektischer Konstruktion dem Modernisierungsprozeß in forciert Form ausgesetzt und könnte so erst als «Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts» fungieren<sup>65</sup>. Um die dialektische Gegenseite zum zutiefst Individuierten ist Adornos Ästhetische Theorie moderner als die Vorstellung Kunerts vom Lyriker als demjenigen, «der eine nicht entfremdete Arbeit vollbringt. Also: ein lebendes Fossil» sei<sup>66</sup>. Vielleicht ist es auch jenes Moment, das nicht nur den Lyriker, sondern, in doppelt verkehrender Form, auch den Romancier als einen Anti-Modernen erscheinen läßt<sup>67</sup>. Eben als einen, dem Literatur eine «moralische», nicht eine «literarische Veranstaltung» sein soll<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> Günter Kunert: *Blitzlicht*, S. 85. Vgl. auch ders.: *Vor der Sintflut*, S. 44.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*, S. 126.

<sup>66</sup> Günter Kunert: *Blitzlicht*, S. 85.

<sup>67</sup> In seinem Interview mit Günter Kunert geht Hans Richter auf die Frage der Modernität ein, erhält von seinem Gesprächspartner allerdings nur eine indirekte Antwort. Richter bezieht sich auf Hans Magnus Enzensberger, der den Lyriker Kunert zu den Autoren zählt, «deren Werke ausgesprochen klassisch im Stil seien, vom Bewußtsein der nationalen Tradition zeugten, sich sehr stark an diese Tradition hielten, überraschend persönlich im Ton seien und eine *edle Rückständigkeit der literarischen Technik* [Hervorhebung von mir, H.-P. P.] zeigten. Enzensberger vermißt bei Ihnen [...] die Eleganz, die Brillanz, die gelegentliche Grellheit der westlichen Lyriker». Hans Richter: *Interview mit Günter Kunert*, S. 58 f.

<sup>68</sup> Mit Bezug auf Heißenbüttel äußert sich Kunert deutlich: «Gefahr für die Wirksamkeit literarischer Arbeiten entsteht, wenn ein Autor geneigt ist, die Eigengesetzlichkeit der Schreibweise für das Gesetz zu halten, das der Wirklichkeit eigen ist. Dann wird aus der moralischen Veranstaltung, die Literatur zu sein hätte, eine literarische Veranstaltung. Diesem Dilemma entgeht Heißenbüttel nicht immer». Günter Kunert: *Zwei Gedichte von Heißenbüttel*. In ders.: *Warum schreiben?*, S. 165. Vgl. meinen Beitrag: *Versuchte Modernität. Über einen völlig ungeklärten Begriff und seine rein beuristische Applikation auf einige Texte Günter Kunerts*. In: *Text + Kritik*, H. 109. *Günter Kunert*, S. 15-21; dort auch Vergleiche zu Kunerts neuerer Lyrik, die eine Entdramatisierung des Untergangs der Dramatisierung als geschichtsphilosophisches Programm entgegengesetzt. Bei Kunert siehe den Band *Fremd dabei. Gedichte*. München, Wien: Hanser 1990, S. 14, 58, 59.



Fausto Cercignani  
(Milano)

*Georg Büchner, la “conversazione sull’arte” e la prassi poetica*

Proprio perché rappresenta, in tutta l’opera büchneriana, la parte di gran lunga più consistente tra quelle dedicate ai problemi dell’estetica, la cosiddetta “conversazione sull’arte” nel racconto *Lenz* (1835-1836)<sup>1</sup> ha

---

<sup>1</sup> Per le citazioni dal corpus büchneriano si è ricorsi a [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher *et al.*, *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980 (abbr.: *WuB*). Per il *Lenz* si veda anche Hubert Gersch (cur.), *Georg Büchner. Lenz. Studienausgabe*, Stoccarda, Reclam, 1984. Georg Büchner nacque nell’ottobre del 1813, a Goddelau, un piccolo centro dell’Assia meridionale dove il padre (Ernst Karl Büchner) era medico distrettuale. Prima di essere stroncato da un’infezione tifica, contratta a Zurigo nel febbraio del 1837, Büchner riuscì a pubblicare soltanto una delle sue creazioni letterarie, il dramma storico *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft* (Francoforte, Sauerländer, 1835). La “novella” *Lenz*, la commedia *Leonce und Lena* e il dramma incompiuto noto come *Woyzeck* uscirono tutti postumi e vennero riuniti in un’unica edizione, insieme ad altri scritti, solo nel 1879. Il dramma storico prese forma, a Darmstadt, tra l’ottobre 1834 e il gennaio 1835. Nel marzo del ’35, essendo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive, Büchner abbandonò precipitosamente il Granducato d’Assia e si rifugiò in Francia, a Strasburgo, dove scrisse il *Lenz*, compose *Leonce und Lena* per un concorso letterario e si dedicò ad alcune scene del *Woyzeck*, che però lo tenne occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell’ottobre del 1836. La più recente ricostruzione della vita dello scrittore si trova in Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, Stoccarda, Metzler, 1993. Si veda anche F. Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34. La prima edizione “completa” delle opere di Büchner è dovuta a Karl Emil Franzos: *Georg Büchner’s Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879. L’infaticabile curatore di questa edizione era stato preceduto dal fratello di Georg, [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis, la cui raccolta (*Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850) non comprende però i frammenti del *Woyzeck*, che nell’introduzione biobibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40). Il *Lenz* fu pubblicato per la prima volta sulla rivista di Karl Gutzkow, «Telegraph für Deutschland», dove apparve a puntate, nel gennaio 1839, con il titolo *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner*.

sempre goduto dell'attenzione della critica, che si presenta divisa anche su questioni quali la definizione formale del passo ("conversazione" o "monologo"?), la possibilità di attribuire a Büchner le posizioni del personaggio Lenz e l'influsso esercitato dal drammaturgo stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz sull'autore del racconto<sup>2</sup>.

Per confermare che la denominazione "conversazione sull'arte"<sup>3</sup> si adatta benissimo, nella sostanza, al passo che qui ci interessa sarà sufficiente analizzare brevemente lo svolgersi della narrazione dopo l'arrivo a Waldbach<sup>4</sup>, presumibilmente il 25 gennaio 1778, del medico e filantropo

Sullo stesso periodico era uscita, nel maggio 1838, una versione ridotta di *Leonce und Lena. Ein Lustspiel*. Quattro anni dopo, il racconto e la commedia apparvero insieme in Karl Gutzkow (cur.), *Mosaik. Novellen und Skizzen (Vermischte Schriften, vol. III)*, Lipsia, Lorck, 1842, pp. 57-96.

<sup>2</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) era nato a Seßwegen (Livonia), nella comunità tedesca che allora dominava la popolazione baltica, in prevalenza contadina. Il padre, un pastore evangelico della Pomerania, aveva scelto una parrocchia in Livonia perché più vantaggiosa rispetto a quelle disponibili nelle province prussiane. Nella sua irrequieta esistenza, J. M. R. Lenz soggiornò in varie località, tra le quali Königsberg, Strasburgo, Weimar, Emmendingen, Riga, Pietroburgo e Mosca. I suoi drammi più famosi (*Der Hofmeister*, 1774 e *Die Soldaten*, 1776) furono composti a Strasburgo. Sulla produzione di Lenz si vedano Roberto Rizzo, *J. M. R. Lenz. Storia di una critica e di una ricezione*, Abano Terme, Piovan, 1979 e Hans-Gerd Winter, *J. M. R. Lenz*, Stoccarda, Metzler, 1987. Per l'influsso esercitato su Büchner dal pensiero di J. M. R. Lenz si veda la nota 110.

<sup>3</sup> La maggior parte della critica adotta, più o meno consapevolmente, la denominazione "conversazione sull'arte" ("Kunstgespräch"). Peter Hasubek, "Rube" und "Bewegung". *Versuch einer Stilanalyse von Georg Büchners «Lenz»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 19 (1969), pp. 33-59, David Horton, *Modes of Consciousness Representation in Büchner's «Lenz»*, in «German Life and Letters» 43 (1989), pp. 34-48, Hubert Gersch, *Georg Büchners «Lenz»-Entwurf. Textkritik, Edition und Erkenntnisperspektiven. Ein Zwischenbericht*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 3 (1983), pp. 14-25, Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, Monaco, Fink, 1983, Bo Ullman, *Zur Form in Georg Büchners «Lenz»*, in Helmut Müssener und Hans Rossipal (cur.), *Impulse. Festschrift für Gustav Korlén*, Stoccolma, Univ. Stockholm, 1975 e altri propendono più o meno decisamente per la definizione "monologo". Walter Hinderer, *Pathos oder Passion. Die Leiddarstellung in Büchners «Lenz»*, in Alexander von Bormann (cur.), *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer*, Tubinga, Niemeyer, 1976, pp. 474-494 oscilla tra "conversazione" e "monologo". Privilegiando l'aspetto «sostanziale», Jürgen Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, Tubinga, Narr, 1997, p. 96 preferisce il termine "Kunstgespräch" ma parla di controversia tra Kaufmann e Oberlin da un lato e Lenz dall'altro (p. 95), e ancora di Oberlin come colui che, nel contrapporsi a Lenz, «discute per mezzo del silenzio» (p. 120).

<sup>4</sup> Oggi Waldersbach. La località in cui operava il pastore evangelico Johann Friedrich

svizzero Christoph K. Kaufmann e della fidanzata Anna E. Ziegler<sup>5</sup>. La conversazione che si tiene durante la cena in casa Oberlin ci viene proposta solo a grandi linee nella sua parte iniziale, che sembra dedicata a questioni che non impegnano in maniera particolare i convitati: a tavola, recita il testo, «si parla di letteratura» (è dunque lecito supporre che anche Oberlin prenda parte alla conversazione) e Lenz è di buon umore perché questo è il «suo campo». Ma la conversazione si trasforma ben presto in un dialogo tra Kaufmann e Lenz, dato che Oberlin non sembra partecipare in alcun modo allo scontro: Kaufmann è un convinto seguace dell’“idealismo” che sta giusto prendendo piede («allora s’iniziava il periodo idealistico») e Lenz lo contraddice «con forza»<sup>6</sup>. A questo punto il dialogo diventa una sorta di lungo monologo condotto dal protagonista, e la breve interruzione di Kaufmann (nel mondo reale non esistono modelli per un “Apollo del Belvedere” o per una “Madonna” di Raffaello!)<sup>7</sup> non fa altro che dare nuovo vigore alla tirata del drammaturgo baltico. Come altrove

---

Oberlin (1740-1826) si trova nello Steintal, nei Vosgi dell’Alsazia. Büchner aveva trovato le annotazioni di Oberlin (*Herr L.....*), fonte principale del racconto, nella casa di Daniel Ehrenfried Stöber, autore di una *Vie de J.-F. Oberlin* (1831). Il cosiddetto “diario” del pastore di Waldbach fu pubblicato da August Stöber assai più tardi, nel gennaio del 1839, nella sua rivista strasburghese. Quando il documento apparve, con il titolo stöberiano di *Der Dichter Lenz, im Steintale* (in «*Erwinia. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung*» 2/1-3), Georg Büchner era ormai morto da quasi due anni.

<sup>5</sup> Kaufmann usò per la prima volta l’espressione “Sturm und Drang”, che propose come titolo di una commedia di Friedrich Maximilian Klingler. La *pièce*, pubblicata per la prima volta nel 1776, si chiamava in origine *Wirrwarr* (“confusione”, “scompiglio”). Si veda Gerhard Schaub, *Georg Büchner. Lenz. Erläuterungen und Dokumente*, Stoccarda, Reclam, 1996, pp. 23-25.

<sup>6</sup> *WuB* 75/40-76/1: «Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiet; die idealistische Periode fing damals an, Kaufmann war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig». Dall’argomentare di Lenz, e dagli esempi che egli adduce, è chiaro che il termine “idealismo” va qui riferito a una concezione sovratemporale dell’arte (si veda, per es., la nota 70). L’incipiente «periodo idealistico» menzionato nel passo ha spesso indotto critici e commentatori a parlare, forse inutilmente, di anacronismo. Probabilmente Büchner si riferisce, qui, al periodo più tardo dello “Sturm und Drang” (sul finire degli anni ’70), e in particolare alla sua componente “schwärmerisch”, che ovviamente tendeva a ignorare la realtà. In questo senso, Christoph K. Kaufmann (filantropo di stampo tardo-illuminista ma anche “Schwärmer”) si presta abbastanza bene a rappresentare le tesi “idealiste” in campo artistico, mentre Jakob Michael Reinhold Lenz (in qualche misura “pietista” ma anche il più realista degli “Stürmer”) è ovviamente adattissimo a sostenere la posizione “anti-idealista”.

<sup>7</sup> Si veda sotto, alla nota 70.

nel racconto, dunque, Büchner privilegia la prospettiva di Lenz, senza peraltro mai perdere di vista il contesto in cui essa viene a trovarsi. E il contesto, in questo caso, è senza dubbio una conversazione conviviale sull'arte.

La possibilità di attribuire all'autore le posizioni del personaggio Lenz risulta confermata da un esame comparativo tra alcune considerazioni contenute nel brano in questione e altri passi degli scritti di Büchner che in qualche modo toccano problemi di estetica o di poetica. Perché se le più importanti riflessioni estetiche dell'opera büchneriana emergono dalle argomentazioni ed esemplificazioni che Lenz presenta coinvolgendo nel suo discorso l'arte in genere (dalla poesia alle arti figurative), resta pur vero che alcuni elementi di poetica scaturiscono anche da due passi epistolari e da alcune battute dei personaggi del dramma storico *Dantons Tod* e – sia pure in misura assai minore – della commedia *Leonce und Lena*.

\* \* \*

Nel respingere con forza le posizioni di Kaufmann, Lenz propone subito un confronto tra gli scrittori collocabili nell'ambito dell'idealismo e i seguaci del cosiddetto realismo. Di questi ultimi, egli osserva, si dice che riproducono la realtà, mentre invece non ne hanno la minima idea, poiché non sanno nemmeno concepirla nei suoi aspetti generali. Questa dichiarazione è importantissima perché, se anche viene temperata dal riconoscimento che i "realisti" sono «sempre più sopportabili» degli "idealisti", stabilisce subito un punto fermo nelle posizioni estetiche di Lenz: non solo l'idealismo (che pretende di trasfigurare il mondo fisico), ma anche il realismo deve essere respinto, e per giunta proprio perché ai "realisti" manca una nozione elementare della realtà<sup>8</sup>.

Che su questo punto il pensiero del personaggio Lenz rifletta quello di Büchner è dimostrato da un passo del *Danton*, là dove Camille, dopo aver ironizzato ampiamente sugli "idealisti" che offrono rappresentazioni sceniche artificiose e ridicole evitando di rappresentare «la miserevole realtà» della Parigi del "Terrore"<sup>9</sup>, sostiene che costoro dimenticano «il loro Signore Iddio» e il mondo che ha creato, e ciò grazie ai «suoi cattivi copi-

<sup>8</sup> *WuB* 76/1-4: «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten».

<sup>9</sup> *WuB* 33: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!».

sti»<sup>10</sup>, grazie a coloro che non sono capaci di applicare il tradizionale principio dell'imitazione della natura.

Ma cosa intende Lenz quando parla di chi non sa restituire artisticamente la realtà circostante? Certamente egli vuole anche condannare chi non è in grado di «disegnare nemmeno un canile»<sup>11</sup>, ma il bersaglio principale della sua tirata sono soprattutto coloro che non sanno cogliere il sublime che si cela nell'universo fisico. Lenz parla di «bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»<sup>12</sup> e Camille sostiene che, seguendo i «cattivi copisti», gli "idealisti" non odono e non vedono nulla della creazione che «ardente, scrosciante e luminosa si rigenera ogni attimo intorno a loro e dentro di loro»<sup>13</sup>.

Qual è, dunque, il compito dello scrittore e, più in generale, di chi vorrebbe coltivare l'arte? Lenz muove da un'affermazione ben precisa: «il buon Dio» ha creato il mondo così come dovrebbe essere, e l'uomo non può certamente cercare di «scarabocchiare» qualcosa di meglio, ma solo tendere a imitarlo «un poco»<sup>14</sup>. Questa premessa appartiene senz'altro anche a Büchner, il quale, nell'espone gli stessi concetti, parla di "Dio" invece che di "Natura", il termine che userebbe se potesse esprimersi liberamente. In una lettera ai genitori, egli difende il suo *Danton* dichiarando che, se qualcuno volesse eventualmente sostenere che lo scrittore deve mostrare il mondo non già così com'è, ma come dovrebbe essere, la sua risposta sarebbe che lui, Georg, non può renderlo migliore di come ha voluto «il buon Dio», che ha certamente fatto il mondo così come dovrebbe essere<sup>15</sup>. E Leonce parla dell'«amabile arroganza» di quelli «che

<sup>10</sup> *WuB* 33: «Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten».

<sup>11</sup> Si veda sotto, alla nota 27.

<sup>12</sup> *WuB* 76/35-36: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert».

<sup>13</sup> *WuB* 33-34: «Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts».

<sup>14</sup> *WuB* 76/4-7: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen».

<sup>15</sup> *WuB* 272: «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll» (Strasburgo, 28 luglio 1835). L'espressione «il buon Dio» viene qui usata per compiacere i genitori. Nel racconto e nei drammi i riferimenti a "Dio" rinviano, di solito, alla tradizione, a prescindere dalla specifica divinità che il personaggio ha in mente. Sostenere che Büchner fosse un credente sarebbe un grave errore. Egli era convinto che i fenomeni, gli

s'immaginano che nulla sia così bello e sacro che loro non debbano renderlo ancor più bello e più sacro»<sup>16</sup>. Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»<sup>17</sup> scegliendo una sposa che invece è già stata scelta dal padre, il principe si sente assai ben disposto verso coloro che disapprova, ma il suo divagante filosofeggiare riguarda ancora una volta uno dei motivi centrali dell'estetica büchneriana.

A questo punto si potrebbe domandare: qual è il criterio per stabilire se lo scrittore, o più in generale chi vuole coltivare l'arte, abbia o non abbia colto l'essenza di ciò che lo circonda? «L'unico criterio nelle cose dell'arte», sostiene Lenz, è la «sensazione» che sia stato creato qualcosa, un qualcosa che «abbia vita». E se l'universo fisico è caratterizzato da una perenne vitalità, da un continuo rigenerarsi delle forme che contengono la «bellezza infinita», allora non dobbiamo domandarci se l'opera d'arte rap-

---

esseri e gli oggetti della realtà circostante dovessero essere tutti ricondotti a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura» (si veda il saggio ginnasiale *Über den Traum eines Arkadiers*, in cui Büchner rielabora un passo del dialogo ciceroniano *De divinatione*: «Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beide schafft er sich seine Götter. Der Gebildete sieht in den Wundern erster Art nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffnen Naturkräfte; aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, einen Inbegriff alles Bestehenden, auf die Natur», *WuB* 195-196). E la natura, secondo Büchner, «non agisce secondo fini» esterni, ma è «immediatamente autosufficiente» in tutte le sue manifestazioni (si veda *Über Schädelnerven*, la prolusione sui nervi del cranio tenuta a Zurigo il 5 novembre 1836: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. [...] Alle Funktionen sind Wirkungen desselben [Urgesetzes]; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt», *WuB* 236). Quanto all'esistenza fisica dell'individuo, essa diviene «manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che secondo i tratti e le linee più semplici produce le forme più alte e più pure» («Das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt», *WuB* 236).

<sup>16</sup> *WuB* 111: «Und dann kann ich doch einer gewissen Art von Leuten, die sich einbilden, daß nichts so schön und heilig sei, daß sie es nicht noch schöner und heiliger machen müßten, die Freude lassen. Es liegt ein gewisser Genuß in dieser lieben Arroganz. Warum soll ich ihnen denselben nicht gönnen?».

<sup>17</sup> *WuB* 93: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

presenti qualcosa di “bello” o qualcosa di “brutto”, perché se ha vita, perché se riproduce almeno in parte la vitalità (che è anche bellezza infinita) della creazione, ecco che sarà necessariamente “bella”. Ciò che caratterizza la vera e propria opera d’arte non è dunque il canone di bellezza tramandato dalla classicità e dall’idealismo, bensì quella «vita» e quella «possibilità di esistenza» che Lenz pretende «in tutto»<sup>18</sup>. L’opera d’arte dovrà dunque imitare la natura secondo i canoni della tradizionale “imitatio”, ma dovrà anche rivelarne l’essenza più vera rispettando il principio della “epifania”.

La sensazione di essere di fronte a una vera e propria opera d’arte, continua Lenz, si ha molto raramente. La genuina vitalità artistica si trova solo in Shakespeare, e l’eco dell’armonia universale, che lo stesso Lenz (conversando con Oberlin) ha chiamato «indicibile» come la beatitudine che infonde<sup>19</sup>, ci viene incontro nei canti popolari e, qualche volta, in Goethe. Tutto il resto può essere bruciato<sup>20</sup>. Su quest’ultima dichiarazione dovrebbero riflettere tutti coloro che cercano di attenuare la durezza dei giudizi espressi da Lenz sulla tradizione letteraria a lui nota. Pur tenendo conto del fatto che le sue parole sono infiammate dall’attacco polemico contro Kaufmann, bisogna riconoscere che il giovane drammaturgo non si accontenta di osservare che l’idealismo – proponendo il “bello” tradizionale ed escludendo il “brutto” – ha un concetto troppo limitato del “sublime”<sup>21</sup>. Certo, Lenz sostiene che il “bello” genuino, quello che deriva dall’imitazione della vitalità (che è anche bellezza infinita) del creato, con-

<sup>18</sup> WuB 76/7-11: «Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist’s gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen». Il Lenz storico preferisce invece un altro concetto: quello di bellezza. Si veda Sigrid Damm (cur.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1987, vol. I, p. 311: «So viel ist gewiß, daß [Schönheit] die einzige Idee ist, auf die ich alle andern zu reduzieren suche». Adducendo questo passo e la già citata riflessione del Lenz büchneriano «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit» (WuB 76/35), Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 159) cerca di stabilire una corrispondenza tra i due autori. Ma le cose stanno ben diversamente, perché Büchner avrebbe potuto scrivere solo così: «So viel ist gewiß, daß *Leben, Möglichkeit des Daseins* die einzige Idee ist, auf die ich alle andern zu reduzieren suche».

<sup>19</sup> WuB 75/17-18: «Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei».

<sup>20</sup> WuB 76/11-14: «Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen».

<sup>21</sup> Così, per es., Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 192.

tiene in sé tutto, e dunque anche il “brutto” della tradizione. Ma proclama anche che l’idealismo, muovendo da un concetto astratto di bellezza che prescinde dalla complessità e dalla vitalità del creato, ha una visione assolutamente distorta (e non solo limitata) del mondo, di quella “realtà” che poi falsifica nelle opere in cui pretende di scorgere la vera arte. Non a caso, come vedremo, Lenz definisce l’idealismo «il disprezzo più vergognoso della natura umana»<sup>22</sup>.

Büchner non si accontenta di presentare un personaggio che propugna queste posizioni e questi giudizi; ne condivide invece tanto le formulazioni teoriche, quanto le valutazioni di merito. «Tengo molto a Goethe o a Shakespeare, ma ben poco a Schiller», scrive nella già citata lettera ai genitori<sup>23</sup>. E in una lettera a Karl Gutzkow arriva perfino a sostenere che, con l’eccezione di Shakespeare, tutti gli scrittori sono «scolaretti», non solo di fronte alla storia, ma anche di fronte a quella natura che gli “idealisti” non sanno o non vogliono imitare<sup>24</sup>. Quanto all’ostentato disprezzo per il «resto» della letteratura<sup>25</sup>, basterà ricordare una lettera agli amici strasburghesi August e Adolph Stöber, là dove Büchner scrive che la cosa migliore sarebbe forse cercare di riscaldare, in un forno, il cadavere della musa letteraria tedesca, «poiché questa è ancora l’unica opera d’arte che il caro popolo tedesco sappia costruire e godere»<sup>26</sup>.

Una volta stabilito che chi vuole coltivare l’arte deve intrattenere un rapporto intenso e fecondo con la natura, Lenz allarga il suo discorso alla rappresentazione artistica dell’essere umano, inteso come entità naturale e sociale. Lo spostamento dell’accento dalla natura all’uomo consente al giovane ospite di Oberlin di ribadire e meglio esemplificare l’impostazione generale delle sue argomentazioni, dalle quali emerge anche la speciale considerazione che Büchner riserva all’individuo. Questa particolare enfasi

<sup>22</sup> Si veda sotto, alla nota 28.

<sup>23</sup> *WuB* 273: «Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller» (Strasburgo, 28 luglio 1835).

<sup>24</sup> *WuB* 264: «Was ich [aus meinem Drama] machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber rot zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen» (Darmstadt, 21 febbraio 1835).

<sup>25</sup> Si veda sopra, alla nota 20.

<sup>26</sup> *WuB* 254: «Am besten wäre es man suchte [den Kadaver der Muse der teutschen Dichtkunst] in einem Backofen zu erwärmen, denn dies ist noch das einzige Kunstwerk, welches das liebe Teutsche Volk zu bauen und zu genießen versteht!» (Darmstadt, 24 agosto 1832).

sull'«uomo» deve essere tenuta ben presente sia perché costituisce un importante punto di collegamento tra l'estetica e l'etica büchneriana, sia perché serve a meglio comprendere, in qualche misura, l'applicazione della teoria estetica alla prassi compositiva dello scrittore assiano.

Siccome non si sa «disegnare nemmeno un canile», argomenta Lenz, allora si preferisce dedicare la propria attenzione alle «forme idealistiche», le quali però non sono altro che «marionette di legno»<sup>27</sup>. L'incapacità di imitare la realtà circostante perfino nelle sue forme più semplici fa dunque sì che il pittore o il letterato trovi la sua ispirazione non già nella natura, bensì in un'idea. Se muovere da un'idea invece che dalla natura significa idealizzare e dunque falsificare la natura stessa, basarsi su singole astrazioni invece che sulla complessità di uomini in carne e ossa significa idealizzare e dunque falsificare gli individui, riducendoli a meri artefatti di legno travestiti da esseri umani. Nel cercare di «trasfigurare la realtà» e di creare «figure idealistiche», i seguaci delle teorie propugnate da Kaufmann finirebbero in sostanza col travisare o falsificare non solo l'universo fisico, ma anche più specificamente l'uomo e il suo ambiente. Non ci si deve dunque stupire se Lenz considera l'idealismo «il disprezzo più vergognoso della natura umana»<sup>28</sup>, quasi che fosse un aspetto di quell'aristocratismo che in una lettera alla famiglia Büchner definisce «il disprezzo più vergognoso dello spirito santo nell'uomo»<sup>29</sup>.

Il motivo della falsa rappresentazione dell'essere umano in quella che vorrebbe chiamarsi arte ricorre anche altrove in Büchner, a conferma che Lenz è un vero e proprio portavoce del suo autore. Nel già menzionato passo del *Danton*, Camille parla di marionette, di artefatti «le cui articolazioni scricchiolano a ogni passo in pentapodie giambiche», ironizza su «sentimentucci» provvisti di «giacca e pantaloni», dotati di «mani e piedi», su arnesi con la faccia dipinta che suscitano l'ammirazione di chi si accontenta di un'arte che rispecchia il librarsi e lo sprofondarsi dell'animo

---

<sup>27</sup> *WuB* 76/14-16: «Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen». «Hundsstall» sta per «Hundehütte».

<sup>28</sup> *WuB* 76/16-17: «Dieser Idealismus ist die schändlichste Verachtung der menschlichen Natur».

<sup>29</sup> *WuB* 254: «Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen» (Gießen, febbraio 1834). In questo senso si può dire – con Jürgen Schröder, «Büchners *Lenz*», in J. Sch. (cur.), *Georg Büchner. Lenz*, Francoforte, Insel, 1985, p. 109-110 – che Kaufmann, essendo un convinto seguace dell'idealismo, appare agli occhi di Lenz come un vero e proprio rappresentante del tanto disprezzato aristocratismo.

umano altrettanto malamente quanto uno zufolo di terracotta riproduce il canto dell'usignolo<sup>30</sup>. E la marionetta, assurda quasi paradossalmente a simbolo della creazione "idealistica", si fa notare anche nella già citata lettera di Büchner ai genitori, là dove si legge che i cosiddetti scrittori idealistici «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato», al posto di creature di carne e ossa il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione<sup>31</sup>.

Anche il disprezzo nei confronti dei comuni mortali, un disprezzo che scaturisce dal travisamento dell'essere umano, trova un efficace rappresentazione nel già ricordato passo del *Danton*, là dove Camille ridicolizza gli "idealisti" che sul palcoscenico atteggiano i loro volti secondo le «smorfie» che ricavano dalla finzione letteraria, mentre chiamano «ordinarie» le creature di Dio<sup>32</sup>. Né si deve dimenticare che perfino Leonce, nel malinconico e rassegnato finale della commedia, riprende il motivo dell'assenza di autenticità e vitalità sia nel mondo reale sia nell'arte, ancora una volta evocata dalla rappresentazione scenica. Ben consapevole che tutto ricomincerà come prima nonostante i grandiosi progetti di cambiamento, Leonce si rivolge a Lena con una serie di domande retoriche dalle quali emerge il suo atteggiamento nei confronti tanto dell'ambiente in cui è costretto a vivere quanto di un'arte che propone opere senza valore e meccanicamente ripetitive. Ricominciare tutto da capo vuol dire, in questo finale, trastullarsi di nuovo con pupazzi e altri elementi che richiamano non solo il gioco infantile, ma anche il gioco scenico con il suo travestirsi e recitare una parte, una parte talmente minuscola e insignificante da ricor-

<sup>30</sup> *WuB* 33: «Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!».

<sup>31</sup> *WuB* 272-273: «Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt» (Strasburgo, 28 luglio 1835).

<sup>32</sup> *WuB* 34: «Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!».

dare il vano affaccendarsi degli animaletti microscopici che vivono nelle infusioni, oppure l'altrettanto inutile carosello dei topolini ammaestrati che accompagnano la musica monotona e ripetitiva di un organetto:

LEONCE. Dunque, Lena, ora vedi come abbiamo le tasche piene, piene di pupazzi e giocattoli? Che cosa vogliamo farne? Vogliamo fargli i baffi e appendergli la sciabola? O vogliamo mettergli la marsina e fargli praticare politica e diplomazia infusoria e sederci lì vicino con il microscopio? O desideri un organetto sul quale guizzino qua e là estetici topiragno bianchi come il latte? Vogliamo costruire un teatro?<sup>33</sup>

Se mettesse veramente in pratica ciò che prospetta a Lena, Leonce non farebbe altro che «costruire» una falsa rappresentazione di quella realtà che Lenz considera un irrinunciabile punto di partenza. Muovendo da astrazioni invece che dalla complessità di uomini in carne e ossa, finirebbe anche lui col ridurre l'individuo a mero elemento di un teatrino senza sostanza, popolato da pupazzi e animali ammaestrati.

Che cosa, invece, si dovrebbe fare per rappresentare l'essere umano nell'arte? Si dovrebbe cercare di calarsi nella vita anche «dell'essere più umile» per riprodurlo artisticamente nella sua autenticità, «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione»<sup>34</sup>. Per fare questo – e Lenz si vanta di averlo fatto scrivendo *Il precettore e I soldati*<sup>35</sup> – basta solo avere «occhio e orecchi», o meglio la capacità di cogliere la «vena del sentimento» di ciascuno, che è la stessa in quasi

---

<sup>33</sup> *WuB* 118: «LEONCE. Nun Lena, siehst du jetzt, wie wir die Taschen voll haben, voll Puppen und Spielzeug? Was wollen wir damit anfangen? Wollen wir ihnen Schnurrbärte machen und ihnen Säbel anhängen? Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen, und sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen und uns mit dem Mikroskop daneben setzen? Oder hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der milchweiße ästhetische Spitzmäuse herumhuschen? Wollen wir ein Theater bauen?».

<sup>34</sup> *WuB* 76/17-21: «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im "Hofmeister" und den "Soldaten"». Qui, come altrove, "gering" sta per "piccolo", nel senso di "umile" o "apparentemente insignificante". Nella *Italienische Reise*, Goethe contrappone "gering" a "trefflich" ("eccellente", "ottimo") in una riflessione sulla natura: «Denn die Natur hat für ihre Kinder gesorgt, der Geringste wird nicht, auch durch das Dasein des Trefflichsten, an seinem Dasein gehindert» – si veda Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 180), che mette giustamente in risalto la diversa posizione di Goethe.

<sup>35</sup> Si veda la nota 2.

tutti gli esseri umani, anche quando si tratta delle «persone più prosaiche» di questo mondo. L'unica differenza è data dall'«involucro» più o meno spesso che i sentimenti devono rompere per mostrarsi apertamente<sup>36</sup>.

Così come supera la distinzione tradizionale tra “bello” e “brutto” grazie al concetto di quella “vita” e “possibilità di esistenza” che deve sussistere tanto nell'arte quanto nella natura, allo stesso modo Lenz annulla ogni tradizionale discriminazione estetica riferita all'essere umano. L'aspetto di certi individui potrà essere “umile” (“gering”), “prosaico” (“prosaisch”), “insignificante” (“unbedeutend”), “ordinario” (“gewöhnlich”), “comune” (“gemein”) o addirittura “inferiore” (“niedrig”), come certe forme di vita del mondo naturale<sup>37</sup>. Ma ciò non deve impedire al vero artista di cercare di rappresentare queste «creature di Dio»<sup>38</sup>, e dunque di contrapporsi agli “idealisti”, che le giudicano non abbastanza “nobili” o “distinte” (“vornehm”)<sup>39</sup> per diventare oggetto della letteratura o delle arti

<sup>36</sup> *WuB* 76/21-24: «Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben».

<sup>37</sup> In una precedente occasione, parlando con Oberlin, Lenz distingue tra forme “superiori” e forme “inferiori” (ma non per questo meno apprezzabili) di vita: «Er sprach sich selbst weiter aus: wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönte, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer affiziert würde, wie in den niedrigen Formen Alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sei. Er verfolgte das noch weiter. Oberlin brach es ab, es führte ihn zu weit von seiner einfachen Art ab» (*WuB* 75/17-23). Per gli altri termini appena ricordati si vedano anche le note 34, 63, 64 (“gering”), 36 (“prosaisch”), 69 (“unbedeutend”), 32 (“gewöhnlich”) e 39 (“gemein”).

<sup>38</sup> L'espressione è di Camille. Si veda sopra alla nota 32.

<sup>39</sup> La categoria del “vornehm” è ben evidenziata in un passo del *Woyzeck*, là dove il protagonista contrappone questo termine a “gemein” e “arm”: «Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl» (*WuB* 149). Si noti anche questo uso di “vornehm” nel *Danton*: «[der] König und alle vornehmen Herren aus Paris» (*WuB* 62). Nel famoso libello bühneriano *Der Hessische Landbote* (1834) il contrasto è tra «poverti» – ovvero contadini, operai, cittadini («die Bauern und Handwerker [...] die Bauern und Bürger», *WuB* 210) – e «signori», che vengono associati ora ai principi, («die Fürsten und Vornehmen», *WuB* 210) ora ai nobili («ein großer Teil der Adligen und Vornehmen im Lande», *WuB* 222). Ma “vornehm” qui, è dovuto alla revisione di Friedrich Ludwig Weidig, che lo introdusse al posto del bühneriano “reich”. La sostituzione dei termini è testimoniata da August Becker in un

figurative. L’«involucro» dell’individuo potrà in qualche caso sembrare “brutto”<sup>40</sup>, “umile”, o “prosaico”, ma dal momento che esso nasconde una vitalità fatta di sentimenti che cambiano e si rigenerano di continuo, e dato che tale vitalità, come quella della natura, è anche “bellezza” (e dunque anche “nobiltà” e “poesia”), ogni essere umano, se convenientemente “rivelato” dall’opera d’arte, sarà necessariamente “bello”.

I concetti estetici espressi da Lenz sono vicinissimi, perfino nelle espressioni e nelle immagini, ai principi etici proposti da altri personaggi büchneriani, quasi a riprova che la «possibilità di esistenza» deve essere pretesa davvero «in tutto». Nella prima scena del *Danton*, Héroult-Séchéelles invoca la fine della Rivoluzione e propugna la nascita di una sorta di repubblica libertaria ed epicurea in cui ognuno possa farsi valere affermando la propria natura e in cui lo stato offra a tutti le stesse “possibilità di esistenza” a prescindere dal fatto che il singolo sia ragionevole o irragionevole, colto o incolto, buono o cattivo<sup>41</sup>. E Camille, che subito interviene per enunciare la sua formulazione dell’utopico stato dantonista, sostiene che la forma dello stato deve essere una veste trasparente che si adatta, aderentissima, al corpo del popolo. Vi si deve imprimere ogni gonfiarsi delle vene, ogni tendersi dei muscoli, ogni contrarsi dei tendini. La figura può essere benissimo bella o brutta, «ma ha pur sempre il diritto di essere così com’è». «Noi non siamo autorizzati», conclude Camille, «a confezionarle un vestitello a nostro piacimento»<sup>42</sup>. In maniera analoga, Lenz so-

---

interrogatorio del settembre 1837, così come risulta nella relazione del consigliere giudiziario di corte Friedrich Noellner – si veda *Actenmäßige Darlegung [...] (1844)*, in Hans Magnus Enzensberger (cur.), *Georg Büchner. Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozeßakten*, Francoforte, Insel, 1974 [1965], p. 122: «[Die von Weidig veränderte Flugschrift] unterscheidet sich von dem Originale namentlich dadurch, daß an die Stelle der Reichen, die Vornehmen gesetzt sind [...]».

<sup>40</sup> Si veda più sotto, alla nota 63.

<sup>41</sup> *WuB* 9-10: «Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen. [...] Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. Er mag nun vernünftig oder unvernünftig, gebildet oder ungebildet, gut oder böse sein, das geht den Staat nichts an».

<sup>42</sup> *WuB* 10: «Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden». Sul concetto di stato secondo Camille si veda anche Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von «Dan-*

stiene – come abbiamo visto – che non ci si deve domandare se l'opera d'arte rappresenti qualcosa di “bello” o qualcosa di “brutto”, oppure se l'artista abbia raffigurato un essere umano “umile” o “nobile”. Ciò che conta è che si sappia rendere la perenne vitalità dell'universo fisico e ogni sfumatura autentica dell'individuo, a prescindere da qualsiasi discriminazione estetica tradizionale.

Ma, se per cogliere la «vena del sentimento» di ciascuno basta solo avere «occhio e orecchi»<sup>43</sup>, il continuo mutare e rigenerarsi del mondo naturale comporta pur sempre enormi difficoltà per l'artista, che dovrebbe essere in grado di fissare l'attimo fuggevole in cui riesce a cogliere, nella realtà che lo circonda, non solo le forme dell'universo fisico, ma anche “il sublime” che si cela sia nei contorni e nei colori della natura, sia nei tratti di un'espressione e nel delinearci di una posa. Per esemplificare queste enormi difficoltà, Lenz cerca di descrivere il “quadro naturale” che gli è capitato di vedere durante una passeggiata nella valle:

Ieri, mentre camminavo in salita nei pressi della valle, vidi due ragazze sedute su una pietra; una si legava i capelli, l'altra l'aiutava; e la chioma d'oro pendeva verso il basso, e un volto pallido, serio, eppure così giovane, e il costume nero, e l'altra così premurosamente impegnata.<sup>44</sup>

Descrivere un “quadro naturale” con questi brevi e frammentari accenni ai particolari più importanti sembra un'impresa disperata. Ma anche i dipinti più belli e più sentiti dell'antica scuola tedesca, sostiene Lenz, ne danno a mala pena un'idea<sup>45</sup>. A volte, continua il giovane ospite di Oberlin, si vorrebbe essere una testa di Medusa, in modo da poter trasformare in pietra un gruppo come quello delle due ragazze e chiamare la gente ad

---

*toms Tod*», Francoforte, Athenäum, 1988, pp. 239-252, dove si rimanda anche a studi precedenti.

<sup>43</sup> Si veda sopra, alla nota 36.

<sup>44</sup> *WuB* 76/24-39: «Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht».

<sup>45</sup> *WuB* 76/28-30: «Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon». Lenz si riferisce, qui, ai più famosi pittori tedeschi dei secoli XV e XVI, quali Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Matthias Grünewald e Albrecht Altdorfer. Si veda, sotto, anche la nota 73.

ammirarlo<sup>46</sup>. Fissare nell’opera d’arte i contorni e l’essenza di un “quadro naturale” in cui gli esseri umani si fondono perfettamente con la vitalità e la bellezza della natura sembra dunque davvero impossibile. Solo un incantesimo che riuscisse a trasformare in una sorta di scultura non solo la fisicità del “quadro”, ma anche il “sublime” che l’artista coglie per un attimo nel mondo che lo circonda, potrebbe fissare per sempre il capolavoro naturale. Ma questo teorico intervento sovrumano sarebbe comunque estraneo alle leggi naturali e non potrebbe sostituirsi a quel processo di compenetrazione, imitazione ed epifania che l’artista deve mettere in atto per rappresentare qualcosa di veramente vivo e vitale.

L’esempio delle due ragazze e il richiamo alla mitica Medusa, e in particolare alla sua capacità di pietrificare chiunque incontrasse il suo sguardo, richiede alcune considerazioni. Nei commenti che seguono la descrizione, Lenz usa “Bild” in tre diversi significati: “quadro naturale”, “quadro artistico” (o “dipinto”) e “immagine”<sup>47</sup>. Il primo di questi termini non può essere sostituito con “quadro vivente” o “tableau vivant”, un genere artistico che mira a riprodurre gruppi pittorici (ripresi dalle arti figurative oppure immaginati) nella rappresentazione scenica o narrativa. Büchner non si spinge fino a stilizzare la scena osservata da Lenz per ricavarne un «lebendes Bild»<sup>48</sup>, perché i “tableaux vivants” sono prodotti artistici che imitano un’opera d’arte o una scena immaginata, mentre il problema che Büchner intende prospettare è la possibilità di fissare un “quadro naturale” nell’arte. Ciò che gli sta a cuore non è l’imitazione dell’arte o di un’idea (questo, anzi, è il procedimento che disapprova nell’opera degli “idealisti”), bensì un’imitazione della natura che ne sappia cogliere appieno l’essenza. La ricca e variegata tradizione del “tableau vivant” non serve, dunque, a meglio comprendere il significato del gruppo delle due ragazze<sup>49</sup>, ma può contribuire a far risaltare ancor di più la concezione büchneriana dell’arte, tutta rivolta alla “naturalità” e alla sua essenza.

---

<sup>46</sup> *WuB* 76/30-31: «Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen».

<sup>47</sup> Si vedano le note 54 (“quadro naturale”), 45 (“quadro artistico” o “dipinto”) e 55 (“immagine”).

<sup>48</sup> Si veda Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 102.

<sup>49</sup> Nel tentativo di interpretare il gruppo delle due ragazze come “lebendes Bild”, Schwann (*Implizite Ästhetik*, pp. 113-120 *et passim*) ripercorre la storia del “tableau vivant” e sostiene che il gruppo descritto da Lenz diventa “seconda natura” dopo che la natura stessa si è fatta arte (p. 104; cfr. p. 169), magari proprio grazie al cosiddetto “quadro vivente” (p. 160).

Venendo poi all'immagine della Medusa, bisogna notare che Büchner introduce la più famosa delle tre Gorgoni anche nella terza scena del primo atto del *Danton*, là dove Collot d'Herbois (membro del "Comitato di Salute Pubblica"), interrompe l'ambiguo e scaltro dantonista Legendre per affermare che «i busti dei santi [della Rivoluzione] rimarranno intatti, come teste della Medusa trasformeranno in pietra i traditori»<sup>50</sup>. L'intervento di Robespierre, che subito prende la parola per ribadire che il nemico della Rivoluzione deve essere annientato («sarà morto non appena lo avrete guardato») <sup>51</sup> e che l'arma della repubblica è il terrore<sup>52</sup>, conferma – se ancora ce ne fosse bisogno – che Büchner, qui, usa l'immagine della Medusa quale simbolo di terrore e di morte, quale rappresentazione dell'implacabile strumento della parte politica che propugna la "repubblica della virtù".

Nella "conversazione sull'arte" non solo la situazione, ma anche l'intenzione dell'autore è assai diversa. Qui l'immagine della Medusa è stata scelta non già quale simbolo di terrore e di morte, bensì per la sua capacità di rappresentare efficacemente il sogno di fissare nell'arte un "quadro" del mondo naturale. Qualche volta, nel suo tentativo quasi disperato di rendere l'attimo fuggevole della rivelazione estetica, l'artista vorrebbe quasi essere una testa di Medusa. Ma il desiderio è solo momentaneo, perché il concetto di morte, se non altro nel senso di mancanza di vitalità, si affaccia anche qui. Lenz è ben consapevole che "fissare nella pietra" l'istante prescelto non sarebbe sufficiente a creare un'opera d'arte. Se l'artista non sa cogliere "il sublime" che si cela nel "quadro naturale", lo sguardo della Medusa gli servirebbe soltanto a fissare le forme dell'universo fisico senza peraltro rendere la vitalità e la bellezza che lo caratterizzano. In questo caso si avrebbe una vera e propria pietrificazione, non già nell'opera d'arte di uno scultore, bensì nella materia inerte e senza vita: si avrebbe, in altre parole, l'irrigidimento proprio di quegli elementi vitali che Büchner considera indispensabili affinché l'arte sviluppi in sé quella «possibilità di esistenza» che la rende tale. Se dunque vogliamo parlare di ambivalenza nell'uso dell'immagine della Medusa, dobbiamo farlo con riferimento alla ca-

---

<sup>50</sup> *WuB* 15: «Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhäupter die Verräter in Stein verwandeln».

<sup>51</sup> *WuB* 15: «[...] er ist tot, sobald ihr ihn erblickt habt».

<sup>52</sup> *WuB* 15: «Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. [...] Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nichts anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit».

pacità della Gorgone di “fissare nella pietra”, in un senso che è positivo e negativo al tempo stesso. L’ambivalenza che deriva da una tradizione in cui “bello” e “brutto” o “terribile” coesistono non può invece essere adattata, senza indebite forzature, al contesto della “conversazione sull’arte”<sup>53</sup>.

L’accento, in tutto il passo, è chiaramente posto sul continuo mutare e rigenerarsi del mondo naturale. L’ultima parte della descrizione di Lenz lo sottolinea con la tipica concisione ed efficacia linguistica del suo autore:

[Le ragazze] si alzarono, il bel gruppo era [ormai] distrutto; ma mentre se ne scendevano così, tra le rocce fu ancora un altro quadro.<sup>54</sup>

Le “immagini naturali” più belle e i suoni più rigogliosi, commenta Lenz, si raggruppano e si disgregano nuovamente subito dopo<sup>55</sup>. Ciò che resta è l’essenza stessa del mondo e delle cose, una «bellezza infinita, che passa da una forma all’altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»<sup>56</sup>. Pur riconoscendo che la bellezza del mondo naturale consiste anche in questo suo continuo mutarsi e rigenerarsi, Lenz mira qui a sottolineare che le singole, fuggevoli manifestazioni della bellezza naturale, sempre nuove e diverse, sono difficilmente riproducibili in tutta la loro pienezza nell’opera d’arte. Ciò che di questa bellezza l’artista coglie in un determinato attimo con l’occhio o con gli orecchi, conclude Lenz, non può essere sempre fis-

<sup>53</sup> Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 139-148 *et passim* ripercorre la storia della ricezione del mito della Medusa mettendo in rilievo la compresenza, fin dall’ellenismo, di tratti e associazioni che richiamano sia il “bello” (e il “malinconico”), sia il “brutto” o “terribile”. Ma nella Medusa evocata per un attimo dal Lenz büchneriano c’è solo il richiamo alla capacità di “fissare nella pietra”, nel senso già indicato e con le debite differenze rispetto all’immagine della Medusa nel contesto del *Danton*.

<sup>54</sup> *WuB* 76/32-33: «[Die beiden Mädchen] standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild».

<sup>55</sup> *WuB* 76/34-35: «Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf». Questo momento descrittivo non può essere fuso e confuso con il precedente. L’attimo in cui le immagini si raggruppano in un certo modo è brevissimo, perché subito dopo si disgregano. Quando si riaggregano (si veda la nota 54), il quadro è un “altro”, è già diverso, e dunque non è possibile sostenere – come invece fa Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 160 – che l’impressione di disgregazione e distruzione di quel particolare quadro è «ingannevole», che il gruppo si disgrega solo per riunirsi di nuovo. Il punto cruciale non è dato dalla circostanza che le figure non sono più sedute, ma “in piedi” e poi nell’atto di scendere a valle (Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 164), bensì dalla constatazione che non è stato possibile fissare il quadro nei suoi tratti fisici e in ciò che rivelava al di là di quelli.

<sup>56</sup> Si veda sopra, alla nota 12.

sato come un qualcosa che si colloca in un museo o che si mette in musica per poi chiamare a raccolta vecchi e giovani, e lasciare che parlino a vanvera e che si entusiasmino<sup>57</sup>. Il sublime, dunque, non è un concetto che si possa facilmente afferrare: è l'indicibile che rende infinitamente bello il creato, l'ineffabile che ne esalta il mistero.

La difficoltà di fissare l'attimo fuggevole senza distruggere l'essenza più vera di ciò che l'artista riesce a cogliere non è una riflessione attribuibile soltanto al personaggio Lenz. Büchner la condivide pienamente, tanto è vero che il motivo ricorre anche nella commedia *Leonce und Lena*. Nella terza scena del primo atto, il principe Leonce – scherzosamente sollecitato da Valerio a prendere in considerazione la carriera del «genio» come alternativa a quella di re – parla dell'usignolo quale simbolo di poesia, quale incessante potenzialità e tentazione per l'aspirante artista che se lo sente cantare «tutto il giorno sopra il capo», ben consapevole dell'impossibilità di coglierne il segreto: perché «prima che gli strappiamo le penne e le intingiamo nell'inchiostro o nel colore, il più bello se ne va al diavolo»<sup>58</sup>.

Per esprimere la convinzione che da un incantesimo come quello della Medusa o di altre figure mitiche non potrà mai scaturire qualcosa di veramente vivo e vitale Büchner non usa soltanto l'immagine della Gorgone. Il senso di una sterilità che, nel caso specifico, implica una vitalità solo apparente, viene reso molto bene anche nel *Danton*, e più precisamente nella già ricordata terza scena del secondo atto, là dove Camille menziona la statua che Pigmalione, innamoratosi di Afrodite, fece a immagine e somiglianza della dea. Dopo aver contrapposto i personaggi artificiosi e ridicoli degli "idealisti" agli esseri in carne e ossa creati da Dio<sup>59</sup>, Camille osserva che i greci sapevano quel che dicevano quando raccontavano che «la statua di Pigmalione era sì diventata viva, ma non aveva avuto figli»<sup>60</sup>. Ora, è vero che, secondo la tradizione classica, Afrodite trasformò la statua in una donna chiamata Galatea e che questa generò a Pigmalione un figlio e una

<sup>57</sup> *WuB* 76/35-39: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen».

<sup>58</sup> *WuB* 102: «Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen».

<sup>59</sup> Si veda sopra, alla nota 32.

<sup>60</sup> *WuB* 34: «Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen».

figlia, Pafo e Metarmo<sup>61</sup>. Ma ciò non fa altro che rendere ancor più significativa la scelta di Büchner, che al mito tradizionale preferisce l'immagine della statua solo apparentemente viva, una statua che, assicura Heine nella *Romantische Schule*<sup>62</sup>, non ebbe mai figli.

Büchner usa dunque i due miti, quello della Medusa e quello di Pigmalione, in maniera analoga, riuscendo così a mettere sottilmente in evidenza che raggiungere la vera arte è sempre difficilissimo. Nemmeno il teorico intervento sovrumano – un mezzo che sarebbe comunque estraneo alle leggi naturali – può costituire una scorciatoia per arrivare al traguardo che ogni artista dovrebbe prefiggersi, e ciò perché, nonostante la pretesa di rappresentare qualcosa di vivo e vitale<sup>63</sup>, il prodotto dell'incantesimo sarebbe comunque sterile.

Il mito di Pigmalione, così come lo recepisce Büchner, dimostra che neppure l'amore dell'artista per ciò che ha creato può rendere veramente viva la sua opera. L'amore di cui si ha bisogno perché l'oggetto artistico diventi vivo e vitale, sostiene Lenz, è l'amore per l'umanità, dove il termine "Menschheit" deve essere inteso non già nel senso attuale di "genere umano", bensì nel suo significato originario (ancora comune nel '700) di

---

<sup>61</sup> Si veda, per es., Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi 1983 [*Greek Myths*, 1955], p. 189.

<sup>62</sup> La *Romantische Schule* di Heine uscì con questa intestazione alla fine del '35 (e dunque alcuni mesi dopo il *Danton* büchneriano), ma la prima versione dell'opera, intitolata *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, era già stata pubblicata a Parigi nella primavera del '33. Per il passo (antigoethiano) si veda Hans Kaufmann (cur.), *Heinrich Heine. Werke und Briefe*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1980, vol. 5, p. 50: «Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen». Sulla questione si vedano Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], p. 391 e n. 14 (p. 425) e Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1988 [1983], pp. 149-152. Su Charles Nodier quale fonte di Heine (il quale, parlando di Pigmalione, cita l'eruditissimo critico francese) e, forse, anche dello stesso Büchner si veda Wender, *Zu den Quellen von «Dantons Tod»*, pp. 189-191.

<sup>63</sup> Partendo dal presupposto che lo sguardo della Medusa possa concedere di fissare l'attimo nella sua interezza, Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 167 (cfr. Richard Thieberger, *Georg Büchner. Lenz*, Francoforte, Diesterweg, 1985, p. 53), vede nel rimando di Lenz all'incantesimo della Gorgone un capovolgimento del giudizio espresso da Camille sulla statua di Pigmalione.

“essenza dell’uomo”. Solo amando il modo di essere dell’uomo, e tenendo presente che nessuno può essere troppo «umile» o troppo «brutto», sarà possibile «penetrare nell’essenza particolare di ciascuno» e dunque comprendere e capire la natura umana<sup>64</sup>. Non più, dunque, una semplice richiamo alla simpatia o “compassione” di stampo illuministico, bensì una vera e propria affermazione del principio dell’empatia, della capacità di immedesimarsi in un’altra persona, di calarsi nei suoi pensieri e nei suoi stati d’animo. Solo così, argomenta implicitamente Lenz, sarà possibile riprodurre una situazione dall’interno, ricreare l’esperienza autentica di un essere umano, la sua visione di un microcosmo personale, di un mondo circoscritto e tuttavia complesso, che tende a proporsi come inesorabile paradigma esistenziale.

In altri contesti e con parole diverse, ma non per questo lontane da quelle usate nella “conversazione sull’arte”, Büchner esprime – direttamente o indirettamente – concetti che si ricollegano al principio dell’empatia e che ribadiscono la necessità, per tutti, di adottare un atteggiamento improntato all’umiltà e alla consapevolezza dei limiti della natura umana. Se Lenz formula in maniera lapidaria il “comandamento” che impone di «amare l’umanità», Leonce, filosofeggiando alla sua maniera, rivolge a Valerio una domanda retorica che richiama tanto il motivo dell’«essere più umile» quanto quello dell’amore verso i propri simili, inteso come volontà di comprenderli:

LEONCE. Lo sai, Valerio, che perfino il più umile tra gli esseri umani è così grande che la vita è pur sempre troppo breve per poterlo amare?<sup>65</sup>

E Büchner stesso, in una lettera alla famiglia scritta da Gießen nel febbraio 1834, si difende dall’accusa di essere un «derisore» sostenendo che ride non già per *come* qualcuno è uomo, bensì soltanto *perché* è uomo – cosa di cui comunque nessuno ha colpa –, così che nel ridere di un altro egli ride di se stesso, riconoscendo di dividerne il destino<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> *WuB* 76/39-42: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen».

<sup>65</sup> *WuB* 111: «Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?».

<sup>66</sup> *WuB* 254: «Man nennt mich einen *Spötter*. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile».

Questo atteggiamento non implica, tuttavia, che “l’amore per l’umanità” di cui parla Lenz debba essere del tutto disgiunto, nell’artista, dalla *pietas* che scaturisce dalla tradizione pietistica tedesca e che, in Büchner, ben si concilia con quella che è stata chiamata la «filosofia della sofferenza e del dolore universale»<sup>67</sup>. Perché se non prova alcuna compassione per l’essere umano, allora l’artista rischierà di trattare «la natura» (in questo caso: l’“essere naturale”) come faceva Jacques-Louis David, ben noto per il suo “Marat” e per altre raffigurazioni di vittime politiche. Questo pittore della Rivoluzione Francese – osserva Danton con disapprovazione – «disegnava a sangue freddo gli assassinati» man mano che venivano gettati sulla strada davanti alla prigione della “Force”, quasi afferrando «gli ultimi guizzi di vita» di quegli scellerati<sup>68</sup>. La riflessione rappresenta una sorta di commento finale alla tirata di Camille contro gli “idealisti” (ma anche contro i «copisti»)<sup>69</sup>, quasi che Danton volesse ribadire che il realismo da condannare non è solo quello di chi non sa cogliere l’essenza della natura in tutte le sue manifestazioni, ma anche quello di chi non ama e non rispetta i propri simili.

Da un punto di vista più strettamente estetico, tuttavia, l’argomentare di Lenz tende a ribadire che l’aspetto dell’individuo non può influenzare né la scelta dell’artista né il giudizio sul prodotto dell’elaborazione artistica. Dal momento che l’essere umano nasconde una vitalità fatta di sentimenti che cambiano e si rigenerano di continuo, e dato che tale vitalità, come quella della natura, è l’essenza stessa dell’esistenza, perfino il volto «più insignificante» – se convenientemente “rivelato” dall’opera d’arte – è destinato a produrre «un’impressione più profonda» della «mera sensazione del bello», di un “bello” tradizionale che resta pura e semplice esteriorità. Se si è in grado di penetrare e comprendere la natura umana, si potrà quindi evitare il rischio di falsarla con la pretesa di trasfigurarla. Si potrà, in altre parole, fare in modo che le figure della creazione artistica «vengano fuori» da se stesse, senza che sia necessario «copiarvi dentro» elementi estranei all’essere umano. Perché se invece si vorranno introdurre elementi che appartengono a una dimensione diversa da quella reale, dice Lenz, allora

<sup>67</sup> Si veda Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Monaco, Beck, 1980, p. 79.

<sup>68</sup> *WuB* 34: «Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern».

<sup>69</sup> Si veda sopra, alla nota 10.

non potrà esserci vita, muscolo o polso che ci venga incontro gonfiandosi e palpitando<sup>70</sup>.

È a questo punto che Kaufmann, interrompendo per un attimo la lunga tirata del protagonista, obietta che Lenz non troverebbe mai degli esemplari umani da usare come modelli per un “Apollo del Belvedere” o per una “Madonna” di Raffaello<sup>71</sup>. Nell’argomentare che, senza ricorrere a una dimensione diversa da quella del mondo reale, non sarebbe mai possibile produrre questi capolavori, Kaufmann accosta due opere d’arte diversissime tra loro ma pur sempre riconducibili al comune denominatore dell’“idealismo”. La prima è l’“Apollo” marmoreo del Belvedere Vaticano, che fu tanto ammirato da Goethe<sup>72</sup> e che Winckelmann – risalendo dalla copia romana all’originale bronzeo dell’ateniese Leòcare (IV secolo a.C.) – considerava la quintessenza artistica dell’antica Grecia, in particolare per quella sua “idealità” che quasi lo affrancava dalla materia di cui era fatto<sup>73</sup>. La seconda, pur non essendo un’opera d’arte specifica, può essere facilmente caratterizzata come una delle numerose e “sovraterrane” Madonne di Raffaello, celebrato anche nella tradizione tedesca non solo come il più grande rappresentate della pittura rinascimentale, ma anche quale “divino” interprete dell’“idealità” nella raffigurazione artistica<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> *WuB* 76/42-77/4: «Das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht».

<sup>71</sup> *WuB* 77/4-6: «Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde».

<sup>72</sup> Per l’entusiasmo di Goethe si legga Schaub, *Lenz*, pp. 31-32, dove si ipotizza che l’obiezione di Kaufmann (si veda sopra, alla nota 70) sia stata suggerita da un passo della *Italianische Reise*. Ma Schwann (*Implizite Ästhetik*, p. 190-191) adduce un passo ancor più pertinente da *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, lo scritto di estetica “idealistica” pubblicato da Karl Wilhelm Ferdinand Solger nel 1815.

<sup>73</sup> «Der Künstler [...] hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen» – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1764, pp. 392-393 (citato più estesamente in Schaub, *Lenz*, p. 31).

<sup>74</sup> Si noti che, in un capitolo delle sue *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlino, Unger, 1797), Wackenroder sostiene che Dürer non era certo nato per «l’idealità e l’altezza sublime» di Raffaello: «[Dürer] war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raffaels nicht geboren» – in Silvio Vietta e Richard Littlejohns (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Heidelberg, Winter, 1991), vol. I, p. 94. Diversamente da Büchner, Wackenroder preferisce

Gli esempi addotti da Kaufmann comportano, dunque, il riconoscimento, di una impostazione “idealistica” che prescinde dalla notevole differenza di tempo e di spazio che separa i due artisti. E siccome anche Lenz considera questi capolavori come degnissimi rappresentanti di quell’“idealismo universale” che tanto lo disturba, ecco che l’obiezione dell’ospite svizzero lo spinge subito a ribattere, piuttosto bruscamente: «Che importa!». Ma non basta. Lenz non esita infatti a confessare che, davanti a opere d’arte di quel genere, si sente «del tutto morto». Con uno sforzo interiore, egli precisa, «posso anche provare qualcosa, ma devo mettercela tutta!»<sup>75</sup>.

A questo punto, prima di passare ad altri esempi concreti, Lenz ribadisce il concetto che l’artista deve attenersi a ciò che trova nel mondo naturale<sup>76</sup>. Ma quando sostiene che il poeta e l’artista figurativo a lui più caro è colui che gli offre la natura nel modo più reale, Lenz non intende, come già sappiamo, esaltare chi si attiene soltanto alla materialità delle cose. È pur vero che tutto ciò che va al di là del naturale «lo disturba», ma resta il fatto che, secondo Lenz, l’artista deve far sì che chi ammira il suo quadro provi veramente qualcosa, ovvero la presenza di quel “sublime” che può rivelarsi tanto nell’universo fisico, quanto nei tratti di un’espressione e nel delinearsi di una posa. Seguendo la tradizione di chi propone un’impostazione realistica dell’arte, Lenz «preferisce i pittori olandesi a quelli italiani», non solo, però, perché i primi sono «gli unici comprensibili» (in quanto presentano situazioni “reali”), ma anche perché i quadri che il giovane drammaturgo ha in mente possiedono quella vitalità e immediatezza, quella “vita” e “possibilità di esistenza” che per lui costituisce l’unico criterio nella valutazione artistica<sup>77</sup>. E se i dipinti olandesi che Lenz propone sono gli unici che producono in lui un’impressione paragonabile a quella

---

Raffaello all’antica scuola tedesca, pur venerando il maestro di Norimberga – si veda F. Cercignani, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca II*, Milano, Edizioni Minute, 1995, pp. 177-231.

<sup>75</sup> *WuB* 77/6-9: «Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot. Wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran».

<sup>76</sup> *WuB* 77/9-11: «Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich».

<sup>77</sup> *WuB* 77/11-13: «Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italienischen, sie sind auch die einzigen faßlichen». Lenz sembra qui riferirsi non solo ai quadri di cui intende parlare, ma anche – più in generale – alla scuola “realista” olandese (Hals, Vermeer, de Hooch e altri).

che prova leggendo il Nuovo Testamento<sup>78</sup>, ciò significa che la loro “possibilità di esistenza” deriva dalla capacità di “rivelare”, in senso quasi religioso, ciò che va al di là dei dati del reale. Non a caso, il primo dipinto proposto è addirittura caratterizzato da un momento epifanico.

Pur non ricordando il nome dell'artista che lo dipinse, Lenz si riferisce qui al quadro intitolato “Cristo a Emmaus”, che può essere sicuramente attribuito a Carel von Savoy (c. 1621-1665)<sup>79</sup>. La scelta di un soggetto derivato dalla Bibbia consente a Lenz anche di ribadire, quasi fisicamente, la strettissima connessione tra arti figurative e composizione poetico-letteraria che caratterizza, fin dal suo inizio, la “conversazione sull'arte”. Invece di una descrizione del quadro – che il lettore, al pari dei convitati, si aspetta – ecco però che Lenz ci offre una sua interpretazione dell'episodio biblico (Luca 24, 13) da cui trae origine il dipinto. Chi guarda il quadro ritorna alla narrazione sacra, “legge” come i due discepoli lasciano Gerusalemme e s'incamminano verso Emmaus e ricorda la potente impressione ricevutane, come se in quelle poche parole del Vangelo fosse contenuta l'«intera natura»<sup>80</sup>: tutto il creato con il suo mistero.

La descrizione della serata cupa, appena rischiarata dalla luce crepuscolare, solcata da una striscia rossa e uniforme all'orizzonte, si accorda benissimo con l'atmosfera generale del racconto, che si caratterizza anche per un certo alternarsi di tonalità chiare e scure<sup>81</sup>. E la ben nota concisione narrativa di Büchner supera qui perfino quella della Bibbia: sulla strada per Emmaus è quasi buio, «ed ecco che uno sconosciuto si avvicina, conversano, egli spezza il pane, allora lo riconoscono, in modo semplice,

<sup>78</sup> WuB 77/13-15: «Ich kenne nur zwei Bilder, und zwar von Niederländern, die mir einen Eindruck gemacht hätten, wie das Neue Testament».

<sup>79</sup> WuB 77/15-16: «Das Eine [Bild] ist, ich weiß nicht von wem, Christus und die Jünger von Emaus». Büchner ebbe occasione di vedere il dipinto a olio nell'estate del 1833 a Darmstadt, in compagnia di Alexis Muston (1810-1888). Si noti che, nelle sue memorie, anche l'amico francese non ricorda l'autore del dipinto: «Un Christ à Emmaüs m'a égalment frappé, mais je ne me souviens pas de l'auteur» – Ludwig Fischer (cur.), *Zeitgenosse Büchner*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1979, p. 81. Per un confronto tra il dipinto e il testo büchneriano si veda anche Paul Requadt, *Zu Büchners Kunstanschauung: Das “Niederländische” und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo*, in Hans-Henrik Krummacher e Hubert Ohl (cur.), *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Monaco, Fink, 1974, pp. 106-138, spec. 108.

<sup>80</sup> WuB 77/16-17: «Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten».

<sup>81</sup> Si confronti Paul Requadt, *Zu Büchners Kunstanschauung*, p. 109.

umano, e i tratti divini e sofferenti parlano loro chiaramente»<sup>82</sup>. Nel passo corrispondente, il Vangelo non fa parola dello stupore dei discepoli, ma Lenz – che conosce l'esperienza delle visioni inaspettate<sup>83</sup> – parla del loro spavento, sia pure attenuato dalla gioia del riconoscimento: «e s'impauriscono, perché si è fatto buio e qualcosa d'incomprensibile si avvicina, ma non è il terrore provocato da un fantasma; è come se un caro defunto ci venisse incontro nel crepuscolo in modo familiare»<sup>84</sup>. E anche questo fa parte, secondo Lenz, di ciò che il quadro olandese trasmette, con le sue tinte malinconiche, al di là della rappresentazione "realistica" di una scena: «così è il dipinto, dominato da quella tonalità bruccia e uniforme, da quella sera calma e cupa»<sup>85</sup>.

Naturalmente, il dipinto di Carel von Savoy rappresenta solo la scena in cui Gesù – seduto a tavola coi due discepoli che lo hanno accolto come un viandante – viene riconosciuto nell'attimo in cui pronuncia la benedizione e spezza il pane. Ma questo è uno dei momenti più importanti anche per Lenz, perché sullo sfondo di un realismo pittorico che tende a rappresentare uomini e "cose" in maniera naturale, si consuma una rivelazione che ben rappresenta, sia pure su un piano diverso, quell'epifania del "soprannaturale" e del "sublime" che il giovane drammaturgo ha in mente quando difende così accanitamente le sue posizioni teoriche.

Il quadro che Lenz introduce nel suo discorso come secondo esempio («Poi un altro»)<sup>86</sup>, può forse essere attribuito a Nicolaes Maes (1634-1693)<sup>87</sup>, ma è molto probabile che, nella sua mente, il giovane drammaturgo associ un tipico soggetto del pittore olandese (interno con figura

---

<sup>82</sup> *WuB* 77/17-22: «Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger roter Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brot, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich».

<sup>83</sup> Si veda, per es., uno dei momenti in cui Lenz crede di vedere la madre: «er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles beschert» (*WuB* 73/19-21).

<sup>84</sup> *WuB* 77/22-25: «und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an, aber es ist kein gespenstisches Grauen; es ist wie wenn einem ein geliebter Toter in der Dämmerung in der alten Art entgegenträte».

<sup>85</sup> *WuB* 77/25-26: «so ist das Bild, mit dem einförmigen, bräunlichen Ton darüber, dem trüben stillen Abend».

<sup>86</sup> *WuB* 77/27: «Dann ein anderes».

<sup>87</sup> Così Gerhard Schaub nella prima edizione (1987, p. 34), del suo già citato volume.

femminile) alla prima scena di una tragedia fiabesca di Ludwig Tieck dedicata a Cappuccetto Rosso, là dove il suono delle campane giunge all'orecchio della nonna, che legge le sue preghiere domenicali seduta presso la finestra, prima di cominciare il suo monologo introduttivo<sup>88</sup>. Comunque sia, anche qui la descrizione di Lenz diventa ben presto un'interpretazione che tende a mettere in evidenza ciò che il pittore ha saputo cogliere e suggerire al di là della scena concreta da cui ha preso le mosse.

Alcuni dati "realistici", facilmente riassumibili o immaginabili, comprendono non solo la figura della donna che è seduta nella sua camera con il libro delle preghiere in mano, ma anche i vari dettagli che evocano la giornata dedicata al riposo e al raccoglimento. Nella stanza si è provveduto alla rassettatura domenicale, e anche la sabbia cosparsa sul pavimento contribuisce a dare un'accogliente sensazione di pulizia e di calore<sup>89</sup>. Un altro dato di fatto è che la donna si trova seduta di fronte alla finestra aperta con lo sguardo rivolto al suo libro di preghiere. Ma tutto il resto rappresenta ciò che, secondo Lenz, il pittore ha saputo cogliere e riproporre al di là di questi dati. Nell'interpretazione del giovane drammaturgo, la donna non ha avuto modo di andare in chiesa e dunque recita le sue devozioni a casa. Ma non prega in solitudine, perché «è come se i rintocchi delle campane del villaggio fluttuassero per la vasta campagna pianeggiante fino a entrare dalla finestra», è come se «il canto della comunità vicina risuonasse dalla chiesa fino a lei», così che «la donna segue il testo leggendo»<sup>90</sup>, proprio come se cantasse insieme agli altri fedeli il brano prescelto dal pastore.

<sup>88</sup> L'indicazione è dovuta a Hubert Gersch; si veda Schaub, *Lenz* (1996), p. 34. L'opera di Tieck, *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens*, fu pubblicata su *Phantastus* nel 1812.

<sup>89</sup> *WuB* 77/27-29: «Eine Frau sitzt in ihrer Kammer, das Gebetbuch in der Hand. Es ist sonntäglich aufgeputzt, der Sand gestreut, so heimlich rein und warm». Qui "heimlich" sta per "heimelig" nel significato di "accogliente". Quanto alla sabbia, essa svolge la stessa funzione che altrove si preferisce assegnare alla segatura: evitare che lo sporco o il bagnato eventualmente portato dalle scarpe venga in contatto diretto col pavimento. Il particolare ricorre anche nella già citata tragedia fiabesca di Tieck. Nella sua quarta battuta, infatti, Cappuccetto Rosso dice alla nonna: «Du hast ja schönen frischen Sand gestreut [...]» (cfr. Schaub, *Lenz*, p. 34).

<sup>90</sup> *WuB* 77/29-34: «Die Frau hat nicht zur Kirche gekonnt, und sie verrichtet die Andacht zu Haus, das Fenster ist offen, sie sitzt darnach hingewandt, und es ist als schwebten zu dem Fenster über die weite ebne Landschaft die Glockentöne von dem Dorfe herein und verhallen der Sang der nahen Gemeinde aus der Kirche her, und die Frau liest den Text nach».

I commenti della critica sulla scelta di questi due dipinti quali esemplificazioni del cosiddetto “realismo” büchneriano non possono dirsi sempre felici. Ci si meraviglia della loro tematica religiosa<sup>91</sup>, come se la concezione dell’arte di Büchner dovesse escluderla automaticamente da ogni “possibilità di esistenza”<sup>92</sup>. Oppure si parla di opere di stampo idealistico e di oggetti “ideali” della pittura solo per ipotizzare un’astuta mossa dell’autore, il quale sarebbe deciso ad usare «posizioni e contenuti idealistici contro Kaufmann e Oberlin»<sup>93</sup>. Ma tutto questo ci porta soltanto a perdere di vista il fatto che Lenz sta argomentando sia contro coloro che non sanno cogliere il sublime che si cela nell’universo fisico, sia contro chi vorrebbe idealizzare (e dunque “falsificare”) il mondo naturale e l’essere umano. Non va infatti dimenticato che i due dipinti vengono addotti per dimostrare che esistono opere d’arte in cui la rappresentazione dell’essere umano e del suo ambiente può benissimo essere “realistica” (vale a dire non idealizzata nei tratti fisici) senza peraltro scadere nella pura e semplice “copia”, e ciò grazie alla capacità di suggerire quel non so che di misterioso, di indicibile o di sublime che l’artista ha saputo cogliere nella realtà o nell’episodio narrato da cui prende le mosse.

Subito dopo la “descrizione” dei due dipinti la narrazione della cosiddetta “conversazione sull’arte” s’interrompe: non già perché sia veramente finita («continuò a parlare in questo modo, l’ascoltavano, molte cose erano azzeccate»)<sup>94</sup>, bensì perché Büchner ha già raggiunto i due scopi principali che si prefiggeva con questo momento narrativo. Il primo riguarda la narrazione nel suo complesso, la “Novelle” nel suo insieme: Lenz è talmente impegnato nel suo discorso sull’arte, che non sente più – almeno per il momento – il tormento esistenziale e l’angoscia spaventosa che condizionano pesantemente la sua esistenza. Il testo, su questo punto, non lascia dubbi: nella foga del suo argomentare, Lenz diventa rosso e – «ora sorri-

---

<sup>91</sup> Robert C. Holub, *The Paradoxes of Realism. An Examination of the “Kunstgespräch” in Büchners «Lenz»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 59 (1985), p. 114.

<sup>92</sup> Hubert Gersch, *«Lenz»-Entwurf*, p. 25 osserva giustamente che l’elemento teologico in sé e per sé non rappresenta affatto un tema dell’opera büchneriana. Ma la religiosità, in quanto parte dell’esperienza umana, non può certo essere esclusa dal tema fondamentale di Büchner: la riflessione sulla condizione dell’uomo.

<sup>93</sup> Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 231 e 232. Sul presunto coinvolgimento di Oberlin si veda sopra, alla nota 3.

<sup>94</sup> *WuB* 77/34-35: «In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles».

dente, ora serio» – scuote i riccioli biondi, dimenticando completamente se stesso<sup>95</sup>.

Anche il secondo scopo è stato raggiunto, perché a questo punto Büchner ha ormai introdotto nel discorso di Lenz tutti i punti essenziali della sua estetica, di una “teoria dell’arte” che può essere dunque così riassunta:

1. l’artista deve ricavare la sua primissima ispirazione dalla natura e non da un’idea; quando l’“oggetto” artistico è l’uomo, ciò significa che l’artista deve ispirarsi agli individui (esseri naturali) e non a un sentimento (idea di un sentimento);
2. muovere da un’idea invece che dalla natura significa idealizzare e dunque falsificare la natura stessa; muovere da singole astrazioni invece che dalla complessità di uomini in carne e ossa significa idealizzare e dunque falsificare il carattere degli individui, riducendoli a meri artefatti di legno travestiti da esseri umani;
3. la natura, così come l’individuo, va intesa come fisicità che contiene in sé la sublime essenza del proprio essere e non come un insieme di forme che l’artista può copiare nella loro pura e semplice fisicità;
4. l’opera d’arte comporta l’imitazione della natura e dell’essere naturale, ma anche la rivelazione (l’epifania) del sublime che si cela sia nei contorni e nei colori della natura, sia nei tratti di un’espressione e nel delinarsi di una posa;
5. siccome la natura circostante, così come l’essenza dell’individuo, è caratterizzata dal flusso continuo della vita e dunque da un’intrinseca vitalità, l’unico criterio per riconoscere una vera opera d’arte consiste nella sensazione di essere di fronte a qualcosa di genuinamente vivo e vitale.
6. la distinzione fra “bello” e “brutto” viene a cadere, perché la vitalità della natura e dell’essere umano è anche “bellezza”, così che qualsiasi entità dell’universo fisico, se convenientemente “rivelata” dall’opera d’arte, sarà necessariamente “bella”;
7. così come deve saper ascoltare e guardare la natura per coglierne l’essenza, l’artista deve amare l’umanità per penetrare nell’essenza particolare di ciascuno, deve sapersi calare nella vita anche dell’essere più umile, così da riprodurlo in tutta la sua vitalità e in tutta la pienezza della sua esperienza.

\* \* \*

---

<sup>95</sup> *WuB* 77/35-37: «er war rot geworden über dem Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen».

La contrapposizione tra realismo e idealismo (da intendersi nel senso di idealizzazione della “realtà”, osservata o ricostruita) emerge anche da quei passi dell’epistolario in cui Büchner parla del *Danton*, l’unica opera creativa pubblicata in vita<sup>96</sup>. Se prescindiamo dalle osservazioni che riguardano la vicenda editoriale del *Danton*<sup>97</sup>, e se teniamo nel debito conto che il giovane studente sta scrivendo ai genitori con l’intento di giustificare le caratteristiche del suo dramma storico, non sarà difficile stabilire che gli argomenti teorici addotti in queste lettere sono assai vicini ad alcuni principi formulati da Lenz durante “la conversazione sull’arte”.

Il rifiuto di idealizzare i personaggi della vicenda storica emerge subito dal primo dei due passi, là dove Büchner prega i genitori di tenere presente, nel giudicare il dramma, che egli ha dovuto «rimanere fedele alla storia e presentare gli uomini della rivoluzione così com’erano: sanguinari, dissoluti, energici e cinici»<sup>98</sup>. L’«affresco storico», ribadisce Büchner (prima che una lacuna testuale interrompa di colpo il suo argomentare), «deve assomigliare al suo originale»<sup>99</sup>, «non può essere», dirà in seguito, «né più morale né più immorale della storia stessa»<sup>100</sup>.

È tuttavia solo nella seconda delle due lettere che il pensiero di Büchner si sviluppa – al di là delle sue proteste sull’edizione dell’opera – in una disquisizione più ampia, in un crescendo espositivo che ben presto supera anche i limiti della drammaturgia, così come la polemica di Lenz

<sup>96</sup> Si veda sopra, alla nota 1.

<sup>97</sup> Si veda F. Cernignani, *Georg Büchner e la ricerca dell’esperienza autentica*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca III*, Milano, Edizioni Minute, 1996, pp. 79-81.

<sup>98</sup> *WuB* 267: «Das Ganze muß bald erscheinen. Im Fall es euch zu Gesicht kommt, bitte ich euch, bei eurer Beurteilung vorerst zu bedenken, daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und zynisch» (Strasburgo, 5 maggio 1835). Nella seconda lettera Büchner osserva che non gli è possibile «fare di un Danton e dei banditi della rivoluzione degli eroi di virtù» (*WuB* 272: «Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen!», Strasburgo, 28 luglio 1835).

<sup>99</sup> *WuB* 268: «Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß» (Strasburgo, 5 maggio 1835).

<sup>100</sup> *WuB* 272: «[Das historische Drama] darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die Geschichte selbst» (Strasburgo, 28 luglio 1835). Si confronti anche una terza lettera alla famiglia, scritta da Strasburgo il primo gennaio 1836: «Disegno i miei personaggi così come li ritengo conformi alla natura e alla storia, e rido della gente che mi vuole responsabile della loro moralità o immoralità» (*WuB* 279: «Ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen»).

nei confronti di Kaufmann va ben oltre i confini dell'arte figurativa. L'autore drammatico, sostiene Büchner scrivendo ai genitori, sta al di sopra dello storiografo, perché – invece di presentare un'arida narrazione – ricrea la storia, introduce immediatamente nella vita di un'epoca, porge caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni<sup>101</sup>. Come ogni vero artista, egli è tenuto a mostrare il mondo così com'è e non «come dovrebbe essere»<sup>102</sup>, è obbligato a distinguersi dai cosiddetti poeti idealistici, i quali «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato» al posto di creature di carne e ossa, il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione<sup>103</sup>.

Anche qui, come si può vedere, la polemica büchneriana non mira a propugnare uno sterile (e, in questo contesto, impossibile) realismo, bensì tende ad affermare quella vitalità e “possibilità di esistenza” che Lenz considera «l'unico criterio nelle cose dell'arte»<sup>104</sup>. Non a caso, Büchner conclude la sua tirata contro i poeti idealistici citando scrittori che hanno ben poco a che fare con il realismo e che invece rappresentano, sia pure in maniera diversa, la grande creatività letteraria: «tengo molto a Goethe o a Shakespeare», egli scrive, «ma ben poco a Schiller»<sup>105</sup>.

E se il nome di Schiller richiama l'idealismo elitario in genere<sup>106</sup> (mentre quello di Goethe rimanda a una figura almeno in parte apprezzata)<sup>107</sup>,

<sup>101</sup> *WuB* 272: «Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibb» (Strasburgo, 28 luglio 1835). Si noti che il confronto tra lo storico e il drammaturgo sottintende anche un implicito confronto tra il narratore (Büchner) e il cronista (Oberlin): il primo è superiore al secondo perché ci offre personaggi vivi e non pure e semplici annotazioni.

<sup>102</sup> Si veda sopra, alla nota 15.

<sup>103</sup> Si veda sopra, alla nota 31.

<sup>104</sup> Si veda sopra, alla nota 18.

<sup>105</sup> Si veda sopra, alla nota 23.

<sup>106</sup> Si noti che Büchner aveva una “venerazione condizionata” per Schiller. Si veda la testimonianza del compagno di scuola Friedrich Zimmermann in Fritz Bergemann (cur.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 553: «Bei der Verehrung Schillers hatte Büchner doch vieles gegen das Rhetorische in seinem Dichten einzuwenden».

<sup>107</sup> In un altro passo l'apprezzamento nei confronti di Goethe (ma non quello per Shakespeare) è certamente “condizionato”. Si veda sopra, alla nota 20.

Shakespeare viene citato perché rappresenta la grandezza poetica e drammaturgica di un artista che sa ricreare la storia facendola rivivere nei suoi personaggi. Shakespeare è infatti l'unico che non deve arrossire davanti alla storia e che sa cogliere perfettamente la complessità della natura umana, è la sola eccezione – si legge in una lettera a Karl Gutzkow – alla regola che tutti i poeti sono, di fronte alla storia e alla natura, degli «scolarretti»<sup>108</sup>.

Lo scrittore creativo (il "Dichter") è dunque superiore a tutti gli altri, non già perché è "realistico", bensì perché ricrea la situazione o la vicenda da cui prende spunto, perché muove dai dati della natura o della storia per rappresentare l'esperienza "autentica" dell'individuo così come viene rivissuta dall'autore. Il personaggio di una creazione letteraria concepita e composta secondo questi principi non potrà dunque essere in alcun modo "reale": in primo luogo perché la "realtà", perfino quella di un attimo, resta comunque inafferrabile e, in secondo luogo, perché la ricostruzione della complessa trama di impulsi, sensazioni, sentimenti, riflessioni e azioni che ha caratterizzato l'esperienza vissuta da un determinato soggetto non può essere del tutto fedele alla costellazione psichica e gestuale che l'esperienza in questione ha realmente prodotto nell'individuo. Ciò vale perfino – e lo si vede benissimo nell'opera di Christa Wolf – quando lo scrittore cerca di ricostruire la propria esperienza: chi "narra" non potrà mai pretendere di offrire la "realtà" di un episodio o di un periodo; potrà tutt'al più arrivare ad una «autenticità soggettiva»<sup>109</sup>, vale a dire a una ricostruzione necessariamente non oggettiva (perché condizionata dai meccanismi psichici che falsano il ricordo) e pur tuttavia in qualche misura "autentica", cioè ottenuta grazie alla genuina intenzione di rivivere quell'esperienza così com'è stata vissuta nella realtà.

Quando poi lo scrittore si prefigge di ricostruire un particolare momento del passato o del suo tempo cercando di riviverlo così com'è stato vissuto da un altro individuo, è ancor più evidente che non si può parlare di "realismo". Da un lato, le fonti storiche o cronachistiche avranno già in qualche modo "falsato" la realtà; dall'altro, sarà praticamente impossibile

---

<sup>108</sup> Si veda sopra, alla nota 24.

<sup>109</sup> Si legga Christa Wolf, «Die Dimension des Autors. Gespräch mit Hans Kaufmann», in Ch. W., *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung*, Darmstadt e Neuwied, Luchterhand, 1981 (originariamente in «Weimarer Beiträge» 1974, 6), pp. 73, 75. Per ulteriori rimandi bibliografici si veda F. Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf. «Der geteilte Himmel» und «Kassandra»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1988, pp. 25-26.

ricostruire “dall’interno” l’esperienza vissuta dal personaggio o dai personaggi prescelti. Calarsi in un individuo più o meno “umile” per riprodurre l’esperienza interiore e penetrarne «l’essenza particolare»<sup>110</sup> grazie ad una “amorevole simpatia” verso la natura umana può dunque significare soltanto che lo scrittore calerà nel personaggio la propria costellazione psichica e la propria esperienza, cercando di ricostruire la vicenda dell’individuo prescelto non già con la vana speranza di offrire un personaggio “reale”, bensì con la consapevolezza di proporre un individuo e un’esperienza in modo tale da rispettare i canoni di una “autenticità soggettiva” che qui – dove l’esperienza appartiene, almeno formalmente, a un altro individuo – potremmo chiamare “autenticità prospettica”, vale a dire un modo di porsi nei confronti della creazione letteraria che consente una ricostruzione necessariamente inquadrata nella prospettiva dello scrittore e pur tuttavia in qualche misura “autentica” grazie alla genuina intenzione di rivivere e di far rivivere quell’esperienza, oggettivamente estranea, proprio così come lo scrittore stesso la riviverebbe.

Se dunque è vero che Büchner nega all’idealismo (che falsifica la realtà da imitare) la possibilità di porsi a fondamento della creazione artistica, è altrettanto innegabile che il drammaturgo assiano respinge il realismo da un punto di vista teorico (perché lo considera incapace di svelare l’essenza delle cose) e non lo accoglie di fatto nemmeno nella prassi compositiva. Quanto alla sua personale posizione tra i due estremi, dovremo dire che nelle sue opere il superamento della contrapposizione tra idealismo e realismo avviene grazie a quello che potremmo chiamare “prospettivismo”, cioè la capacità di muovere dai dati della “realtà” offerta dalla storiografia o dalle cronache per cercare di rappresentare l’esperienza autentica dell’individuo così come viene rivissuta dall’autore.

Questo modo d’intendere la rappresentazione artistica non emerge solo dal dramma storico *Dantons Tod*, dalla commedia *Leonce und Lena* e dal dramma incompiuto noto come *Woyzeck*. Si afferma anche nel *Lenz*: sia perché Büchner rivive lo sconvolgimento psichico del drammaturgo baltico assimilandolo in qualche misura ai propri turbamenti<sup>111</sup>, sia perché – reinterpretando le riflessioni estetiche di Lenz<sup>112</sup> – Büchner riprende dalla

<sup>110</sup> Si veda sopra, alla nota 64.

<sup>111</sup> Si veda F. Cercignani, *Georg Büchner e l’incubo della follia*, in F. C. (cur.), *Studia theodisca IV*, Milano, Edizioni Minute, 1997, spec. pp. 210-211.

<sup>112</sup> Le posizioni estetiche di Georg Büchner in rapporto a quelle di Michael Reinhold Lenz sono state discusse più volte e secondo le impostazioni più svariate. Qui basterà ci-

figura storica dello "Stürmer" soltanto ciò che condivide e che dunque si armonizza con la propria prassi compositiva e con altre considerazioni che, come abbiamo visto, ricorrono in altre opere o nell'epistolario.

Ma c'è di più. Il procedimento creativo büchneriano si afferma perfino negli esempi addotti da Lenz per illustrare quella che possiamo tranquillamente chiamare la sua concezione dell'arte così come la rivive l'autore. Nel proporre i due dipinti olandesi, Büchner fa sì che Lenz parta da una vicenda, da un episodio, da una scena, ce lo presenta come immedesimato nel personaggio o nei personaggi, nel senso che Lenz – al pari di Büchner nella prassi artistica – cerca di rivivere la loro esperienza secondo il proprio modo di sentire, secondo un "prospettivismo" che non ha nulla in comune né con il "realismo" – che non sa cogliere l'essenza della natura e della storia – né con l'"idealismo", che pretende di trasfigurare il mondo fisico e, potremmo aggiungere, anche la storia o la cronaca. E il fatto che il narratore interno adotti un procedimento creativo assai vicino a quello del narratore esterno rappresenta un'ulteriore conferma che il "prospettivismo" di cui abbiamo parlato deve essere riconosciuto come elemento costitutivo della poetica büchneriana.

---

tare Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 84-88; Roberto Rizzo, *La concezione dell'arte in Büchner e in Lenz. Appunti per un parallelismo poetico*, in «Spicilegio Moderno» 3 (1974), pp. 81-110; Roberto Rizzo, *Strutture, linguaggio e caratterizzazioni tipologiche nel teatro di Lenz e Büchner*, Sala Bolognese, Forni, 1976; Roberto Rizzo, «*Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins ...*». *La concezione dell'arte in Büchner e Lenz*, in F. Cercignani (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, pp. 125-155. Per una puntigliosa e spesso negativa presentazione critica degli studi specifici in lingua tedesca si veda ora Schwann, *Implizite Ästhetik*, pp. 123-127 *et passim*. Più in generale, Schwann (pp. 122-123 e 127-134 *et passim*) rivisita anche gli studi che riguardano i possibili influssi esercitati su Büchner da Diderot, Goethe, Hegel, Victor Hugo e altri.



Eva Reichmann  
(Bielefeld)

*«Altwiener Amazonen». Grillparzers Frauenfiguren\**

In der Sekundärliteratur wird bei einer Interpretation von Grillparzers Frauengestalten oft vereinfachend das Privatleben des Dichters als Motivation für seine Themenwahl und als Erklärung für die Rollengestaltung herangezogen. Glaubt man dieser – von Männern verfaßten Sekundärliteratur – so ließe sich die gesamte künstlerische Gestaltung von weiblichen Figuren bei Grillparzer auf verschiedene unglückliche Beziehungen zurückführen: die unglückliche Liebe zur Schauspielerin Therese, zu Charlotte von Paumgarten, Katharina Fröhlich und später zu Marie von Smolenitz.

Mit Katharina Fröhlich war Grillparzer jahrelang verlobt, trennte sich immer wieder, bis er zuletzt, als die Beziehung wohl nur noch Freundschaft war, 1849 ins Haus der Schwestern Fröhlich zog und dort bis zu seinem Lebensende blieb. Die Arbeit an der Trilogie «Das goldene Vließ» soll angeblich geprägt sein von der Beziehung zu Charlotte Jetzer, welche Grillparzer als 14jährige kennengelernt hatte; sie heiratete im Alter von 25 Jahren Grillparzers Vetter Ferdinand von Paumgarten, dennoch pflegte Grillparzer die Beziehung weiter. Anhand von Textstellen aus «Das goldene Vließ» versuchen Autoren der Sekundärliteratur immer wieder zu beweisen, daß sich in der Beziehung zwischen Jason und Medea die Beziehung zwischen Grillparzer und Charlotte spiegle<sup>1</sup>. Marie von Smolenitz war etwa 16 Jahre alt, als sie eine Beziehung mit Grillparzer einging. Selbst die Heirat Maries mit Daffinger, einem Freund Grillparzers, ändert nichts an der Leidenschaft und Grillparzer soll große Schwierigkeiten gehabt ha-

---

\* Grillparzer beabsichtigte, ein Lustspiel mit dem Titel «Die Amazone» zu schreiben. Es existieren lediglich wenige Szenen aus den Jahren 1811 und 1816.

<sup>1</sup> Vgl. Franz Grillparzer, Sämtliche Werke Band 1, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Darmstadt 1969, S. 1310.

ben, nach etwa 4 Jahren das Verhältnis für immer zu lösen. Marie von Smolenitz soll Vorbild für Rachel<sup>2</sup> aus «Die Jüdin von Toledo» und Hero<sup>3</sup> aus «Des Meeres und der Liebe Wellen» gewesen sein. Allerdings finden wir eine Notiz Grillparzers von 1826 bezüglich eines Gemütszustandes Leanders, welche lautet: «Erinnere dich des eignen Zustandes im Verhältnis zu Theresen»<sup>4</sup>. Zu dem selben Stück gibt es eine weitere Anmerkung aus dem Jahr 1827: «Im 3. Akt zu gebrauchen, wie damals Charlotte, als sie den ganzen Abend wortkarger und kälter gewesen war als sonst [...]»<sup>5</sup>. Wenn man schon unterstellt, daß Grillparzer seine Frauenfiguren nach wirklichen Erlebnissen mit wechselnden Partnerinnen gestaltete, so muß man auch feststellen, daß eine konkrete Personifizierung nicht möglich ist: schließlich sind es die Erfahrungen mit verschiedenen Frauen, die in die jeweiligen Figuren einfließen. Gegen diese Rückführung der Figuren auf konkrete Frauenspersonen spricht meines Erachtens auch, daß Grillparzer teilweise über mehrere Jahrzehnte an einigen Stücken gearbeitet hat; «Die Jüdin von Toledo» wurde erst nach etwa 30 Jahren und mehreren Überarbeitungen fertiggestellt, und auch an «Des Meeres und der Liebe Wellen» arbeitete Grillparzer etwa 4 Jahre, jeweils mit Unterbrechungen. Wir müssen deshalb annehmen, daß es sich bei derartig langen Arbeitszeiträumen und bei mehreren künstlerischen Umformungen um eigenständige, künstlerische Frauenfiguren handelt.

Es ist unbestritten, daß Grillparzers Leben stark von Frauen geprägt gewesen ist. Schon der 14jährige Grillparzer verliebte sich in Sängerinnen und Schauspielerinnen und schickte ihnen Gedichte<sup>6</sup>. Eine zum großen Teil auf Grillparzers Biographie beruhende Interpretation der Frauenfiguren ist jedoch aus verschiedenen Gründen abzulehnen: zum einen bedeutet es, den Dichter in seinen dichterischen Fähigkeiten herabzusetzen; Dramen, wie etwa «Die Jüdin von Toledo», «Des Meeres und der Liebe Wellen» oder «Das goldene Vließ» würden reduziert auf eine therapeutische Arbeit des Mannes Grillparzer an der Bewältigung eigener Lebenskrisen. Dem widerspricht jedoch die Arbeitsweise Grillparzers: Grillparzer

<sup>2</sup> Vgl. Nachwort zu «Die Jüdin von Toledo» von Wolfgang Paulsen, Stuttgart 1995, S. 75-78.

<sup>3</sup> Vgl. Grillparzer, SW, a.o., Band 1, S. 1220.

<sup>4</sup> Vgl. Franz Grillparzer, Sämtliche Werke, hg. von Peter Frank und Karl Pömbacher, Darmstadt 1969, Band 2, S. 1245.

<sup>5</sup> Grillparzer, SW Band 2, a.o., S. 1246.

<sup>6</sup> Vgl. Franz Grillparzer, Selbstbiographie. In: «Grillparzers Werke in drei Bänden», Band 1, Berlin und Weimar 1980, S. 95-270.

sammelte Notizen und auch kleinere ausgearbeitete Szenen zu vielen möglichen Dramenstoffen. Würde die Autobiographie das künstlerische Schaffen derart beeinflußt haben, müßten sich in Zeiten unglücklicher Liebesbeziehungen Notizen zu Stoffen häufen, die eine Ausgestaltung von Frauenrollen in diesem Bewältigungssinn zulassen würden. Dem ist jedoch nicht so<sup>7</sup>. Zum anderen ist das Einbeziehen von autobiographischen oder biographischen Werken in eine Analyse von künstlerischen Werken so lange nicht belegbar, solange es keine expliziten Äußerungen des Autors gibt, die diese Einbeziehung rechtfertigen. Die wenigen Anmerkungen Grillparzers, die darauf hinweisen, daß er sich beim Verfassen einzelner Dramen an Ereignisse aus dem eigenen Leben erinnern möchte (vgl. die Anmerkungen 4 und 5), deuten meines Erachtens eher auf die Theateraffinität Grillparzers hin: die heutige Schauspieltechnik beruht zu einem großen Teil darauf, daß sich der Darsteller an, zur Stimmung der Bühnenfigur vergleichbare Gefühle aus dem eigenen Erleben «erinnert» und diese für Zuschauer nachvollziehbar umwandelt – es ist sehr wahrscheinlich, daß ein Dramatiker mit ähnlichen Mitteln und Techniken arbeitet, wie ein Schauspieler. Meines Erachtens wandelt Grillparzer eigenes Erleben so um, daß Rezipienten die Gefühlslage der Bühnenfigur nachvollziehen können; es ist in diesem Falle gleichgültig, ob das Erlebte in einer negativen Gefühlslage gegenüber einer Frau besteht oder in dem unangenehmen Gefühl, das – profan und provokativ ausgedrückt – der Verzehr eines schlechten Essens hinterläßt, wobei letztere Gefühle allerdings selten Eingang in Tagebuchnotizen finden.

Die von der Sekundärliteratur angeführten Belege für die Rückführung der Frauengestalten Grillparzers auf persönliche Beziehungsprobleme des Dichters stammen zum Großteil aus den Stücken selbst. Hierin spiegelt sich meines Erachtens weniger eine wissenschaftliche Methode, als vielmehr die Hilflosigkeit der Interpreten gegenüber den Figuren. Es erschien ihnen wohl einfacher, Versatzstückchen aus dem Leben des Dichters mit scheinbar passenden Versatzstückchen aus Stückzitaten zu kombinieren, um so eine einfache Erklärung für die teilweise große Widersprüchlichkeit der Frauenfiguren zu erfinden.

\* \* \*

---

<sup>7</sup> Vgl. den Abschnitt «Dramatische Fragmente und Pläne» in Grillparzer SW Band 2, o.a., S. 817 bis 1184, einschließlich der zugehörigen Anmerkungen S. 1274 bis 1299.

Hilfreicher bei einer Analyse von Grillparzers Frauenfiguren und seinen Dramen überhaupt ist es meines Erachtens jedoch, einen Blick auf die politischen und sozialen Verhältnisse seiner Zeit zu werfen und auf das tradierte Frauenbild allgemein. Grillparzer lebte in der Zeit zwischen Josephinismus und beginnendem Liberalismus in einer Zeit der Restauration. Nach 1815 versuchte die Regierung der Monarchie vor allem, zu verhindern, daß sich ein politisch einflußreiches Bürgertum ausbilden könnte. Man sah die eigenen Ziele am besten als innerhalb einer stabilen, aber noch feudal strukturierten Ordnung zu verwirklichen an. Die Stabilität dieser Ordnung ist jedoch nur vorgegaukelt, fußt nicht auf einem Konsens der Bevölkerung, sondern eher auf dem ausgeklügelten Polizeisystem Metternichs. Die gesellschaftlichen Verhältnisse sind tatsächlich bereits anders strukturiert: die feudale Ordnung zerfällt, eine zunehmende Kapitalisierung durchdringt alle Lebensbereiche. Die von der Regierung oktroyierte Ordnung steht in krassem Widerspruch zu den tatsächlichen Lebensverhältnissen. Diese Opposition einer nach Gesetzen gegliederten, meist gewaltsamen Ordnung und den Menschen, die nach Autonomie und einem Leben gemäß den eigenen Vorstellungen von Freiheit streben, prägt die meisten Dramen Grillparzers<sup>8</sup>. Schon früh zeigte Grillparzer eine Neigung zur Gestaltung von Dramenstoffen, in denen eben diese Auflehnung gegen Willkür und Unterdrückung thematisiert wird, z.B. in «Robert, Herzog von der Normandie» (1808), der von seinem Bruder der Herrschaft beraubt wird und sich zu wehren versucht, allerdings scheitert; oder «Spartakus» (1810/1811), welcher die Sklaven 73 vor Christus in Capua zum Aufstand gegen die Römer führt, aber zwei Jahre später besiegt wird. Kennzeichnend ist, daß der sich gegen die Hierarchie auflehrende Mensch scheitert, von der legislativen, aber eben nicht unbedingt legitimen (im Sinne von berechtigt und begründet) Macht meist zu Tode gebracht wird. Diese Emanzipationsbestrebungen, die sich in Grillparzers Dramen in literarisch verarbeiteter Form dokumentieren, sind in der Realität vorhanden: 1848 entladen sie sich in einer Revolution, die – wie die Protagonisten in Grillparzers Werken – allerdings scheitert.

Überträgt man diese Fakten auf die scheiternden Frauenfiguren, kommen wir zu einer gewagten Umdeutung des Grillparzerschen Werkes: demnach könnte Grillparzer ein Befürworter weiblicher Emanzipation gewesen sein. Geht man davon aus, daß er die Emanzipationsbestrebun-

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu u.a. «Gerette Ordnung. Grillparzers Dramen». Hg. von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt, Frankfurt 1987.

gen männlicher Protagonisten positiv bewertet, welchen Grund gäbe es, die gleichen Versuche der weiblichen Figuren negativ zu beurteilen?

Das weibliche Idealbild zu Grillparzers Lebzeiten ist die friedsame, taubenähnliche Frau, unschuldig, «ohne überflüssigen Geist»<sup>9</sup> und ohne Koketterie, die passiv und einfühlend brav den Haushalt führt. In Grillparzers Dramen finden wir dieses Idealbild selten. Auch dies könnte daraufhin deuten, daß Grillparzer durchaus einen anderen Frauentyp favorisierte oder vielleicht über den Umweg über die Frauengestalten für das Recht des Einzelnen auf Selbstbestimmung allgemein eintreten wollte.

Das Gegenargument, daß die sich nicht normenkonform verhaltenden Frauenfiguren immer scheitern, Grillparzer also bewußt gegen Frauenemanzipation geschrieben habe, trifft – möchte man in Grillparzer den Konservativen sehen – zu. Dagegen ist zu sagen, daß allerdings auch die männlichen Figuren scheitern, wenn sie sich gegen Hierarchien und Ordnung auflehnen. An diesem Punkt muß eine grundsätzliche Entscheidung getroffen werden: will man Grillparzer als Befürworter der Restauration oder als Befürworter der Autonomie des Einzelnen sehen? Man muß ihn dazu nicht zu einem Liberalen oder gar Sozialisten machen: die Ablehnung von staatlichen restriktiven Maßnahmen bedeutet nicht, daß der Autor sofort ein Revoluzzer gewesen sein muß<sup>10</sup>. Vielmehr sollte man annehmen, daß Grillparzer Teile der staatlichen Politik befürwortete, z.B. die Niederschlagung nationalistischer Bewegungen in den Kronländern. («Der Weg der neueren Bildung geht / Von der Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität»)<sup>11</sup>. Sowenig, wie sich Grillparzers Position eindeutig und widerspruchsfrei lokalisieren läßt, sowenig läßt sich auch für die Frauengestalten eine harmonisierende, alle Positionen vereinende Analyse finden, denn neben den fortschrittlichen Aspekten in Grillparzers Frauenbild haben die Figuren natürlich auch Züge, die der Tradition entsprechen.

\* \* \*

---

<sup>9</sup> Anmerkung Grillparzers zur Charakterisierung Ernys aus «Ein treuer Diener seines Herrn», Grillparzer SW Band 1, S. 1319.

<sup>10</sup> Dieser Trugschluß wird sehr oft gezogen. Es ist jedoch richtiger, anzunehmen, daß Dichter wie Nestroy oder Grillparzer lediglich einige Punkte des staatlichen Ordnungssystems ablehnten, nicht unbedingt sofort eine völlige Umkehrung der Gesellschaft befürworteten. Vgl. hierzu für das Wien des 19. Jahrhunderts: Eva Reichmann, *Konservative Inhalte in den Theaterstücken Johann Nestroys*, Würzburg 1995.

<sup>11</sup> 1849. Zitiert nach Grillparzers Werke, Band 1, a.o., S. 44.

Im folgenden sollen drei Thesen zu Grillparzers Frauengestalten näher betrachtet werden: wie die Männer streben auch Frauen in Grillparzers Dramen nach Autonomie und scheitern an durch Gesetze fixierten Hierarchien. Grillparzer geht jedoch weiter: er läßt die Frauenfiguren symbolisch für eine Art natürlicher Rechtsordnung stehen, welche aus einem angeborenen Rechtsempfinden des Menschen entspringt; die männlichen Figuren repräsentieren in diesen Dramen die Hierarchie und können symbolisch für das System Metternichs stehen. Damit drückt Grillparzer seine Ablehnung und Kritik an der Polizeimacht Metternichs aus.

Weiters tritt Grillparzer für eine weitestgehende Gleichberechtigung der Frauen ein; dies zeigt sich meines Erachtens darin, daß er Verstöße der Frauen gegen männliches Hierarchie- und Besitzdenken nicht verurteilt, sondern die selbständigen Frauenfiguren durchaus positiv darstellt.

Zu guter letzt agiert auch Grillparzer innerhalb der Tradition von Darstellungsformen von Weiblichkeit in der Literatur: auch bei ihm finden wir die sexualisierte Frau als Störerin einer männlich-rationalen Weltordnung, welche die rätselhafte und erotische Frau ins Reich der Zauberei und der bösen Mächte verbannt. Dennoch geht Grillparzer hier neue Wege: die Figur der Rahel ist eben keine böse Hexe, sondern ein neuer Aspekt in der Darstellung des «Rätsels Frau», der Grillparzer als sehr fortschrittlichen Dichter zeigt.

### 1. *Frauen als Symbol für natürliches Recht gegen die Männer Metternichs*

Ich bin ein Weib, und, ob ich es vermöchte,  
So widert mir die starre Härte doch»<sup>12</sup>.

In den vollständig ausgearbeiteten Stücken «Libussa» und «Sappho» zeigt uns Grillparzer eine Art urmütterlicher Weltordnung, in welcher Frauen zwar nicht im absolutistischen Sinn herrschen, die Geschicke der Welt und ihrer Untertanen aber im Einklang mit sich selbst und meist der Natur lenken. Man könnte fast meinen, daß es sich hier um die hergebrachte Stereotypisierung handelt, daß Frauen für die Natur und das Emotionale, zugleich aber für das Passive und Stagnierende stehen, Männer hingegen für das Rationale und Dynamische. Doch geht es bei Grillparzer eher um einen anderen Aspekt. Die durch die Frauen repräsen-

---

<sup>12</sup> «Libussa» zitiert nach SW Band 2. Hier: Libussa I, 429-430.

tierte Weltordnung ist von Natur aus, ohne Gesetzesbuchstaben gerecht und sorgt im Einzelfall für individuelle Rechts- und Wahrheitsfindung<sup>13</sup>. «Nutzen und Vorteil zählen, / Aus Wahrheit und Lüge wählen, / Recht erdenken, das kein Recht, / Dafür sucht einen Sündenknecht»<sup>14</sup>. Das Rechtssystem des Mannes hingegen ist anonym, es bezieht sich lediglich auf schriftlich fixierte Gesetze und es geht nicht mehr um die Findung von Wahrheit und individuellem Recht.

In «Libussa» werden die Geschicke des Reiches von den Töchtern des verstorbenen Fürsten Krokus gelenkt; die zauberisch begabten Frauen leben in einer Art Kommune, es gibt kaum Rangunterschiede zwischen den Dienerinnen und den Herrscherinnen. Das Volk hingegen verlangt nach einer Entscheidung, sie wollen eine Herrscherin und Libussa wird per Losverfahren ausgewählt, da keine der Schwestern die Macht haben möchte.

Das Leben der Schwestern im Wald ist geprägt von großen Freiräumen für Frauen: sie beschäftigen sich mit Astronomie, Astrologie, Schriften und Heilkunde, ein Leben, welches Frauen in der «normalen» Welt für gewöhnlich versagt ist. Durch ihre Hinwendung zu den Menschen verliert Libussa ihre Verbindung zu diesem zwar «dunklen» aber doch freien Reich. Ähnlich wie in «Melusina» ist sie durch den Schritt zu den Menschen hin – und gemeint ist eigentlich zum antagonistischen Prinzip, zu den Männern hin, welche symbolisch für das schriftlich fixierte Gesetz stehen – aus der Gemeinschaft der Frauen, welche für Freiheit und Selbstbestimmung steht, ausgeschlossen. Auch Melusina kann nicht mehr zurück ins Reich ihrer Schwestern; ein Schritt aus dem Reich des natürlichen Rechtes ist ein Fort-Schritt, der nicht mehr revidiert werden kann. Restauration im positiven Sinne, als Rückkehr zu einer besseren Welt, scheint für Grillparzer nur als Utopie möglich zu sein (Schlußmonolog der Libussa, in welchem sie davon ausgeht, daß in vielen Jahren ihr Reich wiederkommen wird).

Die Schwäche der neuen Ordnung, des fixierten anonymen Gesetzes, zeigt sich dadurch, daß sie erst etabliert werden kann, wenn die alte Ordnung, Libussa, freiwillig abgetreten ist. Libussa muß sterben, denn ihre weitere Präsenz würde eine Schwächung des neuen Rechtsbegriffes bedeuten, nur über ihre Leiche kann die neue Ordnung eingesetzt werden.

---

<sup>13</sup> So will z.B. Tetka die Herrschaft nicht, weil sie nach Wahrheit strebt und nicht nach Gesetzen, welche eine Herrschaft erfordern würde

<sup>14</sup> Libussa I, 221-224. Zitiert nach Grillparzer, Band 2, S. 266.

Libussa versucht, nicht eine Hierarchie oder Gewaltherrschaft zu etablieren, sondern nach den althergebrachten Prinzipien aus dem Zusammenleben mit ihren Schwestern zu regieren: «kindliches Vertrauen» soll im Lande herrschen (Libussa I, 445), Gewalt lehnt sie aus Selbstachtung ab, ihre Untertanen sollen als Brüder leben, es gibt kein schriftlich fixiertes Gesetz. Doch das Volk schreit förmlich nach der Knute. Es sei eine «verkehrte Welt», denn «Weiber führen Waffen und raten und richten, / Der Bauer ein Herr, der Herr mitnichten» (Libussa II, 573-574). Besonders Libussas Parole von der Gleichberechtigung, nicht nur der Männer untereinander, sondern auch der Frauen und der Männer (Libussa II, 621-632), stößt auf allgemeine Ablehnung. «Dem Ganzen fehlt ein Mann» (Libussa II, 584), meint das Volk, und man treibt Libussa zur Ehe mit Primislaus.

Herrschaft in dem vom Volk geforderten Sinn ist Männersache: «Es ist die Herrschaft ein gewaltig Ding, / Der Mann geht auf in ihr mit seinem Wesen, / Allein das Weib, es ist so hold gefügt, / Das jede Zutat mindert ihren Wert» (Libussa IV, 1638-1641). Die Herrschaft von Libussa nennt Primislaus «Willkür, Weiberlaune, / Die nur geleitet durch ein blind Gefühl» (Libussa IV, 1713-1714). Das Volk verlangt nach einer Ordnung mit schriftlich fixiertem Recht, denn diese Ordnung ist leichter zu durchschauen – aber auch unmenschlich im Gegensatz zu Libussas Suche nach Wahrheit.

Meines Erachtens zeigt sich hier verstärkt die Kritik Grillparzers, nicht nur an der Regierung und Metternich, sondern vor allem am Volk, welches sich auf eine derartige Weise regieren läßt. Die Menschen – ob im Stück oder im realen Wien – verstehen wirkliche Wahrheit und Gerechtigkeit gar nicht mehr, sie sind sich bereits so weit selbst entfremdet, daß sie freiwillig ein anonymisierendes Gesetz fordern. Ich weiß nicht, ob man soweit gehen soll, «Libussa» als Grillparzers Aufforderung zur Revolution zu lesen, möglich ist es.

Primislaus rationalisiert die Gesellschaft. Der Bau der Stadt besiegelt das Ende der Zeit Libussas, eine neue Zeit ist herangebrochen, der Libussa durch ihren Tod freiwillig weicht. Eine feste Stadt symbolisiert die neue Macht. Doch Libussas Schlußmonolog entwirft eine düstere Zukunft, die zu Grillparzers Zeit teilweise schon Realität war («Der Staat, der jedes einzelne in sich verschlingt») aber auch für die heutige Zeit durchaus aktuell ist, da es Grillparzer gelungen ist, als es noch keinen Moloch Großstadt gab, eine Art Großstadtapokalypse in diesem Monolog vorweg zu nehmen.

Grillparzer selbst hatte wohl mit der Widersprüchlichkeit des Stoffes

selbst zu kämpfen. Nur so ist es zu erklären, daß die ersten Arbeiten am Stück vermutlich schon 1818 begannen, er aber erst viele Jahre später eine Reinschrift vervollständigen konnte; zwischendrin haderte er mit dem Stoff, der ihm als bloße Idee ohne Kraft erschien<sup>15</sup>. Die Ablehnung alles schriftlich fixierten Rechts durch Libussa steht symbolisch für das zerstörte Vertrauen Grillparzers in den durch schriftliche Gesetze geordneten Polizeistaat unter Metternich. Allerdings scheint Grillparzer – wie Libussa – das Gefühl gehabt zu haben, mit diesem Wunsch ziemlich alleine dazustehen: das Volk will seine Möglichkeit zur Selbstbestimmung des Einzelnen, die es unter Libussa zweifelsohne hatte, gar nicht wahrhaben, sondern gibt sich selber auf. Der Bau der Stadt ist nicht Zeichen eines positiven Fortschrittes, sondern der Anfang von Vereinzelung und Selbstverlust: «Nicht Ganze mehr, nur Teile wollt ihr sein / von einem Ganzen, das sich nennt die Stadt, / Der Staat, der jedes einzelne in sich verschlingt, / Statt Gut und Böse, Nutzen wägt und Vorteil / Und euren Wert abschätzt nach seinem Preis» (Libussa V, 2332-2336).

Libussas Ablehnung gegen ein schriftlich fixiertes Gesetz ist ähnlich zu sehen, wie die Auflehnung anderer Figuren gegen Unterdrückung und Willkür. Indem Grillparzer die freie und fast sozialistische Herrschaft als Herrschaft einer Frau darstellt, bedient er sich zwar des herrschenden Frauenbildes – die Frau ist emotional und nicht rational, zugleich ist sie emanzipiert und stört eine männliche Ordnung, muß also sterben – setzt es aber im Grunde gegen seinen herkömmlichen Gehalt ein: es gibt kein Einsehen der Frau (und des Dichters), daß die Männerherrschaft legitimer ist, als ihre eigene. Als der Mann siegt, ist die Welt nicht in Ordnung, sondern die Männer laufen mit offenen Augen in ihr Verderben, welches ihnen als Heil erscheint. Der Mann symbolisiert Recht und Gesetz und siegt über die weibliche Weisheit, doch ist das Gesetz nicht unbedingt ein Gewinn.

Auch Sapphos Reich ist eine auf natürlichem Recht, ohne schriftlicher Fixierung ruhende Herrschaft. Dies wird deutlich, als Phaon, der sich unrecht behandelt fühlt und Sapphos Herrschaft als Willkür bezeichnet, nach den Beweggründen des Volkes, dieser Frau zu folgen, fragt: «Wer ist denn Sappho, daß du ihre Zunge / Für jene achttest an des Rechtes Waage? / Ist sie Gebieterin hier im Land?». Und der Landmann antwortet:

---

<sup>15</sup> Vgl. Anmerkungen zu «Libussa» in Grillparzer SW Band 2, S. 1253-1254.

«Sie ist es, / Doch nicht weil sie gebeut, weil wir ihr dienen!» (Sappho V, 1639-1642). Phaon stört durch seinen Rechtsbegriff, der aus einer anderen, kleinbürgerlicheren Welt stammt, die ungeschriebenen Gesetze des Inselreiches; zwar steht bei «Sappho» nicht die Fragestellung dieses Essays im Mittelpunkt des Stückes, sondern eher die Problematik Dichtung kontra Lebenswelt, dennoch kann man auch Teile dieses Stückes für die hier geführte Argumentation heranziehen. So wird Melitta, die von Sappho nicht als Sklavin, sondern eher als Tochter behandelt wird, erst dadurch zur Sklavin, daß Phaon diesen Rangbegriff bewußt gegen die ihm überlegene Sappho einführt. Der männliche, hierarchische Ordnungsbegriff zerstört eine natürliche, im Grunde nicht-hierarchische Ordnung.

Als Kritik am Polizeistaat Metternichs kann auch das Stück «Ein treuer Diener seines Herren» gesehen werden. Bancbanus übernimmt vom König für einige Zeit die Aufgabe, über Recht und Ordnung zu wachen und erfüllt äußerst penibel und akribisch die Pflicht, nach den Gesetzesbuchstaben Recht zu sprechen. Die Mißachtung von Recht und Gesetz durch die, die das Gesetz gemacht haben, ist ein Anklagepunkt Grillparzers.

Königin Gertraude mißachtet die ungeschriebenen Gesetze, indem sie moralisches Unrecht, welches ihr Bruder Otto begangen hat, deckt, und dadurch nicht nur die Gräfin Erny in den Selbstmord treibt, sondern auch einen Aufstand im Reich auslöst, welcher im Endeffekt zu ihrem Untergang führt. Gertraude und Otto verstoßen mit ihrem Verhalten nicht gegen die Gesetzesbuchstaben, welche von Bancbanus so akribisch verwaltet werden; sie mißachten ungeschriebene Gesetze, Regeln des Anstandes, der Moral und der Ethik. Im Grunde ist es die Verletzung von Regeln aus dem Reich Libussas, aus der Zeit vor der schriftlichen Fixierung der Gesetze, die hier zum Untergang eines auf Gesetzesbuchstaben gegründeten Reiches führt. Angeklagt ist auch Bancbanus; er hat keine Zeit für seine Frau, weil das schriftlich fixierte Recht und Gesetz scheinbar so schwach ist, daß es unablässig gehütet und bewacht werden muß. Zugleich vertraut er blind darauf, daß seine Frau Erny die ungeschriebenen Gesetze der ehelichen Treue und der Festigkeit auch ohne seine Hilfe wird einhalten können. Das natürliche Recht erscheint gegenüber den Gesetzesbuchstaben als das mächtigere, weitreichendere und stärkere, da es den Untergang des Reiches auslösen kann; dennoch haben seine naturgemäßen Hüterinnen, die Frauen Gertraude und Erny, ihre Aufgabe nicht erfüllt.

## 2. Die emanzipierten Frauen.

«Das Rechte tun, nicht, weil man mir's befahl,  
Nein, weil es recht, weil ich es so erkannt»<sup>16</sup>.

Grillparzers Frauenfiguren sind – mit wenigen Ausnahmen – sehr emanzipiert. Sie sind selbstbewußt, genießen ein Leben in Freiheit und vor allem in Unabhängigkeit von Ehemännern, was es ihnen ermöglicht, sich zu bilden und ihren Alltag frei zu gestalten. Sie bestimmen über sich selbst, sie gehorchen nicht bedingungslos, sondern nehmen sich die Freiheit heraus, selbst über Recht und Unrecht, Sinn und Unsinn ihrer und anderer Handlungen zu entscheiden.

Hero in «Des Meeres und der Liebe Wellen» sieht im Tempeldienst die Möglichkeit, ein emanzipiertes Leben zu führen; zu Hause wurde sie von Bruder und Vater «nur als Weib» (Wellen I, 207) gering geachtet. Die übliche Unterdrückung der Frau innerhalb einer männlichen Weltordnung wird wenig später durch den Besuch der Eltern vorgeführt: die Mutter ist stumm, während der Vater dauernd redet (Wellen I, 231-260); es ist wohl sein Verhalten, das sie stumm gemacht hat: «Sie spricht wohl sonst, wens auch nicht an der Zeit, / Im Haus, den langen Tag. Frag sie: warum? / Und wieder ists auch besser, spricht sie nicht. / Wer Förderliches nicht vermag zu sagen, / Tut klüger, schweigt er völlig» (Wellen I, 253-257). So empfindet es der Vater auch als bedrohlich, wenn Hero und ihre Mutter miteinander sprechen, ohne daß er das Gespräch hören kann.

«Im Tempel hier hat auch die Frau ein Recht, / Und die Gekränkten haben freie Sprache» (Wellen I, 278-279). Die Selbstverwirklichung für die Frau ist innerhalb der männlichen Hierarchie nur im Tempel möglich<sup>17</sup>. Die Wertlosigkeit der Frau innerhalb der Männerwelt ist hervorragend durch diese Sprachlosigkeit der Frau in der Lebenswelt ausgedrückt.

In Heros Mutter wird das Idealbild einer Frau für diese männliche Gesellschaft vorgeführt: Zwar fühlt sich die Mutter im Haus ihres Mannes einsam (Wellen I, 290), dennoch ist für sie die Herrschaft des Mannes die einzig vorstellbare Möglichkeit zu leben, sie hat die Strukturen internalisiert und will sie an ihre Tochter weitergeben, um auch aus ihr eine gefü-

---

<sup>16</sup> «Des Meeres und der Liebe Wellen» zitiert nach Grillparzer, SW Band 1. Hier: Wellen I, 334-335.

<sup>17</sup> «Ein Selbst zu sein, ein Wesen, eine Welt» ist die Möglichkeit, welche das Tempelleben der Frau bietet; das Eheleben hingegen würde sie zur Magd eines Knechtes machen. (Wellen I, 376).

gige Untertanin zu machen, denn «Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand» (Wellen I, 320).

Doch ist auch der Tempel nach männlichen Hierarchiemustern strukturiert. Hero – die mehrmals zugibt, hauptsächlich wegen dem bequemen und autonomen Leben, und nicht wegen besonderer Neigungen zum Seherischen oder zum Priesterdienst das Tempelleben gewählt zu haben – gerät in Konflikt mit den Gesetzen der Tempelordnung. Zwar verliebt sie sich in Leander, ist aber nicht bereit, ihre bevorzugte Stellung, ihr Leben im Tempel, aufzugeben. Ihrem Onkel, dem Oberpriester gegenüber, tritt Hero sehr selbstbewußt und fordernd auf; sie spricht mit ihm in einer Weise, die außerhalb des Tempels wohl nicht möglich wäre. Der Versuch Heros, sich sowohl ihre Autonomie zu bewahren, als auch ein Leben mit Leander zu führen, scheitert jedoch an den Hierarchien im Tempel: der Oberpriester leitet eine Intrige in den Weg, die schließlich zum Tode Leanders führt. Die selbstbewußte Hero zerbricht an der Unmöglichkeit, die Strukturen um sie herum aufzubrechen.

Auch in diesem Stück finden sich viele Seitenhiebe auf die Gesetzesmacht zu Grillparzers Zeit, etwa, wenn der Oberpriester versucht, seine Intrige zu vertuschen und das Volk zu täuschen.

Anders als Hero reagieren Medea oder Drahomira auf die Unterdrückung durch männliche Hierarchien. Medea ist – wie Hero – eine sehr emanzipierte Frau. Sie wird als Amazone in die Handlung eingeführt, als Bogenschützin und Jägerin. Der Wunsch einer Dienerin nach Heirat mit einem Hirten wird von Medea nicht verstanden, denn Heirat bedeutet Unterdrückung: «Geh hin in deines Hirten dumpfe Hütte, / Dort kaure dich in Rauch und schmutzigen Qualm / Und baue Kohl auf einer Spanne Grund. / Mein Garten ist die ungemessene Erde, / Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus, / Da will ich stehn, des Berges freien Lüften / Entgegentragend eine freie Brust» (Gastfreund I, 68-74).

Medea ist kein gehorsames Kind: immer wieder gibt sie dem Vater Widerworte, fragt bei Befehlen nach und gehorcht erst, wenn sie selbst es für richtig hält. Das Verhalten des Vaters – die Verletzung des uralten Gastrechtes – wird von Medea scharf kritisiert. Sie reagiert darauf mit Rückzug aus dem Vaterhaus. Noch mächtiger und autonomer als zuvor erscheint sie im zweiten Teil der Trilogie als Zauberin. Medea ist in ihrer Autonomie von Anfang bis zum Ende des Stückes nicht gebrochen: Jason glaubt, Medeas Starrsinn gebrochen zu haben, doch folgt sie ihm nicht, weil er sie besiegt hätte, sondern aus eigenem Antrieb, weil sie ihre Liebe zu ihm entdeckt hat (Argonauten, III). Die Frage, warum Medea sich manche

Erniedrigungen gefallen läßt, hat Grillparzer eigentlich bereits im 1. Akt des ersten Teils beantwortet: «Was ich tu, das will ich, / Und was ich will – je nun, das tu ich manchmal *nicht*» (Gastfreund I, 66-67). Es ist Medeas freier Wille, eine bewußte Handlung, nicht die Unterwerfung aus Schwäche. So wirkt der Streit zwischen Aietes und Jason, wer nun über Medea zu bestimmen habe, lächerlich: Medea trifft ihre Entscheidung selbst, unabhängig von den beiden männlichen Hierarchie-Instanzen. Aufgrund ihres weiterhin emanzipatorischen Wesens ist es Medea nicht möglich, sich einfach zu unterwerfen und anzupassen; selbst ihr Wunsch, Griechin zu werden, ist keine passive Unterwürfigkeit, sondern eine aktive Handlung, mit dem Ziel, weiterhin gleichberechtigt an Jasons Seite zu stehen, und nicht in untergeordneter oder verachteter Position. Es ist Medeas Wunsch nach Gleichberechtigung, nach Anerkennung als Frau, der im Endeffekt den Konflikt auslöst, der zum Untergang führt: Medea bleibt nichts anderes übrig, als die Welt zu zerstören, die ihre Emanzipation verhindert. Mit der Rückkehr zum Zauberschen hat sie den Bereich ihrer Freiheit wieder gefunden – zugleich wird sie dadurch zur Bedrohung für die männliche hierarchische Ordnung.

Auch in «Drahomira» ist es ähnlich: zur Heirat mit einem Christen gezwungen hat sie ihre zauberische Macht vorübergehend verloren; nach dem Tod des Mannes sucht Drahomira ihre verlorene Freiheit und findet sie in der Zauberei wieder «Ich fühl in jeder Fiber neues Leben / Und Drahomira ist sich wieder selbst gegeben!–» (I, 15-16). «Drahomira» wurde von Grillparzer nicht fertig ausgeführt, doch kann auf Grund des Stoffes angenommen werden, daß es sich auch hier um die Geschichte der Auflehnung eines Individuums gegen die Hierarchie handelt; Drahomira lebte unter Zwang, um frei sein zu können, muß sie die Welt der Männer zerstören und läßt ihren christlichen Sohn, den legitimen Thronerben, töten<sup>18</sup>.

Anstatt sich der männlichen Ordnung, der Hierarchie, zu unterwerfen, oder ihr durch Tod zu weichen, proben diese Frauen den Aufstand und sind auch in gewissem Maße erfolgreich.

---

<sup>18</sup> Es finden sich viele Notizen oder Skizzen zu Dramenstoffen, die in eine ähnliche Richtung deuten: Grillparzer war oft fasziniert von Frauengestalten, die sich aktiv gegen Unrecht gewehrt haben, das ihnen von männlicher Seite aus zugefügt worden war. So zum Beispiel «Lucretia Creinwill», welche sich an Cromwell dafür rächen wollte, daß dieser ihren Geliebten getötet hat (ca. 1807), oder «Rosamunde»; welche ihren Mann töten läßt, weil dieser ihren Vater erschlug und dessen Leiche geschändet hatte (ca. 1817).

### 3. *Rahel als neue Frauengestalt innerhalb des Schemas des «Rätsels Weib».*

«Und hab ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt»<sup>19</sup>.

Am meisten Unrecht wurde meines Erachtens bislang der Figur der Rachel in «Die Jüdin von Toledo» getan. In ihr zeigt sich der Prototyp mancher Frauengestalten, die später die Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers und seiner Zeitgenossen bevölkerten, die Frauen, an denen Sigmund Freud seine Theorien über den sexuellen Ursprung weiblicher Hysterie zu belegen suchte. Rahel ist das Urbild des «Rätsels Weib», welches die Männer nie entschlüsseln können. Entscheidend ist ein Zitat zur Erklärung von Rahels Wesen: «Ich habe nie geliebt. Doch könnt' ich lieben / Wenn ich in einer Brust den Wahnsinn träfe / Der mich erfüllte, wär' mein Herz berührt. / Bis dahin mach ich die Gebräuche mit, / Die hergebracht im Götzendienst der Liebe, / Wie man in fremden Tempeln etwa kniet» (Jüdin III, 957-962). Rahel treibt eine Sehnsucht nach einem Partner, der im Stande ist, ihre heftigen – im Augenblick noch richtungslosen und von ihr selbst unverstandenen – Gefühle, zu erwidern, die Sehnsucht nach einem gleichwertigen Partner. Da es diesen nicht gibt, lernt sie Liebe nur als gesellschaftliches Ritual kennen; sie weiß, daß der König ihr kein ebenbürtiger Partner ist, den Wahnsinn der Gefühle, den sie sucht, kann er ihr nicht geben. Dennoch will sie ihn. Ihre teilweise sehr unverständlichen und sprunghaften Reaktionen resultieren meines Erachtens aus der Situation der Frauen aus besser gestellten Schichten zu Grillparzers Lebzeiten: an sich nutzlos, ohne Ausbildung lediglich zur Ehe mit einem von der Familie gewählten Gatten bestimmt, kann das eigene Selbst nicht gefunden werden. Rahel macht immerhin den Versuch, für ihre heftigen – auch sexuellen – Gefühle ein Ventil zu finden und scheitert damit an der Gesellschaft, in der für so etwas kein Platz ist.

In der Sekundärliteratur wird für gewöhnlich das Scheitern des Königs auf Grund der Verführung durch Rahel in den Mittelpunkt gestellt. Meines Erachtens ist es jedoch das Scheitern der Frau an der männlichen Weltordnung, sowohl auf der Suche nach ihrem Sinn im Leben als auch bei dem Versuch, die eigenen sexuellen<sup>20</sup> und emotionalen Ansprüche zu

<sup>19</sup> «Die Jüdin von Toledo» zitiert nach Grillparzer, SW Band 2. Hier: Jüdin III, 1246.

<sup>20</sup> In keinem anderen Drama hat Grillparzer so offen die sexuelle Motivation einer Frau dargestellt. Rahel ist körperlich vom König angezogen (I, 19-20), sie will körperlichen Kontakt zu ihm (I, 74-76) und ihm gefallen. Sie genießt mit Sicherheit den Moment, da sie seine Knie umschlingt (I, 310-ca. 360). Welche Gedanken sie sich machen will, wenn sie das Bild des Königs über ihr Bett hängen möchte, um es jeden Abend be-

verwirklichen. Formal siegt die tugendhafte Frau, die Königin; sie ist jedoch nicht emanzipiert, sondern hat ihre eigenen Wünsche hintangestellt und erfüllt durch ihr Verhalten lediglich gesellschaftliche Konventionen – sie ist im Prinzip unterwürfig, da sie sich den Regeln der männlichen Ordnung bedingungslos ergeben hat. Der Wunsch, die Rivalin zu töten, wird nötig, als sie sieht, daß ihre Selbstaufgabe dennoch keinen Garant für Akzeptanz bedeutet.

Die rationale männliche Hierarchie kann nicht zulassen, daß die Gefühle eines Mannes für eine Frau die Ordnung stören. Derartige unstatthafte Einflüsse werden in den Bereich des Irrationalen abgedrängt: die sexuell attraktive Frau ist eine Zauberin, es kann nicht mit rechten Dingen zugehen, daß der Mann plötzlich nicht mehr rational funktioniert. So erklärt Jason seine Leidenschaft für Medea mit deren Zauberei, Phaon unterstellt Sappho, ihn mit zauberischen Fähigkeiten für sie eingenommen zu haben und auch Rahel wird als Hexe bezeichnet, die nur durch Zauberkünste den König verwirren konnte.

«Blanka von Kastilien», ein sogenanntes Jugenddrama Grillparzers aus dem Jahr 1808/1809, erzählt meines Erachtens die gleiche Geschichte wie «Die Jüdin von Toledo», lediglich mit umgekehrten Vorzeichen. Während in «Die Jüdin von Toledo» die Tugendhaftigkeit der Königin als Erfüllung gesellschaftlicher Konvention durchaus negativ dargestellt wird, ist Blankas Tugendhaftigkeit Ausdruck ihrer innersten Überzeugung und ihrer Stärke, deshalb auch positiv. Während Rahel den König ohne Hintergedanken liebt, nutzt Maria dessen sexuelle Abhängigkeit aus Lust an der Macht gezielt aus. Hier erfüllt Grillparzer selbst noch gesellschaftliche Konventionen, erst etwa 20 Jahre später ist er im Stande, die hergebrachten Maßstäbe umzuwerten – auch wenn er selbst das Drama nicht mehr zur Uraufführung brachte. Sämtliche Verfechter der Theorie, wonach Grillparzer hier lediglich Marie von Smolentz abgebildet habe, mögen bedenken, daß Grillparzer dieses Stück sehr oft überarbeitet hat, vor allem im hohen Alter, und daß die Form, in welcher uns das Drama normalerweise vorliegt, durch zahlreiche Korrekturgänge des reifen Dichters gestaltet worden ist.

---

trachten zu können, sei der Phantasie jedes Lesers überlassen. (II, 572-577) Auch der Wunsch, das Blut des Königs trinken zu können (II, 590-592) ist eindeutig ein Wunsch nach körperlicher Vereinigung.



Alessandro Fambrini  
(Trento)

*Equivoci sul realismo*  
*Tieck, Hoffmann e la teoria del "Wendepunkt"*

I

Nell'unica lettera finora nota di Ludwig Tieck a E. T. A. Hoffmann, datata 12 agosto 1820 e pubblicata da Wulf Segebrecht nel 1986<sup>1</sup>, s'indovinano dietro la cortesia delle formule convenzionali (cortesia tanto più obbligata in questo caso in quanto si tratta dopotutto di una lettera di raccomandazione<sup>2</sup>) i tratti di una critica neppure troppo velata all'attività letteraria dell'autore di Königsberg, allora all'apice della sua breve e intensa stagione creativa. Dopo i tiepidi complimenti di rito per il *Kater Murr* e i *Serapionsbrüder* Tieck scrive infatti:

Ich wünsche recht bald wieder etwas Grösseres von Ihnen zu lesen, und vielleicht, daß Sie sich auch einmal in neuer Weisen versuchen, da ich überzeugt bin, daß Ihr großes Talent auch einen grössern Spielraum brauchen kann, als Sie ihm bis jetzt verstatten wollen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Wulf Segebrecht, *Ludwig Tieck an E. T. A. Hoffmann. Ein bisher unpublizierter Brief vom 12. August 1820*, in «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», 32-1986, pp. 2-10.

<sup>2</sup> Tieck si rivolgeva a Hoffmann intercedendo per il professor Christian Molbech, un letterato danese che avrebbe di lì a poco intrapreso un viaggio a Berlino; Molbech era stato raccomandato a Tieck dal poeta Adam Oehlenschläger, conterraneo di Molbech, che svolse frequente opera di mediazione tra il proprio paese e il mondo culturale tedesco (per maggiori particolari si veda: Vivian Greene-Gantzberg, *E. T. A. Hoffmann in Dänemark*, in «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft», 28-1982, pp. 55 e segg.).

<sup>3</sup> *Tieck an E. T. A. Hoffmann, 12. August 1819*, in Wulf Segebrecht, *Ludwig Tieck an E. T. A. Hoffmann. Ein bisher unpublizierter Brief vom 12. August 1820*, cit., p. 2.

Nella conclusione della medesima lettera, il blando invito rivolto da Tieck a Hoffmann affinché questi gli rechi visita a Dresda è rafforzato da una reiterazione degli stessi motivi polemici appena dissimulati e sopiti:

Dann könnten wir uns mehr über Gegenstände erläutern, die Sie mir vielleicht verschieden ansehen, und über andre, in denen wir gewiß einig sind.<sup>4</sup>

A questo messaggio Hoffmann rispose una settimana dopo, in data 19 agosto 1820. Dagli accenti della sua replica emerge come le osservazioni di Tieck non fossero rimaste senza effetto. Non solo Hoffmann esprime il proprio formale rammarico per non essere iscritto, a suo dire, nell'orizzonte del gusto di colui che considera il proprio maestro<sup>5</sup>: la consapevolezza del rifiuto si scava anche una sua strada inconscia che si manifesta nelle sottolineature dei termini amicali<sup>6</sup>, nei punti esclamativi che tendono a dare alle affermazioni di solidarietà un' enfasi ambigua e in fondo sospetta<sup>7</sup>.

È come se Hoffmann tentasse di temperare con un calore esibito, eclatante, eccessivo, la freddezza di Tieck nei suoi confronti: una freddezza cui nulla avevano tolto le occasioni di schiarimento nei rari incontri personali<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> «*Morgen* werde ich aber den interessanten Norden bei mir bewillkommen und mich mühen dem günstigen Vorurteil, das Sie, mein *gütiger* Freund! ihm für mich eingeflößt zu haben scheinen, zu entsprechen! Ach! – nur zu sehr fühle ich das, was Sie mir über die Tendenz, über die ganze (hin und her wohl verfehlt) Art meiner schriftstellerischen Versuche sagen» (E. T. A. Hoffmann, *Briefe und Tagebücher*, in *Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften* [= *Gesammelte Werke* in fünf Bänden, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich 1982], p. 194). Non mancano del resto nell'opera di Hoffmann le note di riconoscimento anche entusiastico per singoli testi tieckiani, in particolare per *Der gestiefelte Kater* (cfr. i racconti *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, in E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, con postfazioni di W. Müller-Seidel e F. Schnapp, note di W. Kron, W. Segebrecht e F. Schnapp, München 1976-79, Bd. I, *Fantasie- und Nachtstücke*, p. 135; e *Der Dichter und der Komponist*, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. III, *Die Serapionsbrüder*, pp. 91-92).

<sup>6</sup> Oltre al citato «*Mein gütiger Freund*» (cfr. nota 5), si veda l'attacco della lettera di Hoffmann: «Mit innigem Vergnügen habe ich Ihre freundlichen Worte, mein hochverehrtester *Freund!* (stolz bin ich darauf Sie so nennen zu dürfen) durch Hr. Molbech erhalten» (E. T. A. Hoffmann, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 193).

<sup>7</sup> Cfr. la nota precedente; i punti esclamativi ricorrono proprio in concomitanza con le sottolineature e i richiami amichevoli.

<sup>8</sup> Di un incontro tra Tieck e Hoffmann avvenuto a Berlino il 27 settembre 1814 sono testimonianza due lettere di quest'ultimo, la prima del 28 settembre 1814 a Kunz («Ge-

e che anzi si approfondirà dopo la scomparsa di Hoffmann, manifestandosi in ostilità dichiarata e aperta, mentre in precedenza si era mantenuta nel solco di un'avversione privata, come quando Tieck aveva annotato nel proprio diario alla data 13 giugno 1813:

Für mich Phantasiestücke gelesen, die unter meiner Erwartung. Reut mich der Kauf;<sup>9</sup>

oppure come in una lettera a Solger del 1 aprile 1816, in cui non sembra azzardato riconoscere in Hoffmann il bersaglio dissimulato di un attacco alla moda letteraria dell'epoca:

Ich wollte die neuere Erziehungskrankheit, die neue Deutschheit, die neue Poesie, die pedantischen Windbeutel noch einführen, hauptsächlich aber einen neuesten Verächter alles Gründlichen und Guten.<sup>10</sup>

La posizione di Tieck s'inasprisce dopo la morte di Hoffmann. Nella novella *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* (1834) affiora la rivendicazione di una priorità nel modo fantastico, rispetto alla quale Hoffmann è evidentemente individuato come un pericoloso antagonista. Nel corso di una digressione teorica sul *Märchen*, Hoffmann è contato tra coloro che si sarebbero agganciati al treno del genere, inaugurato dai primi romantici e anzi in primo luogo da Tieck stesso, contando sulla forza di suggestione

---

stern hatte ich einer der interessantesten Diners, die ich erlebt. – Ludwig Tieck, Fouqué, Franz Horn, Chamisso, Bernhardt, der Professor Moretto, der Maler Veith, Hitzig und ich» [E. T. A. Hoffmann, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 167]), l'altra a Hippel, datata 1 novembre dello stesso anno e riferita con ogni evidenza alla medesima circostanza («Der herrliche Fouqué kam nämlich gerade von Nennhausen herein und mit ihm lernte ich bei einem Mal, das Hitzig angeordnet, Tieck, Franz Horn und Chamisso kennen» [E. T. A. Hoffmann, *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 97]). Da parte di Tieck, un giudizio riportato dal suo biografo degli ultimi anni, Rudolf Köpke, è, se non indizio di una frequentazione non occasionale, quantomeno segno di una memoria viva: «Hoffmann war eine merkwürdige Erscheinung; ein kleines unruhiges Männchen mit dem Beweglichsten Mienspiel und stechenden Augen. Er hatte etwas Unheimliches, und fürchtete sich zuletzt selbst vor seinen eigenen Gespenstern» (Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, I und II Theil, Leipzig 1855, reprint Darmstadt 1970, Bd. II, p. 206).

<sup>9</sup> *Dichter über ihre Dichtungen*. Ludwig Tieck, hrsg. von Uwe Schweikert, Bd.9/III, München 1971, p. 269.

<sup>10</sup> *Dichter über ihre Dichtungen*. Ludwig Tieck, cit., Bd.9/I, p. 124; è lo stesso Schweikert a dare credito nel suo commento a tale ipotesi (cfr. la nota 6, p. 124).

che da esso per propria natura s'emana, anche nel caso delle imitazioni meno originali:

Auch in der Entartung, im Mißverstehen und Übertreiben wirkt dies unbesiegbare Element oft. So hat der gewiß nicht vollendete Hoffmann bei den Franzosen eine neue Literatur erregt. Und wären Hoffmann, Fouqué und ähnliche da ohne den Gestiefelten Kater, Zerbinio, Getreuen Eckart, Blondes Eckbert, die verkehrte Welt und andere frühere Anklänge, die in die Weite, oft unbegriffen, hinein-tönen, und erst in nachahmender Übertreibung von den Zeitgenossen verstanden und beantwortet wurden?<sup>11</sup>

Nella quasi contemporanea novella *Die Vogelscheuche* (1835), le medesime, aspre considerazioni sul dilagare di un fantastico ridotto a moda, a struttura esteriore, si venano di un astio aperto nei confronti di Hoffmann che diviene l'unico bersaglio di una polemica feroce:

Unser Hoffmann hat die Franzosen neu aufgeregt, sie haben alles von ihm übersetzt, und von diesem phantastischen Gemüth, welches bei schönen Anlagen doch niemals das richtige fand, weil ihm Willkür uns Schranklosigkeit Muse war, haben sich unsre überrheinischen Nachbarn ihren buntgeschmückten Pegasus satteln lassen.<sup>12</sup>

L'exasperazione tieckiana sembra crescere con il passare del tempo, man mano che il quadro globale della situazione storica, di quali sedimenti la letteratura abbia lasciato e di dove essa tenda, si definisce agli occhi dello scrittore che con la sua opera si protende sempre più lontano nel secolo che avanza. I toni insofferenti che sembrano dominare i giudizi riportati da Rudolf Köpke come risultanti da una serie di conversazioni condotte negli ultimi anni della vita del poeta, allora, solo in parte coprono spazi di vanagloria apparentemente senile e offesa (in questo senso sono da interpretare a una prima lettura gli accenni ai *Serapionsbrüder* come volgare imitazione del *Phantasmus*<sup>13</sup>), e in realtà coinvolgono il complessivo carattere a

<sup>11</sup> Ludwig Tieck, *Das Alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, in *Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von M. Frank, A. Hölter, P. G. Klussmann, U. Schweikert, Frankfurt a/M 1985-, Bd.11 (1834-36), p. 819.

<sup>12</sup> Ludwig Tieck, *Die Vogelscheuche*, in *Schriften in zwölf Bänden*, cit., Bd.11 (1834-36), p. 639.

<sup>13</sup> Scrive Köpke: «In den "Serapionsbrüdern" gab Hoffmann eine Nachbildung des "Phantasmus", aber nur eine Caricatur davon vermochte Tieck wiederzuerkennen» (Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, cit., Bd. II, p. 44).

dire di Tieck epigonale della narrativa di Hoffmann e soprattutto l'investitura da essa ricevuta di sbocco estremo del movimento romantico, assumendo la valenza di atto d'accusa nei confronti di un'intera concezione della letteratura, nonché di un pubblico che a tale concezione si piega:

Fouque's Stelle als Beherrscher der Modeliteratur theilte mit ihm ein anderes bizarr neckendes und irrggehendes Talent, E. T. A. Hoffmann. In der Region der Erzählung, wo das Furchtbare und das Grausen heimisch war, welches vorzugsweise für romantisch galt, war er der erste. Hier gab es alle erdenkliche Zerrgebilde krankhafter Phantasie, den bis zum Schwindel gesteigerten Wechsel brennender Farben. Alles verwandelte sich in Alles; der Wahwitz war zuletzt der wahre Tiefsinn, und das Leben erfüllte sich mit Gespenstern, die ebenso gräßlich als scurril waren. Die Fieberhitze dieser Nachtstücke und Teufelselixiere ging auf das Publikum über; durch den nervösen Schreck wollte es ergriffen und geänstigt werden.<sup>14</sup>

Da cosa deriva questo atteggiamento che s'indurisce con il passare degli anni, che si fa via via più critico e affilato? È senz'altro vero, come sottolinea Segebrecht<sup>15</sup>, che Hoffmann era riuscito a conquistare il pubblico francese, impresa nella quale Tieck era fallito, e dell'acredine prodotta da tali circostanze recano traccia i passi citati; è altresì limitante ridurre la portata delle considerazioni di Tieck agli estremi di un conflitto letterario-generazionale difficilmente ricomponibile, maturato nel volgere della breve ma intensa stagione che divide l'esordio dei due autori<sup>16</sup>. In realtà la figura di Hoffmann, la cui fama era già declinante all'indomani della sua morte, è avvertita da Tieck non tanto come minaccia al proprio ruolo indiscusso di dominatore sulla scena letteraria della società della postrestauratione,

<sup>14</sup> Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, cit., Bd. II, pp. 43-44.

<sup>15</sup> Sostiene Segebrecht: «Hoffmanns frühe und nachhaltige Wirkung auf die französische Literatur, die Tieck seinerseits versagt blieb, wird hier um so mehr mit Unmut gesehen, als Tieck für sich die reineren Urbilder der hoffmannschen Imitationen glaubt reklamieren zu dürfen» (Wulf Segebrecht, *Ludwig Tieck an E. T. A. Hoffmann. Ein bisher unpublizierter Brief vom 12. August 1820*, cit., p. 8).

<sup>16</sup> È noto che, benché i due scrittori fossero praticamente coetanei (tre sono gli anni da cui sono divisi, Tieck era nato nel 1773, Hoffmann nel 1776), Hoffmann comparve sulla scena quando la prima ondata propulsiva romantica si era praticamente esaurita e Tieck stava attraversando una fase di ripensamento e di gestazione che lo avrebbe condotto verso esiti distanti dalle linee apparenti della sua precedente produzione, anche se legati a essi da una continuità più profonda.

quanto piuttosto come agente di crisi rispetto al suo tentativo, attraverso il realismo degli anni di Dresda, di porre un argine al dilagare di intemperanze formali, a quel «tramutarsi di tutto in tutto» in cui egli scorgeva l'esito ultimo della febbre romantica. Se quello di Tieck era infatti un realismo mimetico che tendeva verso la stabilizzazione e trovava il proprio baricentro nel rispecchiamento, nella non distanza tra segno e rappresentato, e finiva per garantire un'omologazione sia all'uno che all'altro, il procedimento della scrittura hoffmanniana, basato semmai su un realismo analogico, si presentava incline alla riproduzione delle dissonanze entro la tessitura narrativa, dalla quale i contrasti si estendono in cerchi concentrici fino a rivelare inattese convergenze di micro e macromondi e a coinvolgere l'intera trama del reale. Un accordo tra quelle che sono due diversi atteggiamenti rispetto al mondo, prima ancora che rispetto alla letteratura, era probabilmente impossibile; nostro interesse e nostro compito è indagare in che modo da essi si generarono testi che s'intersecano, s'incrociano senza comunicare davvero e che tuttavia in tali percorsi tangenti rivelano la propria corrispondenza.

## II

È essenzialmente alla luce del motivo del «meraviglioso», messo a fuoco nel giovanile saggio *Shakespeare und die Behandlung des Wunderbaren* (1793), che la critica crede di poter cogliere una sostanziale unità nel percorso narrativo tieckiano, dagli esordi sugli almanacchi di Nicolai attraverso la fase romantica e fino alle novelle di Dresda. Secondo Robert Minder, «ce merveilleux romantique la poète ne le complète-t-il pas par un autre, plus réaliste, celui de la tragédie shakespearienne – qui est aussi celui des *Novelles de Dresde*: un merveilleux sobrement employé, habilement annoncé, psychologiquement explicable»<sup>17</sup>. Ernst Ribbat a sua volta, in un suo studio su Tieck, tende a dimostrare, «wie das Wunderbare, das von Beginn an mit dem alltäglichen verbunden war, im Werk als Gestaltungsprinzip eingesetzt wurde»<sup>18</sup>. Nel periodo romantico dell'autore tedesco, tuttavia, sarebbe avvenuta una scissione che avrebbe temporaneamente dislocato il meraviglioso in «*inem magisch-dämonischen Bereich*»<sup>19</sup>, anche se sepolta

<sup>17</sup> R. Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck (1773-1853)*, Paris 1936, p. 309.

<sup>18</sup> Ernst Ribbat, *Ludwig Tieck: Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, Kronberg/Ts 1978, p. 228.

<sup>19</sup> Ivi.

nel fondo sarebbe rimasta la consapevolezza, «daß das Alltägliche sein angestammter Bereich sei»<sup>20</sup>. Le novelle di Dresda segnerebbero allora il ritorno all'unità di meraviglioso e di *alltöglich*.

Ugualmente alla luce del concetto di meraviglioso tieckiano sembrano potersi chiarire i contrasti e la distanza che maturano con il tempo rispetto alla narrativa di Hoffmann. Come in una trasposizione allegorica dei termini della divaricazione, in una di queste novelle (*Das Zauberschloß*, 1829<sup>21</sup>) due personaggi si fanno carico di riassumere diverse e anzi antitetiche posizioni concettuali sotto la maschera di un contrasto generazionale e di un'ironia ancora garbata. È il punto di vista di Tieck, esasperato nella trasfigurazione narrativa, che viene messo a fuoco attraverso le parole del vecchio Freimund:

Alle jene lose Mährchen, die man dem kleinen Hause hat aufhängen wollen, sind eben so schlecht erfunden, als unwahrscheinlich und abgeschmackt. Das ist auch ein rechtes Zeichen der Zeit, daß dergleichen Thorheiten jetzt geliebt und als etwas besonders angesehen werden, oft sogar von Leuten, die nicht zu dem belletristischen Wesen gehören.<sup>22</sup>

A esso replica la voce appassionata e tuttavia superficiale, incline a una meraviglia troppo ingenua, del giovane Mansfeld:

Bester Mann, diese Geheimnisse, die Geisterwelt, die Psychologie, der Magnetismus, die Erscheinungen, die den Somnambulen werden, der prophetische Schlaf, die große Einsicht in die Natur und deren neuentdeckte Kräfte, – kommen Sie, ich will nur einige Erzählungen unseres geistreichen Hoffmann vorlesen, und Sie sollen als ein anderer Mensch von Ihrem Stuhl aufstehen.<sup>23</sup>

Che nello *Zauberschloß* convergano dalle letture hoffmanniane motivi anche positivi d'ispirazione è fuor di dubbio<sup>24</sup>: nelle figure di Freimund e

<sup>20</sup> Ivi.

<sup>21</sup> Si tratta del resto di una novella che sembra concepita esattamente come reazione a certe formule della narrativa hoffmanniana (cfr. ad es. Peter Wesollek, *Ludwig Tieck oder der Weltumsegler seines Innern*, Wiesbaden 1984, p. 38 e segg.).

<sup>22</sup> Ludwig Tieck, *Schriften* in 28 Bänden, Berlin 1828-54, Bd. XXI (1853), p. 193.

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> Si vedano a questo proposito Elfriede Fischer, *Zeiteinflüsse auf Tiecks Novellen*, Diss. phil., Wien 1948; e Peter Wesollek, *Ludwig Tieck oder der Weltumsegler seines Innern*, cit., p. 38 e segg.; nel commento alla recente e ancora incompleta edizione critica tieckiana il riferimento a influssi creativi di Hoffmann su Tieck è dato ormai per acquisito (cfr. il

di Mansfeld si polarizzano i termini di un'opposizione che a ben guardare è meno radicale di quanto sembri. I punti della critica di Freimund si riassumono nell'accusa d'inverosimiglianza e di mancanza di gusto, come se la posizione letteraria che tali «lose Märchen» esprimono fosse un corrompimento e un decadimento rispetto ai modelli del passato, «ein rechtes Zeichen der Zeit». Ugualmente per Mansfeld le «Erzählungen unseres geistreichen Hoffmann» rappresentano «ein rechtes Zeichen der Zeit»: solo, è quel tempo a essere letto in modo diverso; di esso nell'ottica del giovane prevale l'entusiasmo, l'eccitazione, «die große Einsicht in die Natur und deren neuentdeckte Kräfte», capace di aprire l'intimo di chi vi si abbandoni a una consapevolezza nuova, e tuttavia viziato da ciò che Tieck aveva avvertito come propria pericolosa tendenza, come tratto caratterizzante di Hoffmann: l'inclinazione a smarrire il proprio centro, a precipitare negli abissi dell'indeterminato e dell'arbitrario.

Nel contrasto, la cui specularità avvia anche processi di sovrapposizione, si definisce il legame, ma anche la ripulsa che Tieck ha maturato nei confronti di Hoffmann e che si estende a parte della propria opera, divenendo una sorta di giudizio autoriflessivo in cui è reinterpretedo e tenuto a ferma distanza l'impulso dissolutivo che informava le opere del periodo romantico tieckiano, con il loro nichilismo che coinvolgeva forma e sostanza del discorso letterario. In questo senso, se Hoffmann riprende la mitografia romantica privandola dell'assoluto che le sostiene e riducendola a puro segno<sup>25</sup>, non è forse incolmabile come può apparire la distanza che lo divide dal Tieck dei *Märchen*, in cui gioco e finzione sono principi strutturali deputati a organizzare il nulla<sup>26</sup>. L'atto d'accusa di Tieck, allora, con-

---

*Kommentar zu dem text Die Klausenburg*, in *Schriften* in zwölf Bänden, cit., Bd.12 [1836-1852], hrsg. von U. Schweikert, p. 1099 e segg.).

<sup>25</sup> Scrive Luca Crescenzi che in Hoffmann «l'utopia romantica – divenuta quasi soltanto citazione della vecchia rappresentazione di un'età dell'oro a venire – ha perduto anche la sua giustificazione trascendentale, ossia la sua ragion d'essere nella prospettiva di un riavvicinamento, simbolicamente mediato, tra finitezza e infinitezza. La sua immagine scritta non rinvia a nessuna dimensione ulteriore e non conosce alcun Assoluto. A conferirle una forma e un senso non è la trasfigurazione simbolica dell'infinito nel finito, ma il suo legame con la tradizione letteraria e, in particolare, con quella del primo romanticismo» (Luca Crescenzi, *Il vortice furioso del tempo. E. T. A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Roma 1992, p. 55).

<sup>26</sup> Di tale dimensione dà conto ad esempio Luciano Zagari quando, in un suo studio sul romanticismo tedesco, individua la dimensione regressiva di *Der blonde Eckbert* di Tieck (scrive Zagari: «La vecchia è il regredire del mondo di Bertha, e poi di Eckbert, verso l'indistinto della non-identità. Questa indistinzione è presentata non semplice-

tinuato, ripetuto e via via più esasperato, finirebbe per trasformarsi necessariamente in autoaccusa: ma Tieck è attento, nel momento in cui dichiara la filiazione hoffmanniana dalle proprie opere, a prendere al contempo le distanze. L'analisi di Tieck interpreta la letteratura di Hoffmann (e perciò la rifiuta) alla stregua di un sintomo di come il romanticismo, e in particolare il suo romanticismo, sia andato a culminare con una letteratura che brulica di stravaganze e di spettri, «die ebenso gräßlich als scurril waren», e di come ciò corrisponda a una concatenazione non casuale. Si rende necessario assumere un'altra linea teorica che salvi la produzione del passato e offra al contempo garanzie alle nuove direzioni intraprese dall'autore tedesco. Tale linea si riassume essenzialmente all'ombra della cosiddetta teoria del *Wendepunkt* che Tieck elaborò e portò a forma finita intorno alla metà degli anni venti, ma nella quale, con qualche forzatura, rientra tutta la produzione novellistica del tardo Tieck, in pratica l'intera produzione letteraria degli ultimi anni<sup>27</sup>.

In questa tarda fase dell'evoluzione di Tieck, scrive Ralf Stamm, «die Wirklichkeit, und zwar durchaus auch die gewöhnliche Wirklichkeit des modernen Lebens ist die eigentliche Stoffbereich der Novelle»<sup>28</sup>: una

---

mente come un dato di fatto ma come frutto e causa di una radicale colpa o incapacità o impossibilità di vita normale, simboleggiata nell'incesto. [...] La soggettività fallisce nel tentativo di recuperare univocità attraverso l'auto-rispecchiamento nella proiezione narrativa del proprio passato. Ben lungi dal poter sostituire intorno a questa recuperata univocità una rete di sicuri rapporti interpersonali, la soggettività è costretta a lottare per la propria stessa sopravvivenza» (L. Zagari, *Giocchi nichilistici con l'«imago dei»*, in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, p. 68) e, apparentando questo Märchen con *Das Majorat* di Hoffmann, lo analizza come testo emblematico in cui la trasfigurazione progettuale del movimento romantico è insidiata dal «tarlo nichilistico» (L. Zagari, *Giocchi nichilistici con l'«imago dei»*, cit., p. 75).

<sup>27</sup> Giovanna Cermelli opera una tripartizione nella produzione novellistica tieckiana che vedrebbe le opere del periodo 1824-1833 costruite sulla base definita della teoria del *Wendepunkt*, mentre le sei novelle del 1821-1824 sarebbero recuperate a essa con un'imposizione a posteriori; dopo il 1833 i dati del reale, privilegiati nell'impostazione teorica, andrebbero a dissolversi entro «modelli eternizzanti» sotto i quali la struttura della fiaba tornerebbe a ripresentarsi, deprivata delle sue connotazioni destabilizzanti e integrata in un modello narrativo (e di realtà) del quale non turba le regole (cfr. G. Cermelli, *Il viaggiatore disincantato. Fantasia e distanza ironica nelle novelle del tardo Tieck*, Pisa 1989, p. 26 e segg.).

<sup>28</sup> Ralf Stamm, *Ludwig Tiecks späte Novellen*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1973, p. 33; oltre allo studio di Stamm, sulla portata del realismo nella tarda produzione tieckiana e in particolare nelle novelle si vedano: Dagmar Ottmann, *Angrenzende Rede. Ambivalenzbildung und Metonymisierung in Ludwig Tiecks Späten Novellen*, Tübingen 1990; e i già citati Peter

realtà che si abbatte sull'onda romantica in riflusso, agendo come controveleno al fumo di fantasticherie che lo stesso autore aveva contribuito a diffondere sulla letteratura tedesca dell'epoca. Le ragioni di questa svolta, oltre che al talento mimetico di Tieck, sono note e generalmente attribuite a una duplice circostanza: da una parte gli eventi biografici avrebbero ricondotto la vita del poeta su binari di sicurezza e stabilità, puntualmente riflesse nella produzione letteraria (dopo la morte del suo mecenate, il conte Finkelstein, Tieck aveva lasciato nel 1818 Ziebingen per stabilirsi con la famiglia a Dresda dove, signore incontrastato dei salotti letterari, protagonista acclamato della vita mondana, sarebbe rimasto fino al 1841, anno in cui, al seguito dell'appena insediato re di Prussia, Federico Guglielmo IV, lasciò la capitale sassone per Potsdam e poi per Berlino); dall'altra l'incontro con l'estetica di Solger, che Tieck iniziò a frequentare a partire dal 1811 e di cui, insieme a Friedrich Raumer, avrebbe curato nel 1826 gli scritti inediti e il carteggio. In particolare con il suo *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815), il filosofo tedesco aveva argomentato in favore del definirsi di una funzione metafisico-religiosa dell'ironia artistica, teorizzando tra l'altro una subordinazione dell'immaginazione, che si limiterebbe a rifornire l'intelletto di figure, di immagini, appunto, rispetto alla fantasia, pietra focaia della scintilla attraverso la quale l'idea si manifesta nella realtà, che non costituisce dunque più un limite invalicabile, bensì il luogo in cui l'assoluto traspare e si fa sensibile. È la riflessione sul pensiero di Solger e sul suo concetto d'ironia (mutato comunque di segno dall'autore tedesco rispetto al filosofo, per il quale l'ironia è coscienza negativa di un nulla che pertiene *anche* all'idea) che porta Tieck a maturare una diversa teoria della novella in cui il fantastico si muta nell'inatteso, nell'imprevisto, e la narrazione ruota intorno a quel *Wendepunkt*, traduzione narrativa della *Punktualität* solgeriana in cui l'assoluto si rivela nel finito, che assolve nei colpi di scena repentini o bizzarri, ma che non richiedono il presupposto di forze situate oltre il confine del visibile o dello spiegabile, al ruolo in precedenza occupato dal meraviglioso.

È vero che, come afferma Manfred Schunicht, «Tieck mit dem Wendepunkt keinen neuen Begriff schuf. Era übernahm ein Wort, das sich in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts schnell durch-setzte»<sup>29</sup>;

---

Wesolke, *Ludwig Tieck oder der Weltumsegler seines Innern*; e Giovanna Cermelli, *Il viaggiatore disincantato. Fantasia e distanza ironica nelle novelle del tardo Tieck*.

<sup>29</sup> Manfred Schunicht, *Der «Falken» am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift» 41, 1960; d'ora innanzi cit. da *Novelle*,

già lo stesso August Wilhelm Schlegel nella sua *Geschichte der romantischen Litteratur* (1803-04) aveva fatto del *Wendepunkt* un capitolo della propria *Novellentheorie*, pur ipotizzandone la funzione come di formula di supporto piuttosto che di principio strutturale<sup>30</sup>: ma è altresì vero che esso nell'elaborazione tieckiana diviene categoria estetica, «formaler Begriff»<sup>31</sup> con il quale si tenta di definire un genere, quello della *Novelle*, che si è sempre rivelato fluido e refrattario a teorizzazioni assolute<sup>32</sup>.

I termini della questione sono esposti da Tieck in un breve saggio apparso nel 1829 come introduzione all'undicesimo volume delle *Schriften*; pur nella frammentarietà della formulazione tieckiana, nell'asistematicità, nell'indeterminatezza di criteri contenutistici e formali, il saggio ci offre un'importante testimonianza della direzione intrapresa dal poeta tedesco sulla via della formulazione di un principio normativo atto a organizzare la produzione che sarebbe seguita e a racchiudere le opere del recente passato in un sistema coerente:

Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet wieder umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, untern andern Umständen wieder alltäglich sein könnte.<sup>33</sup>

Il nuovo modo tenta di realizzare una mediazione tra elementi in parte mediati da un romanticismo ormai di genere in cui il meraviglioso si è svuotato delle sue connotazioni innovative e si è cristallizzato in convenzione, in parte improntati a un realismo bozzettistico che affonda le proprie radici nella sensibilità restaurativa e moraleggiante destinata a tramandarsi sotto la categoria del *Biedermeier*. In una lettera al fratello Friedrich,

---

hrsg. von Josef Kunz, Darmstadt 1973, p. 444.

<sup>30</sup> Su come la teoria tieckiana riecheggi le formulazioni di A. W. Schlegel, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del meraviglioso e dell'*Alltäglichen*, si veda Josef Kunz, *Theorie der Novelle. Eine Einleitung*, in *Novelle*, hrsg. von Josef Kunz, cit., p. 4 seg.

<sup>31</sup> Manfred Schunicht, *Der «Falke» am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*, cit., p. 444.

<sup>32</sup> Ancora Schunicht designa il concetto di *Wendepunkt* come caratteristico della novellistica tieckiana, e solo tieckiana, anche se l'autore tedesco tenta con esso di pervenire a una definizione della novella *tout-court* (cfr. Manfred Schunicht, *Der «Falke» am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*, cit., p. 449 e segg.).

<sup>33</sup> Ludwig Tieck, *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in *Schriften* in 28 Bänden, cit., Bd. XI (1829), p. LXXXVI; d'ora innanzi cit. da *Novelle*, hrsg. von Josef Kunz, cit., p. 53.

scritta nell'ottobre del 1822, Tieck già prefigura il principio della propria rivoluzione poetica che nel saggio del 1829 sarà portato a definitiva consapevolezza:

Ich bilde mir ein, eigentlich uns diese Dichtart aufzubringen, indem ich das Wunderbare immer in die sonst alltäglichen Umstände und Verhältnisse lege.<sup>34</sup>

Del mutamento che andava attraversando la poetica tieckiana è del resto un esempio precoce e parallelo alla lettera a Friedrich non tanto la novella *Der Geheimnisvolle* (1819) che, riduzione di un precedente progetto teatrale<sup>35</sup>, fu pubblicata poi nel volume XIV delle *Schriften* (e non nel XVII con le prime novelle) di seguito alle *Straußfedern*, forse a voler dimostrare una continuità all'interno della sua produzione, quanto la successiva *Die Gemälde* (1822), in cui il passaggio tra il Tieck romantico e quello degli anni di Dresda è indicizzato nella stessa transizione narrativa da fiaba a novella, che va a configurare i due generi «come due forme diverse di poetizzazione della realtà, forme non antitetiche ma idealmente successive, nel senso che la novella ingloba in sé il modello di realtà proposto dalla fiaba parodiandolo e soprattutto ribaltandolo dall'esterno»<sup>36</sup>.

*Die Gemälde* è l'opera che rappresenta la crisi e allo stesso tempo ne segna il superamento, costituisce la risposta narrativa a essa, una sorta di manifesto programmatico della «svolta» impressa da Tieck alla propria scrittura, destinata a costituirsi d'ora innanzi intorno alla teoria del *Wendepunkt* d'ispirazione solgeriana che si propone di conciliare realismo e senso del meraviglioso: come un filo che attraversa la novella, si ripropone praticamente per tutti i personaggi che agiscono in essa la medesima problematica, la crisi di una concezione di vita e l'intrapresa di una nuova che conferisca all'esistenza, se non un fondamento più autentico, almeno un maggiore radicamento nella realtà, un disincanto che prelude all'afferma-

<sup>34</sup> «An den Bruder Friedrich», 24.X.1822, in *Letters of Ludwig Tieck hitherto unpublished, 1792-1853*, coll. and edit. by E. H. Zeydel, P. Matenko, K. H. Fife, New York 1937, p. 189.

<sup>35</sup> Scrive Tieck: «Der Kenner sieht vielleicht, daß der Gegenstand ursprünglich zu einer Komödie bestimmt war, die letzte Entwicklung nämlich. Nachher, als ich es zu einer Erzählung umschuf, mußte das dramatische Element zurücktreten, und die ersten zwei Drittheile, die mir im erzählenden Vortrage nothwendig schienen, wurden hinzugefügt» (Ludwig Tieck, *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in *Novelle*, hrsg. von Josef Kunz, cit., p. 52).

<sup>36</sup> Giovanna Cermelli, *Il viaggiatore disincantato. Fantasia e distanza ironica nelle novelle del tardo Tieck*, cit., pp. 77-78.

zione delle forme di convivenza borghese sulle quali si chiude il racconto. Nella prospettiva del rivolgimento della scrittura tieckiana verso un realismo di stampo *Biedermeier*, verso il prosciugamento delle strutture fantastiche delle prime opere, sembrerebbe simbolico il ragionamento che volge entro di sé Eduard, il giovane protagonista di *Die Gemälde*, all'apertura del racconto; le sue parole segnano l'abdicazione, la rinuncia a un passato avventuroso e sventato, e il proposito di iniziare una vita nuova, ragionevole, borghese:

"Mit wie so andern Gefühlen", dachte er bei sich selbst, "schritt ich sonst mit meinem würdigen Vater durch diese Zimmer! Das ist das erste Mal, daß ich mich zu dergleichen hergebe, und es soll auch das letzte sein. Wahrlich, das soll es! Und es ist Zeit, daß ich von mir un der Welt anders denke".<sup>37</sup>

In realtà, tuttavia, se questo è in definitiva il percorso esterno della storia, l'itinerario entro il quale si svolge la narrazione, dallo stesso episodio iniziale, con il suo immediato seguito, si sprigiona una diversa luce che arricchisce di nuove sfumature la prima interpretazione. Le riflessioni di Eduard sull'arte – lente che si frappone tra l'io e la realtà e ne impedisce l'autentica fruizione e decifrazione, quasi metafora sia dei risultati che degli obbiettivi propri della prima generazione romantica, nonché dello stesso Tieck di prima maniera («Wie man nur so unter leblosen Bildern ausdauern kann und einzig in ihnen und für sie dasein! [...] Ist es nicht, als wenn diese Enthusiasten in einem verzauberten Reiche untergehen? Für sie ist nur die Kunst das Fenster, durch welches sie die Natur und die Welt erblicken»<sup>38</sup>) – vengono immediatamente e ironicamente rovesciate nell'immagine della fanciulla che si offre con l'evidenza di un'opera d'arte, di un dipinto, ai sensi confusi del giovane protagonista, in quello che è il primo dei continui ribaltamenti che costituiscono la vera misura del racconto<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, in *Tieck's Werke* in zwei Bänden, ausg. und eingeleitet von Claus Friedrich Kopp, Berlin u. Weimar 1985, I Band, p. 205.

<sup>38</sup> Ivi.

<sup>39</sup> *Die Gemälde* è in effetti un gioco continuo e inesausto di rovesciamenti: la buona fede di Eduard, di cui dapprima non dubitiamo, si rivela un inganno; la benevolenza di Walther solo un'ipocrita convenienza; l'amore di Sophie per Eduard sembra a un certo punto raffrenato e messo in dubbio da una ragionevolezza che pare estranea al personaggio, prima di essere prepotentemente riaffermato; l'arroganza dello straniero si rivela reale competenza, autorità, addirittura maestà quando viene rivelata la sua identità segreta; e così via.

È evidente che la prima produzione di Dresda naviga ancora in prosimità della precedente maniera tieckiana e del romanticismo<sup>40</sup>. Il ribaltamento prismatico e continuo della prospettiva del racconto contrasta con la presunta stabilità verso la quale tematicamente esso tende, in un meccanismo narrativo che in definitiva contraddice quella ricerca di stabilità. Se è realismo, questo del Tieck dei *Gemälde*, è un realismo che non sembra tanto risiedere, per prendere a prestito un'espressione che Claudio Magris utilizza proprio a proposito di E. T. A. Hoffmann, «nella rappresentazione realistica bensì piuttosto nella tentacolare e fluida presa di coscienza della disgregazione»<sup>41</sup>: un realismo che rampolla dai gabinetti ottici delle prime opere, dalle distorsioni e dalle sovrapposizioni di *Der Blonde Eckbert* e del *William Lovell*, di cui è qui mantenuta la molteplicità dei punti di vista, la sarabanda di rivolimenti prospettici, depurate dal loro segno arbitrario e liberate al tempo stesso dalle macchinose forzature nella trama e nella psicologia dei personaggi che finivano per sconvolgere le strutture narrative e rivelare la finzione e l'interferenza dell'architetto dietro l'ordito dell'opera. Il distacco, tuttavia, è già maturo e si misura nella tendenza a una orizzontalità narrativa che va in direzione opposta a quella verticalità che contraddistingue non solo le opere del primo Tieck, ma anche l'intera produzione di Hoffmann, in cui il sé s'inabissa in se stesso, nelle profondità della psiche, alla ricerca dei nessi che gli consentano di far fronte all'indecifrabilità del reale.

Giustamente Giovanna Cermelli individua nella metamorfosi del simbolo-fiore, nell'arco che esso attraversa da *Der Pokal*, ultimo dei *Märchen* raccolti in *Phantasmus*, a *Die Gemälde*, prima delle *Dresdner Novellen*, una sorta di grafico del meraviglioso tieckiano, in un processo che vede smarrirsi l'intensità analogico-metaforica e affermarsi il meccanismo di accostamento sorprendente<sup>42</sup>. In *Der Pokal* (1811), l'apparizione di Franziska, la

<sup>40</sup> Nota Giovanna Cermelli che il principio del *Wendepunkt* appare sovrimposto a posteriori rispetto alle opere del principio degli anni venti e parla di «non-congruenza, in primo luogo, fra la teorizzazione e le prime novelle, cui essa dovrebbe fornire una chiave di lettura» (Giovanna Cermelli, *Il viaggiatore disincantato. Fantasia e distanza ironica nelle novelle del tardo Tieck*, cit., pp. 128-29); è evidente comunque che la formulazione del 1829 servì anche – oltre a fornire la base per costruzioni narrative a seguire – a riepilogare e categorizzare opere già vecchie di quasi un decennio che a quella formulazione non si erano evidentemente ispirate, ma che ne ricavavano in sé lo stampo per quanto in forme.

<sup>41</sup> C. Magris, *L'esilio del borghese*, intr. a E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, Torino 1969, vol. I, p. XIX.

<sup>42</sup> Cfr. Giovanna Cermelli, *Il viaggiatore disincantato. Fantasia e distanza ironica nelle novelle*

fanciulla amata da Ferdinand, provocata dalle arti del vecchio Albert, lascia come residuo una rosa – sedimentazione e trasformazione in innocuo oggetto poetico del seno della ragazza intorno al quale si era concentrata l'estasi visionaria del giovane –, destinata a svanire al tocco delle sue labbra; nel successivo incontro dei due innamorati, la rosa diviene poi una rosa vera che Franziska si toglie dal seno e offre a Ferdinand in pegno d'amore. Lo sdoppiamento di *Der Pokal* lascia il passo in *Die Gemälde* a uno sdoppiamento di altro segno, che si consuma nell'ambito di un illusionismo che è semmai ottico e non più fantastico, pur mantenendo la propria carica simbolica: tale è la portata dell'episodio, all'inizio della novella, in cui il ritratto d'apparenza rubensiana ammirato da Eduard si anima d'improvviso e lancia «die frische Rose», che «den noch frischeren Lippen entgegenblüht»<sup>43</sup>, ai piedi dell'attonito protagonista, a preannunciare la storia d'amore verso cui sboccherà la vicenda. La lunga scena, poi, in cui il giovane ne cura il precoce appassimento, sfolgendone il gambo e provvedendo a irrigarla, vedendola rifiorire per poi sfaldarsi tutt'a un tratto, inaugura davvero un nuovo modo nella narrativa tieckiana, in cui il gioco simbolico s'inscrive ormai nell'orizzonte del reale: quella rosa è l'oggetto autentico, concreto, e al tempo steso il concentrato metaforico in cui Eduard vede riflessa la propria condizione d'innamorato e simboleggiato il proprio destino.

Nel percorso del motivo floreale da *Der Pokal* a *Die Gemälde* è rispecchiata buona parte dell'evoluzione poetica dal Tieck dei *Märchen* a quello delle *Novellen*: del resto il passaggio da straordinario (meraviglioso risolto nel fantastico) a stravagante (meraviglioso risolto nel reale) che sembra caratterizzare la parabola dell'autore tedesco si misura nella transizione che in *Die Gemälde* vede puntare l'indice dell'interesse artistico-pittorico, teso alla definizione di una rappresentatività che vada oltre quella simbolica di un mondo trascendentale in cui fossero sintetizzate tutte le esperienze, propria dei romantici<sup>44</sup>, verso il manierismo piuttosto che il rinascimento<sup>45</sup>.

---

del tardo Tieck, cit., p. 78 segg.

<sup>43</sup> Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, cit., p. 206.

<sup>44</sup> Su questo argomento si veda in particolare Dagmar Ottmann, *Angrenzende Rede. Ambivalenzbildung und Metonymisierung in Ludwig Tiecks späten Novellen*, Tübingen 1990, p. 166 e segg.

<sup>45</sup> Anche se le relazioni tra arte romantica e scuole precedenti sono in realtà assai più complesse; uno storico dell'arte come Marcel Brion definisce il romanticismo come una germinazione del barocco, scavalcando del tutto la fase neoclassica: «È difficile stabilire

In due tra gli ultimi racconti hoffmanniani, praticamente coevi a *Die Gemälde*, l'impiego di una simbologia floreale viene destinato, con esiti diversissimi tra loro e da quello della novella di Tieck, alla rappresentazione di un medesimo percorso narrativo imperniato sul mutamento, secondo uno schema comune che vede la transizione dei protagonisti da attori involontari e inconsapevoli a protagonisti del proprio destino, in un processo di più vasto approfondimento delle funzioni dell'io, delle sue dinamiche e dei suoi processi.

*Datura fastuosa* (1821) risolve il fantastico nel realismo; la forte carica simbolica dei numerosi luoghi comuni di matrice romantica (i sogni premonitori, la fanciulla-fiore<sup>46</sup>, l'attrazione-repulsione per la donna vecchia i cui tratti trapassano dal benevolo all'ambiguo e al minaccioso<sup>47</sup>, il sud trasfigurato – in questo caso la Spagna dell'oscuro e sanguigno Fermino Valies e dell'ardente contessa Gabriela – che agisce come catalizzatore di impulsi incontrollabili, facenti capo alla sfera della sensualità<sup>48</sup>) viene appa-

---

distinzioni nette tra Barocco e Romanticismo. Il secondo sembra derivare dal primo come una sorta di logico prolungamento, di escrescenza naturale» (M. Brion, *Pittura Romantica*, trad. di L. Coeta, Bergamo 1968, p. 18); in un suo prezioso studio, invece, Marianne Thalmann, fondando l'analogia sulla comune reazione anticlassica, definisce quella romantica come «la quarta delle cinque età manieristiche europee» (M. Thalmann, *Romantik und Manierismus*, Stuttgart 1963, p. 14).

<sup>46</sup> Gretchen è più volte associata a immagini floreali: quando ad esempio cade per la prima volta in deliquio all'abbraccio sia pure innocente dell'uomo che ama e non sa di amare, è chiamata ironicamente da Eugenius *Mimosa Pudica* («“Was”, rief Eugenius, “was hast du Gretchen? – Bist du denn eine kleine Mimosa, daß du zusammenfährst, wenn man dich anrührt?”» [E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, in *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, cit., Bd. IV, *Späte Werke*, p. 514]); l'identificazione con il mondo vegetale, che è per Eugenius occasione di sfoggio erudito, si rivelerà in realtà come profonda identità, di cui sarà testimone il linguaggio stesso che renderà conto di associazioni analogiche spontanee, come quando poco dopo le guance di Gretchen saranno paragonate a «Feuerliien» (E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 525) o lo stesso Eugenius in una delle fasi della sua metamorfosi verrà caratterizzato come una «kranke, mühsam vegetierende Pflanze» (E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 528).

<sup>47</sup> Non è il caso qui di soffermarsi sulla portata del motivo edipico nella letteratura hoffmanniana; è da sottolineare comunque che in questo racconto il matrimonio con la madre viene effettivamente celebrato nell'unione con la «Frau Professorin» (che viene esplicitamente chiamata dal protagonista «meine Mutter» [E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 512]): la latenza del conflitto espresso cifratamente altrove nella narrativa hoffmanniana diviene qui patenza, sia pure rimossa attraverso lo straniamento del bizarro, del «motto di spirito».

<sup>48</sup> E, del resto, i sensi assopiti di Eugenius vengono definitivamente ridestati nel giardino della contessa, lussureggiante ben più della serra del professor Helms, dall'e-

rentemente attenuata nella razionalizzazione, ma a questo movimento, più vistoso sulla superficie del racconto, se ne aggiunge uno di segno contrario, per cui oggetto di deformazione grottesca diviene la pretesa razionalizzante sulla realtà: il giovane Eugenius dovrà mettere da parte le sterili nozioni scientifico-botaniche sulle quali, all'inizio del racconto, si basa la sua identità e che costituiscono la base per il suo atteggiamento di superiorità nei confronti di Gretchen. Al rimprovero di Eugenius («Überhaupt, du meinst es gut mit den Blumen, ich weiß es, aber es fehlt dir ganz an botanischer Kenntnis, und du gibst dir, meines sorgsames Unterrichts unerachtet, gar keine Mühe mit dieser Wissenschaft»<sup>49</sup>), la ragazza risponde con parole che già anticipano quella che sarà la tematica del racconto; alla corrispondenza più profonda tra il nome e la cosa che apparentemente instaura il termine dotto, vengono meno quei nessi che trascendono la pura e troppo arida denotazione scientifica e che, dopotutto, della cosa costituiscono l'autentica essenza:

Ach lieber Herr Eugenius! [...] das klingt sehr schön und vornehm, aber es ist mir so, als wenn das gar nicht mein liebes Schneeglöckchen sein könne.<sup>50</sup>

Solo nel doloroso processo di distacco dalle proprie radicate certezze, Eugenius potrà crescere davvero, uscendo da se stesso, e riconoscere la natura insondabile dell'amore che lo lega alla fanciulla, riflessa nelle proprietà alchemiche della pianta, che trascendono ogni attesa fondata su una conoscenza razionale e i cui esiti mortali o vivifici sono retti da una discriminante morale che, sepolta e stratificata in un io non ancora formato, dev'essere portata a consapevolezza e che costituisce il vero traguardo di conoscenza.

A differenza di Tieck, nella fiaba hoffmanniana non è il reale che contamina il meraviglioso, ma il meraviglioso che si scava una via nel reale, gli presta le proprie dinamiche, che non ne scalfiscono tuttavia la specificità

---

cheggiare di una «spanische Romanze», nella stessa pagina in cui si offre agli occhi del protagonista la vista della *Datura fastuosa* che dà il titolo al racconto: «Aller süße namenlose Schmerz der innigsten Wehmut, alle Glut inbrüstiger Sehnsucht efaßte den Jüngling, er geriet in eine Trunkenheit der Sinne, die ihm ein unbekanntes Fernes Zauberland voll Traum und Ahnung erschloß. Er war auf die Knie gesunken und hatte den Kopf fest angedrückt an die Stäbe des Gitters» (E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., pp. 523-24).

<sup>49</sup> E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 496.

<sup>50</sup> Ivi, p. 497.

narrativa: *Datura fastuosa* resta appunto una fiaba, un *Märchen*, e come tale è soggetto alle leggi della necessità e del rigore che regolano la costruzione fantastica una volta che ne sia stato avviato il meccanismo (quello del *Märchen* è un mondo delimitato e chiuso, nonostante le apparenze: le regole che in esso agiscono non sono estendibili, esportabili dal suo contesto), mentre nelle novelle tieckiane agisce l'arbitrio della possibilità che sempre soggiace al reale. La divergenza nelle premesse logico-sintattiche del discorso narrativo produce necessariamente esiti diversi nei finali pur ugualmente votati all'idillio: ma quello di Hoffmann è un idillio destinato a proiettare ombre su un piano che trascende quello puramente terreno e che nell'apparente stonatura di una soluzione a prima vista semplicistica e sbrigativa<sup>51</sup> salda in realtà nell'illuminazione di una raggiunta pienezza i capi di un'anima scissa nel dissidio tra abbandono all'impulso e argine a esso nella costruzione di una coscienza eticamente fondata<sup>52</sup> – termini di cui la passione amorale, incarnata nella bella e sediziosa contessa spagnola, e la scienza che, specchiata in se stessa ed elevata ad assoluto, smarrisce la consapevolezza dei propri fini, rappresentano le rispettive, pericolose degenerazioni; quello di Tieck, al contrario, svolto nel segno dell'anticlimax, si consuma interamente all'interno del reale e trova in esso il proprio inizio e la propria fine, senza rimandare a dimensioni ulteriori: sennonché proprio tale risoluzione piana e dimessa – *troppo* piana e dimessa dopo le peripezie, i paradossi barocchi, le rivelazioni e i disvelamenti delle pagine che la precedono – rappresenta un'incrinatura sulla superficie del racconto, che rilancia un sospetto all'indietro sull'intera vicenda narrata e ne rende precaria, sia pure in via puramente ipotetica, l'intera impalcatura realistica che proprio nello scioglimento miracolistico denuncia i propri

<sup>51</sup> In questo senso vanno le quasi unanimi interpretazioni della critica; nella sua postfazione all'edizione critica hoffmanniana, ad esempio, Walter Müller-Seidel inserisce *Datura fastuosa* tra le opere non riuscite, o addirittura incompiute, dell'ultimo periodo, e proprio a causa del suo finale: «Wir betonen damit absichtlich das noch in vieler Hinsicht Unabgeschlossene selbst dort, wo abgeschlossene Erzählungen vorliegen; [...] Genial heruntererzählte Begebenheiten bestätigen den Meister des Phantastischen, dem dann doch überraschenderweise das Ende mißlingt. *Datura fastuosa* ist eine dieser Geschichten» (W. Müller-Seidel, *Nachwort*, in *Späte Werke*, cit., p. 822).

<sup>52</sup> In questo senso, come la testimonianza di una rivelazione raggiunta, sembrano da leggersi le parole pronunciate alla fine del racconto da Sever, l'amico di Eugenius, a commentare l'unione che finalmente si celebra tra il giovane e Gretchen: «Sever trat hinein und sprach, als er die Seligen erblickte, ernst und feierlich: "Eugenius, du hast den Engel des Lichts gefunden, der dir den Frieden deiner Seele wiedergeben wird, und selig wirst du sein hienieden und dort"». – (E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 545).

limiti, la sua natura di ripiegamento in seguito a una maturata impotenza del fantastico.

Come *Datura fastuosa* imperniato sulla rappresentazione dell'evoluzione della condizione infantile dell'io verso una maggiore consapevolezza<sup>53</sup>, *Meister Floh*, ultimo racconto di Hoffmann, registra un processo ulteriore. L'analogia metaforica diviene reale identità e i destini umani si sovrappongono bizzarramente a lontane esistenze vegetali. Alla vicenda dei protagonisti che si svolge in un qui e ora puntualizzato da tocchi satirici che, com'è noto, provocarono a Hoffmann spiacevoli problemi di censura<sup>54</sup>, si sovrappone su un piano perfettamente paritetico l'ombra di una dimensione fiabesca in cui il mondo vegetale è l'automatico riferimento – da Dörtie, alias Aline, alias principessa Gamaheh, che, addormentandosi nel grembo muscoso della natura, dà il via a una catena fantasmagorica di avventure<sup>55</sup>, a Pepusch che nel volto della ragazza olandese rivive il ricordo di un'esistenza precedente, di un'esperienza primordiale allo stato di fiore<sup>56</sup> –: cade

<sup>53</sup> Come il trentaseienne Peregrinus Tyß di *Meister Floh*, che vive in un universo arrestato al limite della sua infanzia, così il ventiquattrenne Eugenius «gehörte zu den einfachen Menschen, denen ein kleiner Kreis, in dem sie sich froh und frei bewegen, vollkommen genügt, die in der Wissenschaft oder der Kunst, welche das Eigentum ihres Geistes worden, den schönsten und einzigen Zweck ihres Treibens und Strebens suchen und finden; [...] Man weiß, daß dergleichen Menschen eben ihrer Gesinnung halber in gewisser Art immerdar Kinder bleiben, daß sie ungeschickt, linkisch, ja in dem steifen Gewande einer gewissen kleinlichen Pedanterie, in das ihre Wissenschaft sie einhüllt, engherzig und seelenlos sich darstellen» (E. T. A. Hoffmann, *Datura fastuosa*, cit., p. 499).

<sup>54</sup> Nell'episodio del consigliere segreto Knarrpanti, Hoffmann intendeva colpire il ministro della polizia Kamptz, che, informato della cosa attraverso i propri canali, ordinò il sequestro del racconto prima che fosse dato alle stampe; *Meister Floh* uscì nell'aprile del 1822 in versione ampiamente censurata e soltanto nel 1906 Georg Ellinger ha scoperto nell'archivio criminale di Berlino il manoscritto originale, restituendolo alla posterità (cfr. Walter Müller-Seidel, *Nachwort*, cit., pp. 835 segg.).

<sup>55</sup> «In Famagusta begab es sich, daß die Prinzessin einst in der erfrischenden Kühle des Abends lustwandelte und in ein dunkles anmutiges Zypressenwäldchen geriet. Verlockt von dem lieblichen Säuseln des Abendwindes, dem Murmeln des Bachs, dem melodischen Gezwitscher der Vögel, streckte die Prinzessin sich hin in das weiche duftige Moos und fiel bald in tiefen Schlaf» (E. T. A. Hoffmann, *Meister Floh*, in *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, cit., Bd. IV, *Späte Werke*, p. 703); la principessa, caduta in un sonno mortale per opera dei malefici del malvagio Principe Sanguisuga, è curata dapprima da una pietosa radice di Mandragola, poi, ridotta a proporzioni microscopiche, sospesa in un'esistenza puramente vegetale, particella tra le altre particelle di polline di un tulipano.

<sup>56</sup> La vista di Dörtie, impegnata nel suo spettacolo del circo di pulci, risveglia in Pepusch la memoria di un passato in cui egli, sotto le spoglie del cardo Zeherit, aveva vendicato contro il Principe Sanguisuga Poltraggio subito dalla principessa Gamaheh,

qui ogni confine tra flusso fantastico e organizzazione espressiva, in una sorta di continua costruzione e decostruzione dell'inconscio che viene oggettivata attraverso la narrazione, sempre tesa al limite tra caos ed equilibrio.

Il percorso parallelo di Eduard, protagonista di *Die Gemälde*, e dell'hoffmanniano Peregrinus Tyß, entrambi mossi attraverso l'amore all'affrancamento da una condizione d'imaturità e d'incompletezza e all'acquisizione di una più matura coscienza di se stessi e del mondo, conduce, come già e ancor più che in *Datura fastuosa*, a esiti opposti: loro iniziale condizione comune è il disagio, una sorta di malattia dell'anima che si manifesta nell'insoddisfazione del presente, ma mentre quello che Claudio Magris definisce «il viaggio travagliato»<sup>57</sup> del protagonista hoffmanniano culmina con «l'intuizione di una verità più alta di quella quotidiana – di una verità che non nega, ma trascende ed espande la realtà tangibile»<sup>58</sup>, quello di Eduard nella novella di Tieck si conclude con il ripiegamento e l'accettazione di ciò che era stato alle radici di quel disagio, con «l'ottuso appagamento del presente, l'integrazione nella società e nella vita vera, [...] contrassegno della morte spirituale, del filisteismo trionfante»<sup>59</sup>. Elemento decisivo di divergenza è la risposta alla questione di fondo che muove la scrittura di entrambi gli autori: «per darsi un'identità, per non disperdersi nell'ignoto e nell'indistinto», scrive ancora Magris, «fra la voluttà di dilatarsi nell'annientamento e l'ansia di ripararsi entro un rigido limite»<sup>60</sup>, Tieck sceglie la seconda opzione, laddove Hoffmann si abbandona alla prima, provocando la caduta di ogni barriera tra meraviglioso – un mera-

---

sprofondando a sua volta in un sonno profondo dal quale si era ridestato privo di consapevolezza, «in anderer Gestalt» (E. T. A. Hoffmann, *Meister Floh*, cit., p. 708): «Niemand kümmerte sich um den fremden Pepusch, der Muße genug fand, die Schöne in ihrem ganzen Tun und Wesen zu beobachten. Indem er aber länger und länger ihr in das holde Gesichtchen kuckte, regte sich in dem tiefsten Hintergrunde des innern Sinnes eine dumpfe Erinnerung, als habe er die Holländerin irgendwo einmal gesehen, wiewohl in ganz andern Umgebungen und anders gekleidet, so wie es ihm war, als sei er auch damals ganz anders gestaltet gewesen. Vergebens quälte er sich ab, diese Erinnerungen zu irgendeiner Deutlichkeit zu bringen; wiewohl der Gedanke, daß er die Kleine wirklich schon gesehen, immer mehr an Festigkeit gewann» (E. T. A. Hoffmann, *Meister Floh*, cit., p. 710).

<sup>57</sup> Claudio Magris, *Nota*, in E. T. A. Hoffmann, *Mastro Pulce*, trad. di G. Vigolo, Torino 1991, p. 209.

<sup>58</sup> Ivi.

<sup>59</sup> Ivi.

<sup>60</sup> Ivi, p. 207 e 208.

viglioso che si definisce come «intuizione di una realtà più alta di quella quotidiana»<sup>61</sup> – e realistico inteso come non imitazione o riproduzione del reale, ma come conformità e in definitiva legittimazione dei meccanismi che ne regolano la struttura, senza irruzioni di forze che possano provocare la destabilizzazione e lo scardinamento.

A questo punto diviene più chiaro che cosa intenda e a che cosa miri Tieck con l'invito rivolto a Hoffmann nella sua lettera del 12 agosto 1820: il «grössere Spielraum» al quale si riferisce l'autore tedesco, sulle soglie di un mutamento decisivo e già proiettato verso l'applicazione della prassi narrativa che si sarebbe organizzata formalmente sotto la teoria del *Wendepunkt*, non è altro che la realtà, quella realtà che la scrittura hoffmanniana trasfigura e ribalta in un continuo gioco prismatico. Certo, non può sfuggire a Tieck che il processo narrativo hoffmanniano ha il suo fondamento su un piano diverso di oggettività, fondato essenzialmente nell'inconscio, nel magma indistinto della psiche che viene sollevato a materia di scrittura: ma è proprio la legittimità di tale fondamento che egli mette in discussione, tanto più che la sua propria produzione poetica continua ad avvolgersi, anche una volta esaurita la vena della prima maniera romantica, in un'organizzazione ironico-soggettiva della realtà, sia pure depurata delle scorie fantastiche, che ne tradisce la non lontana matrice. Siamo ormai in presenza di quello che costituisce il grande nodo di rottura. Tieck, invitandolo a estendere la portata del proprio «Spielraum», rimprovera a Hoffmann di spingere la sua scrittura troppo distante dalla realtà nella quale egli si rituffa chiamandosi fuori dal romanticismo. In realtà il *Wendepunkt*, con i suoi presupposti solgeriani che nutrono la pretesa di rappresentare il momento di corto circuito dell'infinito nel finito, si rivela nella sua natura di residuo romantico, mentre la narrativa di Hoffmann è in un certo senso più avanti, proiettata a svolgere «piuttosto il gioco ironico della scrittura con la finzione letteraria dell'Assoluto»<sup>62</sup>. È questo gioco, ai suoi occhi gioco svilito, gioco sul nulla, tradimento, che Tieck non accetta, un gioco che, oltretutto, coinvolgendo pesantemente la sua produzione passata, lo chiama in causa nonostante la sua riluttanza. Tutto ciò, dopo che Hoffmann lo aveva definito «ein echt romantischer Dichter»<sup>63</sup>, consegnandolo alla galleria dei propri modelli, non poteva che alimentare la ripulsa e la condanna, tanto più che l'autore di Königsberg, in quella tra le sue opere

<sup>61</sup> Ivi, p. 209.

<sup>62</sup> Luca Crescenzi, *Il vortice furioso del tempo*, cit., p. 36.

<sup>63</sup> E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, cit., p. 92.

in cui le notazioni realistiche e la vena stravagante si fondono nell'intreccio più inestricabile, illuminandosi a vicenda, il romanzo *Die Elixiere des Teufels* (1815-16), aveva iniziato la seconda parte con un capitolo intitolato *Der Wendepunkt*. Il valore di tale contrassegno nell'economia strutturale dell'opera hoffmanniana si definisce secondo una duplice prospettiva: il capitolo in questione costituisce un *Wendepunkt* globale rispetto alla storia, segna il punto di vertice della parabola dalla quale inizia il ritorno, e al medesimo tempo esso stesso, come segmento all'interno del romanzo, ha la propria misura in una serie di «svolte» narrative reiterate e continue, nel cui susseguirsi risiedono i nuclei di contraddizioni irrisolte che finiscono per provocare il collasso del reale e la sua ridefinizione secondo nuovi, diversi criteri.

Al meccanismo narrativo che Tieck eleva a paradigma conoscitivo, capace d'instaurare simbolicamente una relazione tra finito e infinito e tale da consentire al genere che lo accoglie una penetrazione più acuta e profonda nell'essenza del reale<sup>64</sup>, Hoffmann, con la proliferazione dei colpi di scena che nel ripetersi si svuotano dell'aura di assoluto che deriverebbe loro dall'eccezionalità e divengono semmai sintomo di un arbitrio cieco, conferisce una funzione conoscitiva non meno privilegiata, ma di tutt'altro segno, atta a spostare la consapevolezza dell'esistente dall'ordine a un caos che si presenta in accecanti e disgregati bagliori. Hoffmann, «intento a scoprire una legge diversa nel brulicare della vita, un'altra razionalità e un'altra logica»<sup>65</sup>, non poteva essere accettato da un Tieck che tentava di scavare entro la rappresentazione di *questa* razionalità e di *questa* logica un'argine agli impulsi che ne minavano la solidità e l'esistenza stessa. Ciò comportava di necessità un mutamento, se non una rinuncia alle strutture del fantastico, troppo fluide e destabilizzanti, quelle strutture in cui, negli estremi rappresentati dalla prosa hoffmanniana, «tutto si tramuta in tutto». Di tale tentativo, e del suo esito, sono prove estreme opere narrativamente schizofreniche come *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, in cui

---

<sup>64</sup> Scrive Tieck, ancora nella sua introduzione alle *Schriften* del 1829: «So kann die Novelle zuweilen auf ihrem Standpunkt die Widersprüche des Lebens lösen, die Launen des Schicksals erklären, den Wahnsinn der Leidenschaft verspotten, und manche Räthsel des Herzens, der Menschlichkeit in ihre künstlichen Gewebe hinein bilden, daß der lichter gewordene Blick auch hier im Lachen oder in Wehmut, das Menschliche, und im Verwerflichen eine höhere ausgleichende Wahrheit erkennt» (Ludwig Tieck, *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in *Novelle*, hrsg. von Josef Kunz, cit., p. 55).

<sup>65</sup> Claudio Magris, *Parigi 1931: non leggete Hoffmann*, intr. a E. T. A. Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*, trad. di C. Pinelli, Milano 1979, p. VII.

i livelli del realistico e del fiabesco sono scissi e procedono per vie parallele, collegate da un ponte che non richiama più la volontà di esplorare la natura del meraviglioso e di stabilirne le leggi, ma sembra sottolineare una divaricazione avvenuta e non più ricomponibile.



Paola Rinaldi  
(Milano)

*Thomas Mann e «das Ewig-Weibliche»  
Sull'atteggiamento dello scrittore tedesco nei confronti delle  
donne: il carteggio con Ida Herz e Lavinia Mazzucchetti*

L'ultima lettera di Thomas Mann, l'ultima testimonianza autografa dello scrittore tedesco<sup>1</sup>, scritta dal Kantonspital di Zurigo il 10 agosto 1955<sup>2</sup> due giorni prima della morte, è indirizzata alla germanista Lavinia Mazzucchetti. Che essa sia rivolta ad una donna è naturalmente un caso; e tuttavia, tale coincidenza si presta a divenire spunto di riflessione in questo periodo di risorto interesse nei confronti dello scrittore di Lubecca, soprattutto dal punto di vista biografico-psicologico<sup>3</sup>.

Il mondo di Thomas Mann non è certo densamente popolato da figure femminili, se si escludono quelle appartenenti alla famiglia. Ciò vale sia per la produzione artistica dello scrittore che per la vita privata, difficilmente

---

<sup>1</sup> L'ultima annotazione nei diari risale al 29 luglio 1955. Cfr. Thomas Mann, *Tagebücher 1953-1955*, hrsg. v. Inge Jens, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1995. I diari (indicati d'ora in avanti con TGB e gli anni a cui si riferisce ogni volume) sono stati pubblicati tra il 1977 e il 1982 da Peter de Mendelssohn, e successivamente, tra il 1986 e il 1995, da Inge Jens, sempre in S. Fischer Verlag.

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. v. Erika Mann, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1965, pp. 418-419 (d'ora in avanti indicato con *Briefe III*).

<sup>3</sup> Nel 1995 sono state pubblicate ben due biografie riguardanti Thomas Mann (che hanno per altro raccolto consensi non eccessivamente entusiastici): Klaus Harpprecht, *Thomas Mann – Eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek 1995; Donald A. Prater, *Thomas Mann – Deutscher und Weltbürger – Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1995. Il nuovo anno ha portato un contributo d'oltre-oceano: Anthony Heilbut, *Thomas Mann. Eros and Literature*, Alfred A. Knopf, New York 1996. Recentemente si è inoltre conclusa la serie dei diari di Thomas Mann (v. Nota 2), e, dal 17 gennaio al 31 marzo 1996, è stata organizzata la rassegna *Thomas Mann und die Seinen* che presentava eventi culturali di vario genere (proiezioni di audiovisivi, mostre, conferenze, etc.).

scindibili: i protagonisti dei suoi romanzi sono per lo più personaggi maschili<sup>4</sup>, il circolo di amicizie (o meglio di conoscenze, data l'aristocratica riservatezza caratteristica dell'autore tedesco<sup>5</sup>) raccolto intorno a casa Mann è quasi esclusivamente composto da uomini, e sulle tendenze omoerotiche di Thomas Mann s'è già detto molto<sup>6</sup>. Ci si deve dunque attendere un Thomas Mann misogino?

Personalità pubbliche come quella di Thomas Mann vengono naturalmente in contatto con molte persone, appartenenti alle più svariate classi sociali, provenienti dai più diversi ambienti culturali. L'alacrità e la dedizione con cui Mann risponde alle lettere ricevute non prevedono distinzioni di sorta: circa 67500 lettere<sup>7</sup> spedite ad amici, conoscenti, parenti, personalità della cultura, della politica, dello spettacolo, collaboratori, colleghi o semplici ammiratori ne sono l'imponente testimonianza. Tra i destinatari, (soprattutto tra quelli appartenenti all'ultima categoria), così come tra i nomi citati nelle lettere, vi sono anche numerose donne: un calcolo puramente statistico negherebbe anche la minima discriminazione sessista nella natura di Thomas Mann.

Ciononostante, proprio lo sterminato numero di risposte così puntualmente redatte da Mann fa sorgere il dubbio che egli replicasse ad ogni singola lettera recapitatagli, indipendentemente dal valore intrinseco della stessa. Una ragione, anzi la principale, dell'incredibile sforzo epistolare di

<sup>4</sup> Forse l'unico lavoro di Thomas Mann in cui la protagonista è realmente una donna è il romanzo breve *Die Betrogene* del 1953, il cui tema (la lotta contro la sterilità fisiologica sopraggiunta con l'invecchiamento) potrebbe d'altra parte ben adattarsi allo stesso Mann, orgoglioso osservatore della propria virilità nella vecchiaia, come si legge nei diari.

<sup>5</sup> «[...] ich verstehe nur zu gut die [...] Schwierigkeit, an die Möglichkeit der Freundschaft mit mir zu glauben. Ich kenne die Kälte und Entmutigung, die von mir ausgeht [...]», lettera del 12 gennaio 1943 ad Agnes E. Meyer, in: *Thomas Mann – Agnes Meyer. Briefwechsel 1937-1955*, hrsg. v. Hans R. Vaget, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1992, p. 454.

<sup>6</sup> Hans Wysling si è più volte occupato della "Homoerotik" in Thomas Mann. Qui si rimanda al suo lavoro più esaustivo: Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform: Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Thomas-Mann-Studien, vol. V, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>7</sup> La stima è basata sulle lettere effettivamente recuperate, su quanto annotato da Thomas Mann nei diari e sulle memorie di Katia ed Erika Mann. Cfr. *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*, bearb. u. hrsg. v. Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, überarb. u. ergänzt v. Gert Heine und Yvonne Schmidlin, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1976-1987, vol. IV, pp. 627-630.

Mann è indicata da Hans Wysling, nell'introduzione alle *Regesten und Register*, nella «Höflichkeit», nella cortesia estrema che accompagna ogni gesto pubblico dello scrittore tedesco: essa si pone in relazione con il «Bürgersinn für Zucht und Ordnung»<sup>8</sup> avvertito da Thomas Mann, e sebbene non si possa parlare legittimamente di ipocrisia, certo le lettere non paiono costituire il materiale maggiormente affidabile per un'analisi delle opinioni più intime dell'artista di Lubecca. Il fatto che, quindi, anche le lettere firmate da donne abbiano ricevuto una più o meno pronta risposta, non ha di per sé alcun valore in rapporto alla domanda da cui si è partiti.

L'unica possibile verifica, necessaria per poter contestualizzare quanto superficialmente rivelato dal «Briefwerk» manniano, rimanda a ciò che di più personale e "onesto" circa i pensieri privati di Thomas Mann sia rimasto alla posterità oltre all'opera narrativa dello scrittore, primo "luogo" di auto-disvelamento: i diari, la cui edizione è stata completata solo recentemente<sup>9</sup>.

Non sarebbe corretto considerare i diari come documenti scevri dalla consapevolezza, da parte di Thomas Mann, di un pubblico futuro fruitore di tali "confessioni"; anzi, si direbbe che Mann si augurasse la pubblicazione delle stesse: le istruzioni che si leggono su ogni pacchetto che racchiude i fogli dei diari, «Without any literary value, but not to be opened by anybody before 20 years after my death»<sup>10</sup>, suonano come un invito, in realtà, a rompere i sigilli e a rendere il contenuto accessibile al mondo dopo il periodo stabilito. La controprova sta nella distruzione operata da Mann negli anni della maturità, dopo attenta riflessione<sup>11</sup>, di quei fogli dei diari risalenti al periodo tra il 1922 ed il 1930: tutto doveva divenire noto, ma solo tutto quello che Mann *intendeva* far divenire noto. Se anche i diari non fossero espressione sgorgata spontaneamente dall'animo di Thomas Mann, bensì ciò che di essa rimane dopo un attento vaglio autocritico, è comunque lecito supporre che quanto che vi si legge sia esattamente

---

<sup>8</sup> Cfr. *Die Briefe Thomas Manns ... cit.*, vol. I, p. V. La citazione è tratta dal saggio *Der alte Fontane* (1910), in *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, vol. IX, p. 18 (d'ora in avanti indicati con GW e numero del volume).

<sup>9</sup> Il decimo ed ultimo volume dei diari è stato presentato nell'autunno 1996 (cfr. Nota 1).

<sup>10</sup> Thomas Mann, TGB 33-34, pp. XII-XIV.

<sup>11</sup> Nell'annotazione del 21 maggio 1945 si legge: «... alte Tagebücher vernichtet in Ausführung eines längst gehegten Vorsatzes. Verbrennung im Ofen draußen», TGB 44-46, p. 208.

quello che Mann pensasse. Paradossalmente, un primo atto “ipocrita”, l'autocensura, diviene garanzia dell'assoluta verità (in senso di sincerità, e quindi di affidabilità, seppur mitigate dal soggettivismo imposto dall'operazione di cernita) del testo sopravvissuto: si potrebbe dire che la personalità di Thomas Mann non si ritrova nella totalità dei suoi aspetti nei *Tagebücher*, ma tutto quanto in essi è contenuto ne fa sicuramente parte.

Anche nei diari si incontrano i nomi dei destinatari degli scambi epistolari intrattenuti da Thomas Mann, ma numericamente la differenza è sorprendente: solo una minima parte di essi ricompare nei *Tagebücher*, e se si restringe il campo alle figure femminili, la frazione si riduce ulteriormente.

Impossibile sarebbe non rilevare l'onnipresenza di Katia, paziente compagna, e della figlia Erika, divenuta, con l'avanzare degli anni, una insostituibile e necessaria collaboratrice dello scrittore<sup>12</sup>, e più in generale le donne della famiglia Mann. I rapporti Thomas-Katia Mann sono già stati oggetto di numerosi saggi<sup>13</sup>, e le problematiche ad essi connesse esulano dal tema di questa riflessione, tuttavia sarà opportuno notare brevemente come i toni e i modi con cui Mann si rivolge alla futura moglie nelle lettere siano assai differenti da quelli che poi si ritrovano nei diari: le prime appaiono vere e proprie “classiche” lettere d'amore, a volte così sorprendentemente colme di passione e di adulatori complimenti da suonare quasi false, esagerate o comunque non certo spontanee<sup>14</sup>; nei diari, al contrario, non si parla mai con sensualità di Katia, né sembra possibile cogliere una seppur minima manifestazione di passione o desiderio: le lodi, espressioni di una sincera gratitudine, sono rivolte alla pazienza, alla comprensione e all'attivo sostegno morale e fisico mostrati da Katia nei confronti del marito<sup>15</sup>. In parte, una spiegazione può trovarsi nel fatto che i diari si riferi-

<sup>12</sup> Cfr. TGB 53-55, Inge Jens, *Vorwort*, p. IX.

<sup>13</sup> Sia nella biografia di Harpprecht che in quella di Prater si ritrovano capitoli inerenti all'argomento; inoltre, in un libro dal discutibile valore scientifico, se ne occupa anche Marianne Krüll, *Im Netz der Zauberer: eine andere Geschichte der Familie Mann*, Arche, Zürich 1991. Si vedano anche: Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann und die Seinen*, Stuttgart 1987; Anna Maria Carpi, *Introduzione*, in: Thomas Mann, *Contro l'eros: Il piccolo signor Friedemann, Luisella, Tristano, Sul matrimonio*, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. I-XXIX.

<sup>14</sup> Cfr. Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, hrsg. v. Erika Mann, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1962, (d'ora in avanti indicate con *Briefe I*) ad esempio quelle riportate alle pp. 43-47.

<sup>15</sup> Elisabeth Mann-Borgese racconta: – E quando dico mio padre, voglio dire in certo modo entrambi i miei genitori; perché mio padre è assolutamente impensabile senza mia madre. Fu lei, per così dire, che lo tradusse in realtà. – Elisabeth Mann-Borgese, *Infanzia*

scono ad un periodo successivo al primo innamoramento, in cui la passione ha probabilmente lasciato il posto ad una serenità molto più appropriata all'esempio di vita borghese che Thomas Mann si era prefisso di condurre già molto tempo prima. D'altro canto, non si può affermare che passione e desiderio siano assenti dai diari, anche in quelli degli ultimi anni di vita: l'entusiasmo nella lettura delle *Rime* di Michelangelo<sup>16</sup> o l'eccitazione per la vicinanza del nipote Fridolin, trasposta nel *Doktor Faustus*<sup>17</sup>; e la disarmante confessione di un Thomas Mann settantacinquenne sempre alla ricerca di un difficilissimo equilibrio tra le complesse contraddizioni della propria personalità (omosessualità e rispettabilità borghese, egocentrismo e impegno politico, narcisismo e bisogno di giustificazione, consapevolezza di essere un "outsider" e l'educazione borghese protestante<sup>18</sup>) ben chiarisce la legittimità dei dubbi sopra avanzati sull'affidabilità delle lettere:

Nachts, nach kurzem Schlaf, gewaltige Ermächtigung und Auslösung. Sei es darum, Dir zu Ehren, Tor! [...] Banale Aktivität, Aggressivität, die Erprobung, wie weit er willens wäre, gehört nicht zu meinem Leben, das Geheimnis gebietet. Es ist auch keine Gelegenheit und Möglichkeit dazu. Zurückschrecken vor einer *nach ihren Glücksmöglichkeiten sehr zweifelhaften Wirklichkeit*.<sup>19</sup>

Si conservano, nel passaggio dai Briefwechsel ai diari, nomi di amiche di famiglia come Annette Kolb, conosciuta in gioventù da Katia Mann e stimata successivamente anche dal marito; di scrittrici che Mann ha modo di conoscere più o meno direttamente (proprio negli ultimi anni di vita, lo scrittore tedesco si mostra profondamente entusiasta delle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar, alla e sulla quale scrive lettere colme di

---

*con mio padre*, trad. dall'ingl. di Glauco Cambon, in «Il Ponte», anno XI, N. 6 (giugno 1955), p. 899.

<sup>16</sup> Cfr. TGB 49-50, pp. 224-225, 227-228, 255. Thomas Mann scrisse un saggio in occasione della pubblicazione di una raccolta delle *Rime* di Michelangelo nella versione tedesca di Hans Mühlestein: *Die Erothik Michelangelos* (1950), GW IX, pp. 783-793.

<sup>17</sup> Come noto, nel personaggio di Nepomuk, nipote di Adrian Leverkühn, Mann ritrae il proprio nipote Fridolin, figlio di Michael e Gret Mann. Le annotazioni dei diari riferite a Fridolin sono innumerevoli; si veda ad esempio TGB 46-48, pp. 282, 299, 300.

<sup>18</sup> Cfr. TGB 49-50, pp. V-VI.

<sup>19</sup> TGB 49-50, 10.VII.50, p. 214. L'oggetto di tale eccitazione, l'«ultimo amore» a cui Mann si riferisce è Franz Westermeier (nato nel 1931), allora semplice cameriere al Grand Hotel Dolder di Zurigo ed oggi capocameriere di banchetti a New York.

ammirazione<sup>20</sup>; e ugualmente apprezzate da Mann erano la poetessa svedese Selma Lagerlöf oltre alla già citata Annette Kolb); di figure dalla personalità complessa che definire semplici ammiratrici sarebbe ingiustamente riduttivo e non rispondente al vero, come la psicanalista americana Caroline Newton, o Ida Herz, o Agnes E. Meyer; di studiose come Anna Jacobson o Käte Hamburger; dei “tramiti” tra Thomas Mann e il mondo non germanico: curiosamente, l'autore dei *Buddenbrooks* affida la traduzione delle proprie opere a donne, come Helen T. Lowe-Porter, Louise Servicen e Lavinia Mazzucchetti<sup>21</sup>.

Considerare contemporaneamente tutte le donne sopravvissute all'intersezione dei Briefwechsel con i diari sarebbe impossibile in questa sede; tuttavia, è possibile limitare drasticamente il campo di ricerca e di confronto a due soli nomi, rappresentativi del non univoco atteggiamento di

---

<sup>20</sup> Cfr. Thomas Mann a Marguerite Yourcenar, 15.2.1955, Fondo Yourcenar a Harvard, BMS Fr 372 (486); la risposta della Yourcenar si legge in: Marguerite Yourcenar, *Lettere ai contemporanei*, ed. stabilita ed annotata da Michèle Sarde e Joseph Brami, introduzione di Livia Storani Mazzolani, ed. italiana a cura di Valeria Gianolio, Einaudi, Torino 1995, pp. 57 e 58. Per lettere a terzi riferite alla scrittrice cfr. lettera alla redazione di «Merkur», 14.3.1953, Thomas Mann-Sammlung «Dr. Hans-Otto Mayer», Düsseldorf; a Hans Reisiger, 7.12.1953, TMA; a Claire Goll, 12.12.1953, Br. III, 316 f.; a Käthe Rosenberg, 15.12.1953, TMA; a Karl Kerényi, 19.1.1954, TMA: Fkop. ; e in particolare a Fritz Jaffé, 10.12.1953, in *Hauszeitschrift der deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart*, Frühjahr 1954: – Recht vielen Dank für die Hadriansmemoiren, die ich mit wahrem Entzücken lese. Das schönste Buch, das mir seit langem vorgekommen! Eine erstaunliche Frau, diese Yourcenar! Die Übersetzung ist vorzüglich. Das Original kann nicht besser sein. Ich kannte schon Proben aus dieser bis zur Vexation echten, bewunderswerten Fiktion. Sie haben mir für das Ganze nicht zuviel, eher zu wenig versprochen.

<sup>21</sup> Naturalmente, le opere di Thomas Mann ebbero e ancora hanno numerosissimi traduttori; tuttavia, Mann intrattene rapporti personali quasi esclusivamente con i suoi traduttori ufficiali o con quelli la cui opera presentasse una certa continuità. In un unico caso Mann espresse dubbi legati al sesso del traduttore: circa la versione inglese dello *Zauberberg*, in una lettera del 25 aprile 1925 a Helen T. Lowe-Porter si legge: – Dies Buch [*Der Zauberberg*] ist ganz anders als jenes [*Buddenbrooks*], das doch wesentlich in bürgerlicher Sphäre spielt und einen durchweg real-epischen Charakter trägt, während das neue mit seinem sowohl stark intellektuellen wie sowohl stark symbolischen Einschlag völlig andere Anforderungen stellt, Anforderungen, die, wie ich zuweilen denke, einer männlichen Konstitution angemessener sein müssten, als einer weiblichen. – Fu poi comunque la Lowe-Porter ad occuparsi della traduzione inglese. – La prima versione italiana comparve nel 1930, edita da Dell'Oglio e firmata Bice Giachetti-Sorteni, e non si riscontrano commenti di Mann sul risultato. In Francia il romanzo fu tradotto da Maurice Betz nel 1931.

Thomas Mann nei confronti delle donne: Ida Herz e Lavinia Mazzucchetti, l'una semplice libraia quasi casualmente entrata in contatto con lo scrittore tedesco, l'ammiratrice il cui rapporto con Thomas Mann è impostato principalmente su un piano personale; l'altra intellettuale impegnata e attiva, colta germanista legata all'autore dei *Buddenbrooks* principalmente per motivi di lavoro, nella sostanza simile all'oggetto del proprio studio. La decisione di escludere una figura fondamentale quale Agnes E. Meyer è dettata sia da ragioni di economia (il complesso rapporto tra la giornalista americana e Thomas Mann, tra l'esigente "mecenate" e l'artista eletto, tra la colta ammiratrice e l'oggetto di tale traboccante ammirazione, necessiterebbe una lunga trattazione, ma esso si riflette, sotto più punti di vista, in maniera assai semplificata e quindi maggiormente "arginabile" nell'analisi, nel rapporto Thomas Mann – Ida Herz), sia da curiosità per il nuovo: il carteggio Thomas Mann – Agnes Meyer è stato pubblicato nella sua interezza da Hans Rudolf Vaget in uno splendido volume uscito nel 1992<sup>22</sup> e il legame tra i due personaggi era già stato oggetto di precedenti articoli dello stesso Vaget<sup>23</sup> e discusso nelle numerose recensioni seguite alla pubblicazione del *Briefwechsel*<sup>24</sup>. Il carteggio con Ida Herz, al contrario, è stato reso noto solo in minima parte, ed anche della figura della Herz si sono occupati solo pochi studiosi<sup>25</sup>.

La scelta della figura di Lavinia Mazzucchetti si spiega naturalmente con il ruolo da lei rivestito nel panorama culturale italiano non solo come tra

---

<sup>22</sup> Thomas Mann – Agnes Meyer. *Briefwechsel 1937-1955 ... cit.*

<sup>23</sup> Hans R. Vaget, *Frau von Tolna: Agnes E. Meyer und Thomas Manns "Doktor Faustus"*, in *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1987, pp. 140-152; *Die Fürstin. Ein Beitrag zur Biographie des späten Thomas Mann*, in *TMS VII*, 113-138. Si veda anche l'introduzione a *Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955 ... cit.*, pp. 5-71.

<sup>24</sup> Tra i numerosi articoli si segnalano: Manfred Dierks, *Die Fürstin. Thomas Manns Korrespondenz mit Agnes E. Meyer*, in *Frankfurter Rundschau*, 19.12.1992; Herbert Lehnert, *Neues zur Biographie Thomas Manns*, in *Orbis Litterarum*, vol. 48, 1993, pp. 224-233; Eckhard Heftrich, *Die Rettung der eigenen Seele ist im Spiel. Ein Abhängigkeitsverhältnis: Thomas Mann und seine Gönnerin Agnes E. Meyer wechseln Briefe*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.1.1993.

<sup>25</sup> Klaus W. Jonas, *Ein Leben für Thomas Mann: Erinnerungen eines Sammlers und Bibliographen an Ida Herz (1894-1984)*, in *Hefte der Thomas Mann – Gesellschaft*, Sitz Lübeck, Heft 4, 1984, pp. 42-54; Hans-Otto Mayer, *Ida Herz – eine Weggenossin Thomas Mann*, in *Aus dem Antiquariat*, Nr. 11, Frankfurt 1979, Beilage zum Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, Nr. 96, 20 Novembre 1979, pp. 402-404.

duttrice di Thomas Mann e interprete della cultura germanica, bensì pure come espressione di una parte della stessa cultura italiana durante il difficile periodo fascista e il Dopoguerra.

«*Ihre Freundschaft, das Wunder meines Lebens*»

Ida Herz nasce nel 1894 in una famiglia di industriali ebrei di Norimberga, città in cui trascorre la maggior parte della sua vita sino all'esilio nel 1935. Dopo aver lavorato presso antiquari a Francoforte, Berlino e Monaco, all'inizio degli anni Venti Ida Herz, già grande ammiratrice di Thomas Mann<sup>26</sup>, è impiegata come libraia presso la libreria antiquaria «Joseph Baer» di Monaco, proprietà di Max Niderlechner, pure fervente estimatore dello scrittore di Lubeca, con il quale intrattiene da tempo uno scambio epistolare. Il primo contatto tra Ida Herz e Thomas Mann ha luogo proprio in quella libreria, che l'artista visita su invito di Niderlechner nel febbraio 1922, quando già si trova a Francoforte in occasione dei festeggiamenti per il novantesimo anniversario della morte di Goethe. Poco meno di due anni dopo, ecco l'incontro "decisivo": Thomas Mann si reca, nel febbraio del 1924, a Norimberga per presentare il suo saggio *Okkulte Erlebnisse*, e durante il tragitto in tram (allora Mann viaggiava ancora coi mezzi pubblici!) Ida Herz, sulla stessa vettura, gli rivolge direttamente la parola e inizia a conversare con lui: un incontro definito dalla Herz «schicksalhaft» per la propria vita<sup>27</sup>. Con una lettera della libraia, andata perduta, e l'invito di Thomas Mann del 3 marzo 1924 a fargli visita, inizia il carteggio tra Ida Herz e l'autore dello *Zauberberg*, che si concluderà solo trentun anni più tardi: ben 339 lettere di Thomas Mann ad Ida Herz (una media di quasi una lettera al mese!), a cui sono da aggiungere le 19 lettere della Herz conservate dallo scrittore<sup>28</sup>.

Dalla visita a Monaco nella Poschingerstrasse, dove risiede la famiglia Mann dal 1914 al 1933, nasce un rapporto anche di lavoro: Ida Herz si offre spontaneamente di catalogare la biblioteca privata di Thomas Mann, il

<sup>26</sup> Cfr. Ida Herz, *Freundschaft mit Thomas Mann*, in «The Publications of the English Goethe Society», vol. LV, 1985, pp. 1 e 2.

<sup>27</sup> *ibid.*, p. 3.

<sup>28</sup> Tanto le lettere di Mann che quelle della Herz sono conservate al Thomas Mann-Archiv di Zurigo. In realtà le lettere della Herz allo scrittore sono almeno altrettante, ma la maggior parte non fu custodita da Mann, il quale però registrò puntualmente nei diari il loro arrivo.

quale accetta convinto<sup>29</sup>. Il compito, un «Freundschaftsdienst»<sup>30</sup>, viene portato a termine dal 15 luglio al 5 settembre 1925 con un compenso di 200 marchi, ma l'accurata raccolta da parte della Herz di tutto quanto pubblicato da e su Thomas Mann, condotta con il costante aiuto dello scrittore stesso, terminerà solo con la morte della libraia il 12 febbraio 1984<sup>31</sup>.

Senza l'incontro fortuito con Thomas Mann e la conseguente frequentazione della famiglia dello scrittore così tenacemente coltivata e ostentata da Ida Herz<sup>32</sup>, quest'ultima sarebbe rimasta un'anonima impiegata, seppur dotata di un'intelligenza acuta: tra le sue conoscenze non spiccano altri nomi di particolare rilievo, se si escludono le personalità con cui la Herz venne in contatto durante le visite in casa Mann o indirettamente per tramite dell'artista tedesco. Anche per quanto riguarda l'attività lavorativa, la presenza di Thomas Mann si rivela un aiuto prezioso: nel carteggio conservato al Thomas Mann-Archiv si ritrovano lettere di referenze scritte da Mann dopo il lavoro svolto dalla libraia nella Poschingerstrasse a Monaco, così come attestati di lealtà intellettuale, condotta antinazista o comunque neutralità politica che avrebbero permesso ad Ida Herz di trovare un primo rifugio in Svizzera e poi in Inghilterra una volta forzata a lasciare la Germania<sup>33</sup>. È proprio Thomas Mann ad accogliere la profuga scappata dalla Germania nazista antisemita nel 1935 a Küssnacht, dove ella si presenta allo scrittore «mit nichts als meinem Handköffchen»<sup>34</sup>, e grazie all'intercessione di Mann le riesce in breve tempo di trovare un impiego

---

<sup>29</sup> In una lettera a Ida Herz del 4 luglio 1925 Mann pensa addirittura di poterle offrire anche un posto di segretaria, in modo da poterla assumere a tempo pieno. Rivelatasi impresa impossibile (cfr. lettera del 7.7.1925), Mann cerca tuttavia di trovare una soluzione part-time, e si dimostra entusiasta della disponibilità della Herz (lettera del 9.7.1925). I diari degli anni 1922-1933 sono stati distrutti, e non è quindi possibile un confronto.

<sup>30</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 7.9.1925, TMA.

<sup>31</sup> Il materiale raccolto da Ida Herz si trova ora al Thomas Mann-Archiv di Zurigo.

<sup>32</sup> In una lettera del 5.8.1935, Ida Herz chiede informazioni più precise sul matrimonio di Erika Mann con il poeta inglese W. H. Auden in modo da poter a sua volta rispondere esaurientemente agli ammiratori di Erika che si rivolgono a Ida Herz «weil man von meinen direkten Beziehungen weiß» (TMA).

<sup>33</sup> Cfr. lettere del 4.9.1925, del 26.11.1935, del 17.11.1939. In tutte e tre le lettere Mann sottolinea la stima nutrita nei confronti di Ida Herz sia a livello lavorativo che personale.

<sup>34</sup> Ida Herz, *Erinnerung an Thomas Mann, 1925-1955*, in: «German Life and Letters», July 1956, N.S., vol. IX, n° 4, Oxford, p. 286.

presso la rinomata casa editrice di Emil Oprecht di Zurigo, punto d'incontro degli intellettuali tedeschi in esilio<sup>35</sup>.

I saggi pubblicati su riviste di germanistica e le conferenze tenute da Ida Herz presso università e circoli culturali sulla figura di Thomas Mann<sup>36</sup> sono un altro risultato del rapporto privilegiato dell'ammiratrice di Norimberga con lo scrittore: è doveroso riconoscere alla Herz una certa vivacità descrittiva e una padronanza di linguaggio maturata in anni di letture, ma tali doti non sarebbero davvero bastate ad una semplice diplomata, come la stessa Herz, molto candidamente, ammette in una lettera del 29 novembre 1943<sup>37</sup>.

In un unico caso la tanto decantata amicizia con Thomas Mann si rivela drammaticamente controproducente per Ida Herz: nel novembre 1937, un anno dopo la partenza per l'Inghilterra, la Herz viene privata della cittadinanza tedesca dal regime nazista di Hitler; solo molti anni dopo la morte di Thomas Mann si verrà a conoscenza della motivazione precisa: «Nicht nur, daß sie auch nach der nationalen Erhebung von ihrer schwärmerischen Verehrung für den inzwischen ausgebürgerten Schriftsteller Thomas Mann keinen Hehl machte und mit ihm in persönlichem Gedankenaustausch stand, sie hat auch wiederholt die Reichsregierung und den Gauleiter Julius Streicher in der heftigsten Weise angegriffen»<sup>38</sup>. Se Ida Herz non aveva mai espresso sospetti circa la "sconvenienza" dell'amicizia con lo scrittore, Thomas Mann si era già chiamato in causa da sé in un'altra occasione: l'ardente ammiratrice venne internata dal 25 giugno all'11 agosto 1934 a Norimberga «wegen hem-

<sup>35</sup> *ibidem*.

<sup>36</sup> Oltre ai due saggi già citati, Ida Herz pubblicò un saggio di critica letteraria su *Die Geschichten Jakobs* in «The German quarterly», vol. 37, n. 4 (nov. 1965), p. 630-639, e l'articolo *Thomas Manns Bekenntnis zu Platen* nella «Fürther Morgenpresse» del 10.10.1930. Tra le numerose conferenze a cui Ida Herz fa riferimento nelle lettere in modo piuttosto vago, si ricorda quella tenuta al Royal Holloway College nel dicembre del 1943 sulla personalità e sull'opera di Thomas Mann; al Thomas Mann-Archiv, inoltre, sono conservati testi dattiloscritti della Herz, per esempio sullo *Zauberberg*, sicuramente mai pubblicati ma forse letti dall'autrice dinnanzi a studenti o membri di associazioni culturali. Ida Herz pubblicò articoli e tenne conferenze anche sul rapporto Thomas Mann-Ebraismo per la «Association of Jewish Refugees» in Great Britain a Londra.

<sup>37</sup> «Das hätte ich mir auch nicht träumen lassen, daß ich einmal in einer Hochschule einen Vortrag über Sie halten würde, nachdem ich so etwas noch nie in meinem Leben getan habe» (TMA).

<sup>38</sup> La "scoperta" è dello studioso Paul E. Hübinger, il quale cita il registro della GESTAPO di Norimberga-Fürth dell'11 novembre 1937. Cfr. Klaus W. Jonas, *Ein Leben für Thomas Mann ... cit.*, p. 44. Il corsivo nella citazione è dell'autrice.

mungsloser Redereien gegenüber einem Geschäftsreisendem, dem sie zu Unrecht vertraute»<sup>39</sup>; quindi, niente a che vedere con lo scrittore, almeno non necessariamente. Eppure, nei diari di Mann si legge:

Ich mache mir über das arme Wurm I. Herz Gedanken, die wegen aufsässiger Reden im Gefängnis sitzt. Da sie nicht schreiben darf, wird sie auch keine Briefe empfangen dürfen. Wenn sie zugrunde geht, so bin ich gewissermaßen schuld daran, bzw. ihre «Freundschaft» mit mir ist es, durch welche sie überdreht und über ihre Verhältnisse verpflichtet worden ist. Ihr nicht schweigen können hängt zweifellos mit ihrem Stolz auf diese «Freundschaft» zusammen. —<sup>40</sup>

Malgrado i termini non proprio rispettosi (rivelatori di un chiaro atteggiamento di superiorità verso la «törichte Unglückliche»<sup>41</sup>) e un tono di implicito rimprovero, Thomas Mann pare essere sinceramente preoccupato delle sorti della Herz e anche quel suo sentirsi in parte colpevole dell'accaduto è ammissione di un senso di responsabilità nei confronti di chi per tanto tempo ha saputo apprezzarlo e servirlo lealmente ad ogni costo e nelle più difficili circostanze, ed è da supporre che tale stato d'animo sia corresponsabile delle puntuali risposte di Mann alla perseverante ammiratrice.

In grado palesemente minore, ma ugualmente significativo, anche Thomas Mann trae vantaggio dalla frequentazione della Herz: molto spesso, soprattutto a causa delle continue peregrinazioni tra Svizzera e Francia dal 1933 al '38 e il successivo trasferimento in America nel settembre dello stesso anno, lo scrittore deve ricorrere all'«archivio» della Herz per recuperare manoscritti, articoli e prime edizioni<sup>42</sup>; e senza l'alacre attività della libreria come tramite tra la Poschingerstraße e la famiglia Bernoulli di Basilea non sarebbe stato possibile trafugare i testi necessari per la stesura di *Joseph und seine Brüder* ad un Thomas Mann già in esilio in Svizzera<sup>43</sup>. A ciò si aggiungono prenotazioni di camere presso alberghi inglesi o definizioni

<sup>39</sup> TGB 33-34, 10.6.1934, p. 466.

<sup>40</sup> *ibid.*, pp. 464 e 465.

<sup>41</sup> *ibid.*, p. 485.

<sup>42</sup> Sarebbe inutile citare letteralmente Thomas Mann. Il tono delle sue richieste, comunque, non ammette né ritardi né sbagli da parte della Herz. Cfr. Thomas Mann a Ida Herz 27.7.1929; 1.8.1929; 17.10.1932; 24.6.1933; 10.12.33; 16.6.1939; 26.11.1951, TMA.

<sup>43</sup> Cfr. TGB 33-34, pp. 62, 71, 73, 125 e lettere a Ida Herz del 27.4.33 e 3.5.1933.

di incontri, conferenze etc. che la famiglia Mann volentieri delega a Ida Herz, stabilitasi permanentemente in Inghilterra.

Le poche lettere di Ida Herz conservate da Mann sono scritte in «gutes Deutsch»<sup>44</sup>, fatta eccezione per quei «+» o «&» al posto della congiunzione «und», e sicuramente il loro aspetto più interessante è la descrizione quasi contemporanea agli eventi di una Germania in procinto di diventare potenza nazista, della guerra in Europa, della condizione degli ebrei, del difficile Dopoguerra verso una normalità traballante. Per Thomas Mann in America, avido di notizie sulla patria e sul destino dell'Europa, la Herz diviene quasi un ponte fra sé e il Vecchio Continente:

Es hat mich und uns alle sehr interessiert, von Ihnen zu hören; wie denn, vom Persönlichen abgesehen, alle Nachrichten aus den kämpfenden Ländern von brennendem Interesse sind. Unser Kontakt war begreiflicher Weise recht sehr verloren gegangen.<sup>45</sup>

Anche nei diari si trovano spesso riferimenti all'attualità storico-sociale delle lettere (e delle telefonate) della donna, da cui lo scrittore apprende direttamente avvenimenti altrimenti taciuti, già prima della partenza per gli Stati Uniti<sup>46</sup>. Una annotazione del 15 settembre 1933 recita:

Ergreifender Brief von I. Herz über ihr Leben in dem antisemitischen Nürnberg.<sup>47</sup>

E nella lettera alla Herz di due giorni dopo:

Ihr ausführlicher Brief, dieser ergreifende Stimmungsbericht, ist uns wirklich nahe gegangen. Wir hatten uns all das ja so ziemlich denken und aus dem Allgemeinen ins Besondere übersetzen können; aber in seiner dokumentarischen Wirklichkeit und persönlichen Erlittenheit

---

<sup>44</sup> Cfr. lettera di Thomas Mann a Ida Herz del 12.9.1935: – Dank für Ihren Brief, den ich mit aller Teilnahme gelesen. Ich kann Ihnen das Compliment machen, daß Sie Ihren Stil in den letzten Jahren gereinigt, veredelt und höher entwickelt hat; Sie schreiben ein gutes Deutsch, und es scheint fast, als ob Sie Ihren Stolz darein setzten es zu tun. Wie dem aber sei, ist es mir jedenfalls ein Zeichen, daß Not und Bedrängnis wenigstens in individuellen Fällen den Menschen nicht notwendig dummer und gemeiner machen müssen, sondern ihn auch verbessern und verfeinern können. (TMA)

<sup>45</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 18.11.1939, TMA.

<sup>46</sup> Della persecuzione degli ebrei a Norimberga, taciuta dalla stampa tedesca, Mann è già al corrente proprio grazie ad alcune lettere della Herz, alla quale una strana «febbre» non permette di lasciare la Germania per le vacanze. Cfr. TGB 33-34, 28.7.1933, p. 139; 31.7.1933, p. 141; 7.7.1933, p. 145.

<sup>47</sup> TGB 33-34, p. 179 e simile a p. 357.

hat es uns doch fast wie unerwartet erschüttert, und tief empfinden wir die böse, traurige Unnatur des Ganzen.<sup>48</sup>

La lettera a cui si riferisce Mann non è stata conservata. Ma un caso analogo circa una settimana più tardi permette di inquadrare meglio le affermazioni dello scrittore tedesco, il quale in questo caso custodisce la lettera della fedele estimatrice: il racconto della libraia risale al 25 novembre 1933, e narra di un popolo tedesco confuso, che ancora non riesce a capire che cosa esiga il nuovo stato, cosa si intenda per cultura nazionalsocialista, o come si possa realizzare l'ideale «des rassisch-reinen Volkskörpers»; l'obbligato isolamento costringe gli ebrei, e coloro i quali non si riconoscono nel nuovo stato, ad una vita da eremiti che non permette loro di giudicare obiettivamente gli avvenimenti, creando un'incomprensione devastante:

Das alles erzeugt jene entsetzlich bodenlose Situation, die [...] erst jene Unbegrenztheit an Bosheit und Dummheit an Hilfslosigkeit und Ratslosigkeit, an Hoffnungslosigkeit und Aussichtslosigkeit ermöglicht. [...] Vielleicht fehlt Ihnen doch die Kenntnis jenes sonderbaren Krankheitszustandes unter dem wir hier alle leiden und von dem wir jedenfalls auch alle bereits ergriffen sind, jeder auf seine Weise, aber unberührt bleibt keiner der hier lebt.<sup>49</sup>

La malattia, il dolore, la disperazione ricorrono anche nei testi manniani ove si parli della tragedia nazista; non c'è da stupirsi, dunque, della riflessione dello scrittore nei diari («Langer, guter und als Stimmungsbild interessanter Brief der Herz»<sup>50</sup>) e nella risposta alla Herz («Ihr Brief ist wieder durchaus ein Dokument, das es sich lohnt für die Zukunft aufzuheben»<sup>51</sup>).

Una volta conclusasi la barbarie hitleriana, tra le macerie di un'Europa dilaniata dalla guerra si pone il problema del nuovo assetto politico della Germania sconfitta; Ida Herz esprime dubbi e incertezze in una lettera del 13 maggio 1945:

Daß dieser schreckliche Krieg in Europa nun wirklich zu Ende ist, ist fast unfäglich noch. Aber was nun alles bekannt gemacht wird von den Scheußlichkeiten dieses Regimes ist so ekelhaft + grauen-

<sup>48</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 17.9.1933, TMA.

<sup>49</sup> Ida Herz a Thomas Mann, 25.9.1933, TMA.

<sup>50</sup> TGB 33-34, 28.9.1933, p. 196. Simili giudizi in TGB 33-34, p. 42; TGB 35-36, p. 416; TGB 37-39, p. 304.

<sup>51</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 4.10.1933, TMA.

haft, daß man des wiedergewonnenen Friedens noch nicht recht froh werden kann. Für viel zu viele kommt er ja auch zu spät, auch für viele von denen, die den Tag noch erlebten. Was die Leute, die vom Continent kommen, erzählen, ist entsetzlich + das Entsetzlichste ist der tremende Haß, der sich von allen Seiten auf Deutschland konzentriert + unter dem dieses Land + diese Leute nun werden versuchen müssen zu leben. Ich bin leider sehr pessimistisch, ob sie die richtige Lehre daraus ziehen werden, wie + was kann die Re-Education tun? [...]

Wie sich das Leben für uns Refugees nach dem Kriege hier gestalten wird ist ja im weitem Maße auch noch eine ungelöste Frage. [...]

Wird man wohl + wen von den armen deportierten Juden wird man wohl wiedersehen? Ich weiß nicht ob man einem von ihnen wünschen soll diese Entsetzlichkeiten überlebt zu haben. Zu was für eine[r] Art von Leben können denn diese Menschen noch fähig sein?<sup>52</sup>

E Thomas Mann condivide il sentimento ambivalente nei confronti della patria:

Gerade heute kam Ihr guter, gehaltvoller Brief vom 15. an. [...]

Mit Deutschland geht es mir genau so wie Ihnen. Grauen und eine neugierige Verbundenheit halten sich die Wa[al]ge, und alle Nachrichten, trübe und elend, wie sie meistens sind, haben mein dégoûtirtes und erbarmendes, aber immer gespanntes Interesse. Dort wieder leben? Vollkommen ausgeschlossen! Diese 12 Jahre und ihre Ergebnisse sind nicht auszuwischen und rückgängig zu machen. Aber bin ich einmal in der Schweiz zu Besuch, so ist mit dem Inkrafttreten irgend eines Nolens-volens wohl stark zu rechnen, so sehr mir vor den Trümmern drüben graut, den steinernen und menschlichen ... An Aufforderungen zu *kommen*, ja *zurückkehren*, fehlt es schon jetzt nicht [...]. Die wirklich Wohlmeinenden freilich schreiben: «Bleiben Sie in Ihrem neuen, glücklichen Lande! Hier ist es zu traurig». – Das Traurigste mag die Kriecherei vor den Siegern sein, von der ich viel höre.<sup>53</sup>

Oltre a notizie di tipo politico-sociale, Ida Herz comunica a Thomas Mann anche informazioni sulla ricezione delle opere dello scrittore in Gran Bretagna e nei paesi di cui ancora è possibile recuperare recensioni,

<sup>52</sup> Ida Herz a Thomas Mann, 13.5.1945, TMA.

<sup>53</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 24.8.1945, TMA. Per ulteriori esempi di informazioni “di prima mano” ottenute tramite Ida Herz, si vedano: TGB 35-36, 31.12.1936, p. 416; e TGB 37-39, 4.10.1938, p. 304.

saggi etc. (materiale che naturalmente finisce poi nell'«archivio»)⁵⁴ – un aspetto, quello dell'accoglienza da parte del pubblico, che a Mann sta particolarmente a cuore, anche per quella forte componente narcisistica a cui si accennava più sopra, ed egli mostra di apprezzare sinceramente le osservazioni della Herz, le quali, seppur sempre intrise di esaltato entusiasmo, denotano una profonda conoscenza dell'autore e più in generale della letteratura⁵⁵; del saggio della Herz pubblicato solo nel 1956, ma inviato dall'autrice già nel maggio del '55, Thomas Mann dice:

Den Vortrag<sup>56</sup> habe ich mit grosser Aufmerksamkeit gelesen, und es ist so gut, als hätte ich unter Ihren Zuhörern gesessen, was ich übrigens gern getan hätte. Es ist eine hübsche, lebendige, anschauliche revue unserer verschiedenen Begegnungen, und wenn Sie auch Lampenfieber hatten, so bin ich doch überzeugt, dass die Zuhörer, die dieser Gegenstand angelockt hatte, Ihnen mit Vergnügen gefolgt sind und Ihnen Ihre Mühe gedankt haben.<sup>57</sup>

Certo, non v'è alcun riscontro nei diari, e Mann è sempre molto generoso nel dare giudizi; tuttavia, non ha mai lasciato alcuna pubblicazione o conferenza su di sé che non gli fosse piaciuta senza un'ufficiale presa di posizione, se venutone al corrente.

Non stupisce, comunque, che Thomas Mann abbia conservato un numero così esiguo di lettere di Ida Herz. Già quelle poche che sono a disposizione al Thomas Mann-Archiv, fatta eccezione per i passi più o meno direttamente citati, si soffermano su particolari biografici che, non essendo Ida Herz personaggio di pubblico interesse, non importano a nessuno; ma soprattutto grondano di sentimentalismo e il tono è quasi sempre melodrammatico, tanto le espressioni, quasi sempre di gratitudine

<sup>54</sup> Cfr. Ida Herz a Thomas Mann 5.12.1933 e 17.5.1935 e Thomas Mann a Ida Herz 14.6.1949, 15.3.1952 e 5.6.1952 (TMA). Inoltre, copiosi sono i riferimenti nei diari a lettere della Herz perdute accompagnate da ulteriori articoli o notizie: cfr. ad esempio TGB 46-48, p. 212 e TGB 51-52, pp. 101 e 214.

<sup>55</sup> Cfr. Ida Herz a Thomas Mann 22.2.1933, 20.4.1933, 18.10.1933, 20.1.1937, 13.5.1945, 15.4.1951. Nei diari Thomas Mann annota ripetutamente le reazioni entusiastiche e adulatorie della Herz, a volte con divertita ironia, e nelle lettere indirizzatele ringrazia copiosamente.

<sup>56</sup> Ida Herz, *Erinnerungen an Thomas Mann ... cit.* La copia dattiloscritta è conservata oggi al TMA.

<sup>57</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 30.5.1955. Espressioni molto benevole nei riguardi di altri saggi inviati dalla Herz si trovano anche nelle lettere del 24.10.1930 e del 12.6.1955.

e di riconoscenza «für Meister und Werk», sono caricate d'enfasi<sup>58</sup>: abbondano gli «Ach», i punti esclamativi, le iperboli, le iterazioni ... La Herz disperatamente cerca di convincere Thomas Mann a lasciare che ella possa essergli utile, lo supplica di permetterle di renderla partecipe della sua vita, riempie casa Mann di regali e leccornie (gigantesche uova a Pasqua, dolci a Natale, l'immancabile marzapane di Lubecca), non manca di rimproverarlo per un silenzio di otto giorni<sup>59</sup>, misura il tempo a seconda delle consegne della posta<sup>60</sup>, si permette giudizi e consigli anche su questioni private di casa Mann, e soprattutto sottolinea l'immenso valore della presenza di Thomas Mann nella propria esistenza:

Die tiefe Beseligung + reine Begeisterung, von der ich mich ergriffen fühle, wo + wann immer ich etwas von Ihnen lese, die Stunden selbstvergessener Hingerissenheit, die ich Ihrem Werke verdanke, gipfeln in dem einen Wunsch, Ihnen zu folgen, mich geistig + menschlich Ihnen zu verpflichten, noch tiefer + verbindlicher mich Ihnen zu verpflichten als irgend einer der Anderen, die mit gleicher Intensität wie ich sich um Ihr Werk bemühen, sich an ihm bilden, denen es, gleich mir, zum unentbehrlichen, grundlegender Wert des Lebens wurde. Daran gibt es Unzählige – *ich aber darf mich ausgezeichnet fühlen vor ihnen, denn ich besitze Ihre Freundschaft. Sie ist das Wunder meines Lebens! Eine Bevorzugung des Schicksals, so wunderbar + rätselhaft*, die – dessen ich mir durchaus bewußt – ich mir ständig neu verdienen muß, ohne sie mir je wirklich verdienen zu können. Darum bitte ich Sie, hochverehrter Herr Dr., vergessen Sie nie meiner absoluten Bereitschaft, erhöhen Sie mein Leben, indem Sie sich ihrer in gegebenen Augenblicken erinnern + sie annehmen.<sup>61</sup>

La presunzione di appartenere ad un gruppo di eletti torna pure in altre lettere<sup>62</sup>, e in realtà essa pare non del tutto ingiustificata, considerate le risposte di Thomas Mann.

Quasi sempre manoscritte, le lettere che Thomas Mann invia a Ida Herz regolarmente in risposta a quelle di lei hanno per la maggior parte un tono bonario, comprensivo, attento. Lo scrittore di Lubecca tiene la Herz

<sup>58</sup> Che dire di «Ihre *Botschaft* geht noch durch unsere Reihen + hilft + stärkt + weckt + wirkt!», nella lettera del 19.3.1933 (TMA)?

<sup>59</sup> Cfr. lettera del 19.3.1933 (TMA).

<sup>60</sup> Cfr. lettera del 20.1.1937 (TMA).

<sup>61</sup> Ida Herz a Thomas Mann, 3.6.1935 (TMA). Corsivo mio, P. R. Termini pressoché identici si ritrovano anche nelle lettere del 5.12.1933, 22.4.1935 e 5.8.1935.

<sup>62</sup> A quelle della nota precedente si aggiunge l'epistola del 29.11.1943.

costantemente informata delle faccende personali: la vita dei figli (la carriera di Golo, i successi cabarettistici e giornalistici di Erika, il suicidio di Klaus), le visite dei nipoti (la gioia nel rivedere Fridolin), la salute di Katia e naturalmente la propria, e così via. Certo, tali notizie ricorrono pure in epistole ad altri destinatari, tutti però di una certa levatura intellettuale<sup>63</sup>; inoltre, lo stile del racconto nelle lettere alla Herz colpisce per il suo tono familiare, di confidenza:

Ein Vorkommnis in der P.-Strasse muß ich Ihnen doch erzählen. Der Pate B.<sup>64</sup> aus Köln hat dort angerufen und, völlig harmlos, nach uns gefragt, offenbar in der Erwartung, zu Makkaroni-Auflauf und Omelette au confitures mit Burgunder im guten alten Eßzimmer und Kaffee und Liqueuer in der Sofaecke gehörig eingeladen zu werden. Vorläufig etwas aufgeklärt, hat er der K.<sup>65</sup> für den nächsten Tag seinen Besuch angekündigt, um Näheres zu erfahren, und gewiß hat er das Ganze sehr, sehr traurig gefunden. Ein Freund. Und er glaubte, sich noch vor mir sehen lassen zu können! Es ist erstaunlich.<sup>66</sup>

E Mann si lascia andare anche a espressioni colorite, quando, con la sconfitta nazista, assiste ad improvvise “conversioni”:

Gespenstische Leute melden sich: gestern sogar R. Kircher, Chef-Redakteur der Frankfurter Zeitung durch viele Nazi-Jahre. Soll man sich graulen oder den Gemütlichen machen? Immer geht es um die Apologie der «Inneren Emigration»: wie sie so edel gelitten hat. Der Teufel hol's!<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Il passaggio dedicato al nipote Fridolin (così pure quello sulla decisione di scrivere il *Doktor Faustus* poche righe più avanti) della lettera del 9.5.1943 si ritrova identico nelle lettere a Bruno Walter del 6.5.1943 e a Erich von Kahler del 18.5.1943. Gli esempi sono innumerevoli, soprattutto per quanto riguarda brani relativi alle proprie opere.

<sup>64</sup> Ernst Bertram, germanista, autore di un libro su Nietzsche, molto apprezzato da Mann, professore all'Università di Colonia, dal 1910 uno degli amici più intimi e fidati di Thomas Mann e padrino di Elisabeth Mann. Tuttavia, già durante gli anni della Repubblica di Weimar tra Mann e Bertram erano sorte incomprensioni dovute alle simpatie di quest'ultimo per il partito nazionalsocialista, che portarono ad una rottura definitiva dell'amicizia in tempi brevissimi. Bertram tentò di recuperare la stima di Thomas Mann, senza successo. Cfr. TGB 33-34, pp. 127 seg., 198, 218.

<sup>65</sup> Maria Kurz, governante in casa Mann a Monaco, dalla quale riuscì a trarre in salvo una parte dei beni della famiglia.

<sup>66</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 17.9.1933, TMA.

<sup>67</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 1.1.1946, TMA.

Anche l'aspetto più pubblico dello scrittore tedesco, le riflessioni di carattere politico, trova ampio spazio nel carteggio: l'atteggiamento nei confronti del socialismo (piuttosto sorprendenti sono le critiche alla cultura borghese: «Wenn Sie die Interessen des Geistes, der Freiheit, der Zukunft beim heutigen Bürgertum besser aufgehoben glauben, als bei der Arbeiterschaft, so müssen Sie eben bürgerlich wählen. Ich habe in diesem Punkt schwere Zweifel, die durch alle bisherigen Erfahrungen nur zu sehr gerechtfertigt sind. Meine politischen Überzeugungen sind heute sozialistisch unter der Wahrung des demokratischen Prinzips, und es war also durchaus folgerichtig, wenn ich sozial-demokratischen Arbeitern meine Sympathie für ihre Sache erklärte»<sup>68</sup>, «jede Sorge um die "bürgerliche Kultur" ist läppisch, wenn es wie jetzt zum Äußersten kommen soll. Kommunisten und Sozialdemokraten müssen sich finden, und mit ihnen muß das katholisch-universalistische Deutschland, die protestantische Bildung, das Judentum, die Künstlerschaft, – müssen alle, alle, die noch einen Funken geistiger Ehre im Leib haben, eine entschlossene Front bilden, damit diesen Kriegslümmeln, diesen Henkern deutscher Freiheit und Geistigkeit das Handwerk gelegt werde»<sup>69</sup>) e del nazionalsocialismo, in principio tragicamente sottovalutato («ich glaube, zuletzt darf man auf den gesunden Sinn des deutschen Volkes hoffen, und der sogenannte National-Sozialismus ist in meinen Augen ein Koloß auf tönernen Füßen»<sup>70</sup>, «Ich war zufällig nie im Konzentrationslager, aber ich war einmal beim Militär. – Genug daran»<sup>71</sup>), ma poi compreso nella sua tremenda interezza (e nelle lettere alla Herz, Mann arriva ad una violenza verbale molto simile a quella dei *Tagebücher*: «Warum man [Rudolf Hess] nicht erschießt, sondern ihn nur, wie einen potentiellen legalen Machthaber von morgen, fein säuberlich in Haft hält, bis auf Weiteres, – ist nicht zu verstehen. Die Demokratie findet aus dem Geleise des Human-Hergebrachten nicht heraus, und daran geht sie zu Grunde»<sup>72</sup>, «die Zerstörung von Köln war eine ernste Genugtuung für das Jahre lang unaufhörlich beleidigte Gerechtigkeitsgefühl. Die Sühne beginnt – endlich»<sup>73</sup>); i commenti sugli eventi

<sup>68</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 15.11.1932, TMA.

<sup>69</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 28.2.1933, TMA.

<sup>70</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 21.9.1930, TMA.

<sup>71</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 16.11.1933, TMA.

<sup>72</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 14.6.1940, TMA.

<sup>73</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 5.6.1942, TMA.

bellici<sup>74</sup>, sulla politica americana<sup>75</sup> e qui e là impressioni sulle personalità del tempo.

Puntualmente arrivano alla Herz i ringraziamenti per gli auguri, i regali<sup>76</sup>, l'interessamento alla vita dello scrittore; da ogni luogo visitato Mann si premura di inviarle cartoline e saluti<sup>77</sup>, ogni cambiamento di indirizzo viene prontamente comunicato, così come l'orario degli arrivi per nave, treno od aereo quando lo scrittore in esilio torna in Europa per i cicli di conferenze. Non mancano copiose informazioni sul procedere dell'attività artistica dello scrittore, sulle pubblicazioni delle proprie opere (di cui spesso la Herz riceve esemplari con dedica) e le interpretazioni o le spiegazioni che Mann dispensa sempre volentieri circa i propri scritti. Anche le spedizioni degli articoli o del materiale richiestole sono sempre seguite da espressioni di gratitudine (più che giustificata, verrebbe da dire!), e frequenti (almeno quando entrambi si trovano sullo stesso continente) sono gli inviti a casa Mann.

A onor del vero, molti sono anche i dinieghi (spesso accompagnati da motivazioni non molto soddisfacenti), e a volte non mancano i rimproveri per le insistenze della Herz, ma certo non si può parlare di indifferenza per gli accadimenti nella vita della donna: si è già detto delle lettere di presentazione, delle preoccupazioni espresse durante il periodo di internamento della Herz, e l'interessamento si estende a questioni di salute<sup>78</sup> e a momenti di depressione, come emerge dal brano seguente:

Es tut mir aufrichtig leid, dass Sie neulich enttäuscht von hier fort gegangen sind. Freilich wusste ich ja es schon, fühlte mich aber je

---

<sup>74</sup> Thomas Mann a Ida Herz 9.4.1936, 25.20.2938, 19.2.1939, 28.1.1941, 1.2.1942.

<sup>75</sup> Thomas Mann a Ida Herz 4.10.1940, 22.7.1941, 30.6.1944.

<sup>76</sup> Si nota sempre lo sforzo di non liquidare la Herz con parole di circostanza; i regali della Herz sono realmente apprezzati da Thomas Mann a volte, altre volte un po' meno, come attestano i diari (Cfr. TGB 35-36, p. 38; TGB 46-48, p. 72, TGB 53-55, pp. 260 e 347).

<sup>77</sup> Tale trattamento era riservato a poche persone. Il nome della Herz figura in una lista di destinatari di cartoline del 1934 nel *Notizbuch* 14 insieme ad Ernst Bertram, Ernst Curtius, Käte Hamburger, Viktor e Heinrich Mann, Hans Reisiger, Mimi Mann geb. Canova. Poco più avanti si ritrova l'indirizzo della Herz (Thomas Mann, *Notizbücher 7-14*, hrsg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1992, pp. 361 e 363).

<sup>78</sup> Cfr. Thomas Mann a Ida Herz, 8.9.1934, dopo che questa aveva subito un intervento chirurgico.

doch schuldlos daran. Wenn Ihnen daran lag, die Zeit und Ihr eignes Leben mit mir unter vier Augen zu besprechen, so hätten Sie mich das doch im Voraus wissen lassen müssen, es hätte sich dann am Ende einrichten lassen. Andererseits aber sage ich mir, dass es im Ganzen ja weniger darauf ankommt, in tiefgründigen Erörterungen solche Probleme durchzupflügen, wobei man doch niemals zu einem positiven und restlos befriedigenden Ergebnis kommt, sondern dass das Wesentliche das einfache Zusammensein mit Menschen ist, zu denen man Vertrauen hat, und aus ihrer Beständigkeit, die ja auch ihre Schwierigkeiten und Untergründe haben mag, Mut zum eignen Leben zu gewinnen. Eine solche ruhige und auf grosse Worte verzichtende Gemeinschaft scheint mir, um es noch einmal zu sagen, wichtiger und erspriesslicher als uferlose Kolloquien. [...]

Sie sind ausserdem ein Mensch, der mir eigentlich zur Melancholie nicht geboren scheint, sondern zu einer gesunden und, so weit es heute möglich ist, vergnügten Teilnahme an den Genüssen des Lebens, auch an denen, die man nicht im sublimsten Sinne als ästhetische bezeichnet.<sup>79</sup>

Il tono assunto da Thomas Mann, non celando il disappunto per un atteggiamento di resa melodrammatica e l'invadenza indiscreta della Herz, rivela una certa confidenza e schiettezza che solo difficilmente s'incontrano nel Thomas Mann delle lettere; e altrettanto raramente lo scrittore tedesco si permette di giocare con i nomi dei destinatari, cosa che invece fa con la Herz, che diventa «Herzchen»<sup>80</sup>, poi «Ida»<sup>81</sup> e infine «gute Herz, gutes Herz»<sup>82</sup>, o di prendere in giro benevolmente ma con ironia chi è colpito dalla malasorte: alla vergogna della Herz di doversi occupare degli affari prosaici del padre gravemente malato (proprietario di una fabbrica di salsicce e insaccati), Mann risponde con un divertito «Gehen denn die Därme so stürmerisch?»<sup>83</sup>. È tuttavia piuttosto evidente che alcuni tratti del carattere della Herz non andassero proprio a genio allo scrittore, che non esita a esprimere il proprio disappunto:

<sup>79</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 27.9.1931, TMA.

<sup>80</sup> Cfr. Thomas Mann a Ida Herz, 4.1.1930 e 25.5.1947.

<sup>81</sup> Cfr. Thomas Mann a Ida Herz, 21.3.1954, TMA.

<sup>82</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 12.6.1955, TMA. Si tratta dell'ultima lettera dello scrittore a Ida Herz.

<sup>83</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 21.11.1933, TMA.

Sie haben hundert gute Eigenschaften, aber Diskretion ist nicht Ihre stärkste Seite.<sup>84</sup>

E anni più tardi:

Mit Recht habe ich Ihnen gesagt, ich hätte nichts gegen Sie, – als eben dies. Ihr inneres und äußeres Sich beruhen und beziehen auf mich, das innere und äußere «Fruktifizieren» einer Verehrung, die ich Ihnen und anderen gönne, die aber meinerseits gut zu heißen, lächerlich wäre: eben dies, die Ansprüche, die daraus erwachsen, die Schuld, die mir daraus erwächst, daß ich es zulasse und fördere und unterstütze, sodaß ich am Ende als Unmensch dastehe.

Ich bin es nicht. Nichts liegt mir ferner, als Sie in Verzweiflung stürzen zu wollen. [...] Üben Sie dagegen ein wenig Diskretion, Schonung, Rücksicht, Verschwiegenheit, Takt und alles wird gut gehen.<sup>85</sup>

Nei diari, l'atteggiamento di Thomas Mann nei confronti di Ida Herz è più complesso di quanto si possa dedurre dalle lettere, come in parte già intuito dal brano dei diari citato più sopra. In alcune occasioni, s'è visto, quanto espresso nel carteggio si ritrova nei *Tagebücher*, e in realtà solo in rare eccezioni le lettere della Herz non ricevono una buona o per lo meno attenta accoglienza da parte di Thomas Mann<sup>86</sup>.

È la presenza fisica della Herz che provoca allo scrittore tedesco i problemi maggiori. A volte le visite della libraia vengono registrate senza particolari commenti<sup>87</sup> e, dopo la lunga separazione dell'esilio americano, accolte persino piacevolmente da Thomas Mann<sup>88</sup>. Tuttavia, soprattutto negli anni Trenta, quando la vicinanza permette alla Herz frequenti incontri con lo scrittore, accogliere la donna si rivela uno spiacevole dovere che deve essere assolto («Frühstück mit K. und der Herz, einer Haut, die nun

<sup>84</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 13.3.1928, TMA.

<sup>85</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 2.2.1938, TMA. La Herz si era permessa di scrivere a Roosevelt per ottenere un permesso di lavoro negli Stati Uniti anche in nome dell'amicizia con Thomas Mann, senza però avvertire quest'ultimo. Cfr. TGB 37-39, p. 165.

<sup>86</sup> Cfr. TGB 4.11.1936: «Von der Herz, schmerzlich-unverschämt», p. 389; e TGB 53-55, «Die Herz schrieb gröblich dumm [über "Die Betrogene"]», p. 72.

<sup>87</sup> Cfr. TGB 35-36, pp. 192, 195, 203, 207, 210, 218, 253, 360, 371, 397; TGB 37-39: 70, 75, 87, 92, 287; TGB 49-50, p. 56; TGB 53-55: 68, 69, 79, 80, 251, 252.

<sup>88</sup> Cfr. TGB 35-36, 10.11.1935, p. 204, TGB 37-39, 22.8.1937 p. 93 e 19.-23.8.1939, pp. 453-455; TGB 49-50, 17.8.1950, p. 249 e 20.-21.8.1950, pp. 251 seg.

einige Tage in den Kauf zu nehmen»<sup>89</sup>), e Thomas Mann pare esplodere dopo il lungo e penoso esercizio di pazienza:

12¼ Uhr Ausgang. [...] Die Herz hatte [ich] bis vor Itschnach auf der Pelle. Unglückselige und beschämende Aufdringlichkeit der hysterischen alten Jungfer. Meine Starre dagegen und Kälte erinnert mich an Mama, die sich ähnlich gegen unerwünscht verliebten Zudrang verhielt. Immerhin bewährte ich zum Schluß einige allgemein zuredende Gutmütigkeit, entschlossen aber, dies nicht wieder zuzulassen. Nachdem sie entlassen, setzte ich meinen Weg [...] fort, [...] in der Seele froh, die Lästige los zu sein und einiges Arbeitsnotwendige in mir erhellend.<sup>90</sup>

Il fastidio di tale invadenza quasi fisica è una costante che riemerge molti anni più tardi, persino quando il carattere di Thomas Mann, ormai settantottenne, pare essere pervaso da olimpica indulgenza:

Zum Abendessen die Herz. Tat mein Bestes, zeigte ihr das Kreuz der Ehrenlegion, gab ihr das Merkurheft mit dem Schluß der Novelle, die sie nicht versteht, erzählte bei Tisch eine oder die andere Anekdote. Als nachher K. und Moni Platten suchten und mich ihr auslieferten, verlor ich die Nerven, sprang auf und ging, zerquält und zerstört.<sup>91</sup>

Le testimonianze di coloro i quali hanno conosciuto Ida Herz personalmente confermano la necessità di un'enorme dose di pazienza per sopportare l'esuberanza della donna, da tutti però stimata per l'intelligenza vigile, per l'aiuto portato alla ricerca manniana con il suo "archivio", per la dedizione al proprio lavoro e per la sua generosità<sup>92</sup>. Lo stesso Thomas Mann sembra essere della stessa idea:

Ihr enthusiastisches Verhältnis zu meinem Werk gibt [Fräulein Herz], so meine ich, ein gewisses inneres, moralisches Anrecht auf den ihr zugeordneten Posten, und auch ihrer Intelligenz traue ich es durchaus zu, daß sie ihn zur Zufriedenheit ausfüllen würde. Was meine Frau

<sup>89</sup> TGB 35-36, 14.4.1935, p. 79 (e più avanti pp. 81, 85, 175-177, 178-180, 182-185, 228, 387); cfr. anche TGB 33-34, pp. 252, 292, 371-374, 506; TGB 37-39, p. 165.

<sup>90</sup> TGB 33-34, 19.4.1935, pp. 85 e seg.

<sup>91</sup> TGB 53-55, 13.7.1953, p. 84.

<sup>92</sup> L'autrice ringrazia il Prof. Klaus W. Jonas, Yvonne Schmidlin e Rosemarie Hintermann che, durante il soggiorno al Thomas Mann-Archiv di Zurigo, hanno spesso completato con testimonianze personali vive e precise l'immagine della figura di Ida Herz.

damals im Gespräch mit Ihnen meinte, war ein gewisser lastender Charakter ihrer Verehrung für mich, die sie manchmal zu Ansprüchen hinreißt, welche zu erfüllen mir sauer wird. Es bedarf da einer leichten Zügelung ihres Temperamentes, das vielleicht nicht immer von sicherstem Takt geleitet ist. Auf der anderen Seite hat sie vorzügliche Eigenschaften, Treue, Begeisterung, Gescheitheit, Zähigkeit, und auf keinen Fall möchte ich sie durch eine unnötige Einschränkung meiner Fürsprache um eine von ihr so heiß ersehnte Lebensstellung bringen, die tatsächlich in so hohem Masse mit ihren Eigenschaften harmoniert. Ich kann sie mir wirklich als Verwalterin der Th. M. Collection recht gut vorstellen und würde ihr das Glück dieser Stellung von Herzen gönnen.<sup>93</sup>

Come considerare dunque questo atteggiamento ambivalente di Thomas Mann nei confronti di Ida Herz? L'estrema cortesia di cui s'è detto nella parte introduttiva di questo saggio<sup>94</sup> non può da sola spiegare un carteggio e più in generale una frequentazione durata trentatré anni, e si è visto come a volte la gentilezza venisse meno anche nelle lettere o nei dialoghi tra i due, per lasciare posto ad una schiettezza giustificata solo da una vera confidenza (naturalmente tenendo presente i limiti posti da Thomas Mann a qualsiasi tentativo di "avvicinamento" alla propria persona).

È lo stesso Thomas Mann a fornire una risposta, in parte già anticipata nelle lettera a Angell, e questa volta non solo in ambito privato, bensì pure in quello dell'arte dispensatrice di eternità, ritraendo Ida Herz nella massima espressione che Thomas Mann lascia al mondo, nel suo "Werk", più precisamente in quel «Lebensbuch von einer fast wilden Direktheit»<sup>95</sup>, «eine versetzte, verschobene, verzernte, dämonische Wiedergabe und Bloß-

---

<sup>93</sup> Thomas Mann a Joseph W. Angell, 12.8.1938, TMA. Cfr. lettera allo stesso del 25.6.1937, TMA: – Überhaupt bin ich zufrieden, aus Ihrem Briefe zu ersehen, daß Sie der Person des Fräulein[s] Herz und ihrer Sammlung gegenüber die richtige Einstellung haben. Eine gewisse Zurückhaltung ist da entschieden am Platz. Es handelt sich um eine Verehrerin etwas exaltierten Charakters. Man sucht sich solche Freunde und Anhänger nicht aus, und unbeschadet der Dankbarkeit, die ich der Dame für Ihre leidenschaftliche Fixiertheit auf meine Person und mein Werk schuldig bin, gebe ich Ihnen durchaus recht, wenn Sie ihren etwas erregten Vorschläge nicht allzu viel Gewicht beimessen.

<sup>94</sup> Cfr. p. 2 più sopra.

<sup>95</sup> Thomas Mann a Fritz Kaufmann, 2.1.1948 in: Thomas Mann, *Selbstkommentare: «Doktor Faustus» und «Die Entstehung des Doktor Faustus»*, hrsg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung v. Marianne Eich-Fischer, Frankfurt a. M. 1992, p. 145.

stellung meines eigenen Lebens»<sup>96</sup>, nel *Doktor Faustus*, dove si incontrano anche i ritratti di alcune tra le persone più care e più vicine allo scrittore<sup>97</sup>. Per ammissione dello stesso Mann, il modello che sta dietro le figure di Meta Nackedey e Kunigunde Rosenstiel è proprio Ida Herz<sup>98</sup>, e brani del romanzo riferiti alle due donne mostrano, alla luce di quanto rilevato fin qui, come sia profonda la compenetrazione tra il fittizio e il reale, tra arte e vita nell'opera di Thomas Mann:

Es waren dies die Damen Meta Nackedey und Kunigunde Rosenstiel, – Klavierlehrerin die eine, die andere tätige Mitinhaberin eines Darmgeschäftes, will sagen: eines Betriebes zur Herstellung von Wursthüllen. Es ist ja merkwürdig: Ein der breiten Maße gänzlich verborgener egoterischer Früh-Ruhm, wie er angefangen hatte, sich mit Leverkühns Namen zu verbinden, hat seinen Bewußtseinssitz in eingeweihter Sphäre [...]; aber gleichzeitig wohl auch hat er einen Widerschein in bescheiden tieferen Gegenden, im bedürftigen Gemüt armer Seelen, die sich durch irgendeine als “höheres Streben” verkleidete Einsamkeits- und Leidenssensibilität von der Masse sondern und in einer Verehrung, welcher noch voller Raritätswert zukommt, ihr Glück finden.<sup>99</sup>

Il brano continua con la nota descrizione dell'incontro tra Adrian e la Nackedey sulla piattaforma del tram, seguito da un «Huldigungsbesuch mit

<sup>96</sup> Thomas Mann a Hans Reisiger, 4.9.1947, *ibid.*, p. 118.

<sup>97</sup> In primo luogo, Mann ritrae se stesso nei due protagonisti (*ibid.*, lettere a E. Paci, 8.8.1950, p. 307 e a Paul Amann, 21.11.1948, p. 244; dietro Rüdiger Schildknapp si scoprono tratti di Hans Reisiger (*ibid.*, lettera a H. Reisiger, 16.9.1946, pp. 84-87; la signora Rodde e le due figlie Ines e Clarissa nascondono la madre e le due sorelle di Mann, Julia e Carla (*ibid.* lettere a H. Reisiger, 4.9.1947, p. 118; a E. Preetorius, 12.12.1947, p. 139; a Viktor Mann, 20.2.1948, p. 170); noto è il legame Nepomuk-Fridolin Mann, senza nominare personaggi “minori” quali Kridwiß-Preetorius, Daniel zur Höhe-Ludwig Deleth etc.

<sup>98</sup> Cfr. lettere a David Lefkowitz, 12.12.1948; a Susi Oppenheimer, 12.12.1948; alla stessa Ida Herz, 15.10.1954, e ad Anna Jacobson, 14.11.1954 (cfr. Thomas Mann, *Selbstkommentare: «Doktor Faustus» und «Die Entstehung des Doktor Faustus» cit.*, pp. 249 ss., 344 s., 346). Negli appunti sul romanzo (Ms 33 violett, Bl. 101 e 102, TMA), le figure femminili del cap. XXXI (il capitolo delle «dienende Weiber», come Mann lo definisce nel TGB 44-46, p. 263) non compaiono distinte: – *Personen* – [...] Weibliche Wesen, die ihn verehren, betreuen, mit Eßwaren, Leckereien versehen, ihn anbeten und einander nicht leiden können. Meta ~~Rüchel~~ Nackedey, hinkend, verhuschte Psychoanalytikerin. Trauernde, wohlgesetzt sprechende u. schreibende Jüdin.

<sup>99</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, GW VI, cap. XXXI, p. 416.

Blumen in Pfeiffering»<sup>100</sup> pochi giorni dopo a consolidamento della conoscenza fortuita.

Anche la descrizione di Kunigunde Rosenstiel ha ben poco di inventato, a cominciare dalle caratteristiche fisiche della figlia di Sion e dal suo scrivere lunghe e numerose lettere in un tedesco migliore di quello di molti dotti; tuttavia, solo dopo aver letto le lettere della e alla Herz si può cogliere appieno l'ironica fedeltà del ritratto manniano:

Eine rüstige Geschäftsfrau auf derbem Gebiet (denn eine Würst-darmfabrik hat entschieden etwas Derbes), hatte sie doch die elegi-sche Gewohnheit, beim Sprechen all ihre Sätze mit «Ach!» anzu-fangen. «Ach, ja», «Ach, nein», «Ach, glauben Sie mir», «Ach, wie denn wohl nicht», «Ach, ich will morgen nach Nürnberg fahren», sagte sie mit tiefer, wüstenrauer und klagender Stimme, und sogar, wenn man sie fragte: «Wie geht es Ihnen?», so antwortete sie: «Ach, immer recht gut». Ganz anders jedoch, wenn sie schrieb, – was sie außerordentlich gerne tat. Denn [...] Kunigunde [...] unterhielt [...] ein viel reineres und sorglicheres Verhältnis zur deutschen Sprache als der nationale Durchschnitt [...] und hatte die Bekanntschaft mit Adrian, die sie auf eigene Hand stets “Freundschaft” nannte (war es denn übrigens nicht auf die Dauer wirklich dergleichen?), mit einem ausgezeichneten Briefe angebahnt, einem langen, wohlgesetzten, in-haltlich nicht eben erstaunlichen, aber stilistisch nach den besten Mustern eines älteren, humanistischen Deutschlands geformten Er-gebenheitsschreiben, das der Empfänger mit einer gewissen Überras-chung gelesen, und das man seiner literarischen Würde wegen unmöglich mit Stillschweigen übergehen konnte. So aber auch in der Folge schrieb sie ihm, ganz unbeschadet ihrer zahlreichen persönli-chen Besuche, öfters nach Pfeiffering [...] – übrigens nicht hand-schriftlich, sondern auf ihrer Geschäftsmaschine, mit kaufmänni-schen Und-Zeichen, – eine Verehrung bekundend, die näher zu de-finieren und zu begründen sie entweder zu bescheiden oder außer-stande war, – es war eben Verehrung, eine instinktbestimmte, sich durch viele Jahre in Treuen bewährende Verehrung und Ergebenheit, um derentwillen man die vortreffliche Person, ganz abgesehen von sonstigen Tüchtigkeiten, ernstlich hochzuachten hatte. Ich wenig-stens tat das und bemühte mich, dieselbe innere Anerkennung der verhuschten Nackedei zu zollen, mochte auch Adrian sich die Hul-

---

<sup>100</sup> *ibid.*, p. 417.

digungen und Darbringungen dieser Anhängerinnen mit der ganzen Unachtsamkeit seines Wesens immer nur eben gefallen lassen.<sup>101</sup>

Thomas Mann si scusa persino di tanta immediatezza con la Herz, soprattutto per quanto riguarda i riferimenti alla fabbrica di insaccati<sup>102</sup>, particolare noto certamente davvero solo ad una cerchia assai ristretta di persone, dato l'imbarazzo della Herz per l'attività paterna di cui s'è già detto<sup>103</sup>.

In modo speculare la realtà del romanzo si interseca con la realtà extra-artistica, e nei diari la Herz, dopo la stesura del *Doktor Faustus*, è spesso posta in relazione con Kunigunde Rosenstiel<sup>104</sup>; tale gioco di rimandi è portato all'exasperazione in una bella lettera che Thomas Mann (o Adrian Leverkühn?) invia ad Ida Herz in occasione del di lei sessantesimo compleanno: una lettera, scritta a meno di un anno dalla morte dell'artista tedesco, dal carattere già riassuntivo, quasi testamentario:

Ja, das ist nun für uns beide ein Tag vielen, langen Gedenkens und Rükkerinnerns! Wie es anfang, und Sie, damals Inhaberin eines Darmgeschäfts, auf der Trambahn hin und her flatterten von einer

<sup>101</sup> *ibid.*, pp. 417 e seg.

<sup>102</sup> Cfr. Thomas Mann a Ida Herz, 11.12.1947, TMA: – Nehmen nun Sie mir wenigstens die derbe Geschäfts-Branche nicht übel, die ich mir mit der wüstenraurigen Rosenstiel in Verbindung zu bringen erlaubt habe! Glauben Sie dieser «Nuance» wegen nicht, dass Sie die Rosenstiel sind! Es wäre Grössenwahn! Es wäre die ärgste Hypochondrie! Und *gesetzl.*, der Wahn enthielte ein elektron-kleines Körnchen Wahrheit? Was dann? Dann finden wir die wüstenraurige Rosenstiel, der Sie fesche Londonerin gleichen, wie ich dem Herkules, am Sterbebett des kleinen Nepomuk, und zuletzt steht sie wie eine Schildwache aufrecht und treu neben dem kollaßierenden Leverkühn. Das ist kein Zugeständnis. Und doch in diesem Sinne, Ihr Thomas Mann – Cfr. anche TGB 46-48, 11.12.1947, p. 194.

<sup>103</sup> Cfr. p. 19 più sopra. L'attività del padre della Herz è stata "rivelata" a chi scrive da Rosemarie Hintermann e Marianne Fischer, che hanno conosciuto personalmente Ida Herz durante la loro attività di bibliotecarie presso il Thomas Mann-Archiv di Zurigo.

<sup>104</sup> Cfr. TGB 46-48, «Die Rosenstiel-Herz dickfällig-begierig», 21.5.1947, p. 128, «Guter Rosenstiel-Brief der Herz», 13.2.1948, p. 224. Curiosa è l'annotazione del 15.9.1947: «Ankunfts-nachricht an die Herz, (im Hinblick auf Kun. Rosenstiel)», p. 157; la lettera è un breve resoconto del ritorno della famiglia Mann a Pacific Palisades, della traversata in nave, degli impegni dei figli. Nulla a che vedere con quanto scritto nel romanzo concluso sei mesi prima, dunque. Sembra quasi che Mann-Leverkühn-Zeitblom si senta in debito nei confronti della Herz-Rosenstiel-Nackedey dopo aver preso coscienza del ruolo rivestito dalla donna nella propria vita nei termini in cui esso è descritto nel romanzo.

Plattform zur anderen und mich schließlich ansprachen und wir Bekanntschaft machten; wie es dann weiter ging und Sie mir immer so wohlgesetzte Briefe schrieben, in besserem Deutsch als mancher Gelehrte es aufbringt und mich von Zeit zu Zeit in Pfeiffering besuchten; wie Sie zugegen waren am Sterbebett des armen kleinen Nepomuck Schneidewein, den wir leider dem Teufel überlassen mußten, und zuletzt noch wiederum zugegen waren, als ich aus "Fausti Weheklag" vorspielen wollte und dabei etwas abwegig wurde, sodaß alle Gäste davon liefen, nur Sie und Frau Schweigestill nicht – Das sind freilich weite, bedeutende, bewegende Erinnerungen, die an diesem Festtage vor unser beider Augen aufsteigen! Aber wenn ich aufhöre, Unsinn zu machen und die Sache ein bißchen ernster nehme, so ist zu sagen, daß wir beide nun schon seit Jahren und Jahrzehnten an einander teilgenommen haben, der eine am Leben des anderen. Sie mit rührender Treue an meinem Schicksal, meinem Schreiben und Treiben, und ich mit großer Achtung und Sympathie an Ihrem Ergehen und Wandeln; denn wie Sie sich geführt haben nach der Vertreibung aus Deutschland, sich gehalten und gearbeitet und das Leben bestanden haben, das ist so brav und ehrenhaft, daß es wirklich jeder Achtung und Sympathie und Freundschaft wert ist. Ich will Sie heute recht herzlich beglückwünschen dazu, denn ich meine, auf solchen Ausdruck von Respekt und Anerkennung, auf solches "Bravo" muß jeder Glückwunsch hinauslaufen, den Sie mit sechzig Jahren empfangen.

Mögen Sie Ihren Ehrentag, der in Ihrem Fall wirklich einmal einer ist, recht heiter und wohlauf, mit guten Freunden und guter, beruhigender Aussicht auf viel einträgliche Arbeit verbringen! Ich werde einen großen Becher dicken, schwarzen, starken englischen Stout trinken auf Ihr Wohl. [...]

Noch einmal dann: herzlichen Glückwunsch und Auf Wiedersehen!<sup>105</sup>

Certo il tono della lettera lascia trasparire un già sottolineato sentimento di superiorità verso Ida Herz, come del resto l'intera documentazione del rapporto tra lo scrittore e la donna; ciononostante, tale atteggiamento non pare essere costituito da motivazioni prettamente misogine (semmai ci si dovrebbe chiedere chi Thomas Mann reputasse alla sua altezza), e le uniche espressioni con connotazione negativa nei confronti di Ida Herz/Kunigunde Rosenstiel/Meta Nakedey in quanto donna sono

<sup>105</sup> Thomas Mann a Ida Herz, 15.10.1954, TMA. In gran parte la lettera è stata pubblicata nei TGB 53-55, pp. 686 seg., nota 5.

riassumibili nel concetto di “zitella”<sup>106</sup> nei diari e nell’uso del termine «Weiber» o «Frauenzimmer» invece di «Frauen»<sup>107</sup> nel *Faustus*; d’altra parte, esse descrivono soprattutto un atteggiamento, un comportamento particolare non rappresentativo della totalità delle donne, e testimoniano per lo più un certo retaggio culturale dell’epoca, in parte sopravvissuto fino ad oggi. Non deve essere dimenticato, inoltre, che nel *Faustus* si ritrovano altri personaggi femminili importanti, il cui carattere è ben diverso da quello della Nackedey, della Rosenstiel, della Schweigestiel (basti pensare alla misteriosa Frau von Tolna o a Jeannette Scheurl), a riprova del fatto che Thomas Mann non propone nel romanzo uno stereotipo della donna (o almeno non uno soltanto). Le espressioni citate sembrano cariche di ironia più che vera cattiveria, se in quelle stesse «jüngferliche Frauen» del romanzo *Zeitblom* («Der Mann», un gioco di parole con il cognome dello scrittore, ma forse anche una sottolineatura del sesso del personaggio<sup>108</sup>) vede un riflesso di sé:

Und war denn schließlich mein Los von dem ihren so sehr verschieden? Daß ich es mir angelegen sein ließ, ihnen wohlzuwollen, [...] darf ich mir zur Ehre rechnen; denn in gewissem Sinn war ich von ihrer Gilde und hätte Grund gehabt, durch die herabgesetzte und verjungferte Wiederholung meines eigenen Verhältnisses zu Adrian irritiert zu sein.<sup>109</sup>

Comunque, «jüngferliche Frauen», «Frauenzimmer», «Weiber» diventano definitivamente «Frauen» una volta strette attorno ad un Adrian Leverkühn delirante e solo<sup>110</sup> nelle «dienende Weiber»<sup>111</sup>, e soltanto in loro (e in parte in *Zeitblom*), stanno l’umanità e l’amore ad ogni costo, non in

<sup>106</sup> Cfr. p. 232 più sopra e i brani citati dal *Doktor Faustus*.

<sup>107</sup> Cfr. nota 98 e Thomas Mann a Ida Herz, 10.8.1954, durante una vacanza a Sils-Maria: «[...] mit den Menschen ist noch ärger als in Kilchberg. Alles kommt her, überreicht Manuskripte und Bücher, fordert Unterredungen etc., besonders neugierige Frauenzimmer, ein Kreuz für Hesse und mich».

<sup>108</sup> Cfr. Thomas Mann, *Doktor Faustus ... cit.*, p. 416. *Zeitblom* si descrive ancora come «ein Mann» nelle ultime righe con cui si conclude il romanzo, e la teoria del richiamo al cognome dello scrittore è stata già espressa, per esempio da Hermann Stresau, *Thomas Mann und sein Werk*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1963, pp. 205 e 206.

<sup>109</sup> *Doktor Faustus ... cit.*, p. 418. Una simile equazione è già espressa a p. 416 del romanzo.

<sup>110</sup> *ibid.*, p. 665.

<sup>111</sup> In un’annotazione del diario del 13 dicembre 1945 si legge: «[...] weiter am Kapitel (die dienenden Weiber)», TGB 1944-1946, p. 263.

quanto sentimenti stupidi, bensì espressioni di una ammirazione intelligente, e tuttavia non avida di prove o dimostrazioni, pronta a comprendere anche l'incomprensibile e a scusare la più sprezzante indifferenza. Certo, la trasformazione ha un significato ambivalente: sarebbe come dire che le figure femminili in questione acquistano dignità solo nel momento in cui "servono" uno spirito superiore; d'altra parte, in un momento così tragico, esse diventano espressione della pietà, in un contesto che con prepotenza richiama alla mente l'iconografia della morte di Cristo, in cui il riconoscimento della superiorità di Gesù da parte delle donne ai piedi della croce certo non può essere inteso come paradigma della sottomissione della donna all'uomo.

In tale miscuglio di vita e arte, di reale e fittizio, emerge il motivo che giustifica l'"amicizia" permessa da Thomas Mann a Ida Herz: in nome della sua condotta nei confronti della vita stessa e dello scrittore, Ida Herz merita «Sympathie und Freundschaft» poiché «Ergebenheit» e «Treu» esigono massimo rispetto e riconoscenza<sup>112</sup>, in quanto esse trascendono le piccolezze della quotidianità e divengono le modalità con cui l'individuo, il "non-eletto", si avvicina all'Arte e ai suoi interpreti.

#### *Inavvertita comparsa sul palcoscenico della vita di Thomas Mann*

Lavinia Mazzucchetti descrive così il ruolo da lei ricoperto nella «vita esteriore»<sup>113</sup> dell'artista tedesco; con estrema umiltà e lucidità critica, la germanista milanese puntualizza in che modo debba intendersi quella «vera amicizia»<sup>114</sup> concessale da Thomas Mann, nata da «un rapporto di devotissimo ossequio»<sup>115</sup> e continuata fino alla morte dello scrittore:

La sua generosa «amicizia» è largita da Thomas Mann con parca coerenza a chi gli ha dato la certezza di sicura fedeltà e aperta comprensione, ma ebbe ben ragione chi scrisse di aver egli conosciuto soltanto nel fratello Enrico la vera amicizia.<sup>116</sup>

<sup>112</sup> Cfr. Thomas Mann a Ida Herz, 4.1.1937, TMA: «[...] Gefühle der Ergebenheit, die mir heilig sind, weil ich sie für eine praktische Notwendigkeit erachte». Cfr. anche *Doktor Faustus ... cit.*, p. 418 e *Lob der Dankbarkeit* (1939), GW XIII, pp. 121-127.

<sup>113</sup> Lavinia Mazzucchetti, *L'uomo Thomas Mann*, in: «Il Ponte», anno VI, Nr. 6, giugno 1955, p. 896.

<sup>114</sup> *ibidem*

<sup>115</sup> *ibidem*

<sup>116</sup> *ibidem*

Nel saggio di carattere biografico per la celebrazione dell'ottantesimo compleanno dello scrittore tedesco da cui sono tratte le precedenti citazioni, Lavinia Mazzucchetti mostra quanto profonda sia la propria conoscenza dell'uomo Thomas Mann: se da un lato sottolinea la «supercortesia» e la «supercorrettezza» dell'artista di Lubeca, dall'altro subito chiarisce che egli sempre rimane distaccato, isolato, «sospeso su un piano remoto», «inamalgamabile malgrado ogni vicinanza», avendo saputo «evitare l'impegno di ogni intimità»<sup>117</sup>. «Tutto normale, borghesemente normale»<sup>118</sup> è la conclusione della studiosa circa il tipo di vita "toccata" a Mann, e tuttavia un'esistenza spirituale mai tranquilla, segnata dal dolore per la patria perduta, scossa costantemente, soprattutto negli ultimi anni, dal «monito del non dover più perder tempo»<sup>119</sup>, caratterizzata da una «religiosità intrinseca e intrinseca tragicità» di cui le persone più vicine allo scrittore, «il credente negli uomini»<sup>120</sup>, mai dubitarono<sup>121</sup>.

L'ultima lettera di Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti si apre proprio con parole di lode per il ritratto che la germanista offre ai lettori italiani:

[...] und lebhaft fühle ich, wie sehr ich Ihnen noch Dank schulde für diese warmherzige Äußerung über meine persönliche Existenz und unseren langjährigen freundschaftlichen Austausch.<sup>122</sup>

Le sessantuno epistole di Thomas Mann e le quindici di Lavinia Mazzucchetti conservate oggi al Thomas Mann-Archiv di Zurigo sono la testimonianza di un carteggio, sostenuto da visite reciproche<sup>123</sup>, iniziato nel 1920 dallo stesso Thomas Mann e conclusosi trentacinque anni dopo con la morte dello scrittore. L'esiguo numero di lettere non deve trarre in in-

<sup>117</sup> *ibid.*, p. 895.

<sup>118</sup> *ibid.*, p. 896.

<sup>119</sup> *ibid.*, p. 897.

<sup>120</sup> *ibid.*, p. 898. Si veda anche Thomas Mann, *Fragment über das Religiöse* (1931), GW XI, pp. 423-425.

<sup>121</sup> *ibidem.*

<sup>122</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 10.8.1955, *Briefe III*, pp. 418 seg. Purtroppo non esiste il riscontro dei diari; tuttavia, dal contenuto della lettera si può dedurre che Thomas Mann lesse realmente con un certo interesse il quaderno de *Il Ponte* inviatogli dalla Mazzucchetti e dedicato per buona parte al compleanno dello scrittore.

<sup>123</sup> Cfr. TGB 33-34, pp. 44, 183, 559; TGB 35-36, pp. 91, 112, 214, 223, 379; TGB 37-39 pp. 136, 238; TGB 46-48, p. 129; TGB 49-50, p. 244, TGB 51-52, pp. 274, 309; TGB 53-55, pp. 57, 118, 131, 250.

ganno: gli incontri tra Mann e la sua traduttrice italiana sono frequenti, almeno nel periodo in cui i due si trovano sullo stesso continente, e spesso l'uno riceve notizie dell'altro attraverso amici comuni. Se poi si vuole un dato di tipo statistico, la percentuale delle lettere a Lavinia Mazzucchetti pubblicate nella raccolta delle *Briefe* edita da Erika Mann è di gran lunga superiore a quella delle lettere di Ida Herz comparse negli stessi volumi<sup>124</sup>.

«Artikel des Mailänder Secolo über Heinrich und mich»<sup>125</sup>: così entra Lavinia Mazzucchetti nella vita di Thomas Mann, grazie ad un articolo non privo di osservazioni ironiche nei confronti dell'autore delle *Betrachtungen*<sup>126</sup>, fatto arrivare da qualcuno nelle mani di Mann. La breve lettera di ringraziamento che Thomas Mann scrive alla germanista esprime soprattutto riconoscenza per non aver confuso il «Konservatorismus» esposto nelle *Betrachtungen* con una presa di posizione reazionaria<sup>127</sup>: lo scambio epistolare si apre dunque all'insegna di un apprezzamento a livello intellettuale da entrambe le parti non scevro da lucidità critica e benevola ironia.

In realtà, Lavinia Mazzucchetti non ha bisogno del consenso di Thomas Mann come prova del proprio valore: laureatasi all'Università di Milano, città dove nasce nel 1889, già nel 1911 pubblica il suo primo libro, *Schiller e l'Italia*, e successivamente trascorre gli anni 1912 e 1913 in Germania, allora “terra incognita” alla maggior parte degli italiani, acquisendo esperienze preziose per il ruolo di mediatrice tra cultura tedesca ed italiana. Dal 1917 al 1924 è attiva come docente privata, poi dal 1929 professoressa all'università di Milano da cui viene però allontanata per via della sua decisa posizione antifascista: da allora Lavinia Mazzucchetti dedica le proprie forze all'attività di libera scrittrice e ricercatrice, critico letterario e traduttrice. Come è noto, la Mazzucchetti non traduce solo Thomas Mann: per la casa editrice milanese Mondadori si occupa delle opere di Goethe,

---

<sup>124</sup> Le lettere alla Mazzucchetti pubblicate in tedesco sono 7, cioè l'11,4% della totalità di quelle conservatesi, mentre le lettere della Herz pubblicate sono 17, cioè il 5% dell'intero epistolario Thomas Mann-Ida Herz.

<sup>125</sup> TGB 18-21, 31.3.1920, p. 410.

<sup>126</sup> Lavinia Mazzucchetti, *Il romanziere della rivoluzione e ... suo fratello*, da «Il Secolo», Milano, 1 febbraio 1920.

<sup>127</sup> Cfr. Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 29.7.1920, TMA, it. in *Epistolario*, in: *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1963, vol. XIII, pp. 637 seg.

Gottfried Keller, Stefan Zweig, Hans Carossa, Ernst Wiechert, e dal 1962, dopo la morte di Hermann Hesse, viene incaricata di preparare l'edizione italiana in cinque volumi dello scrittore. A ciò si uniscono le pubblicazioni saggistiche e l'attività giornalistica (anche per la radio e la televisione), attraverso cui la Mazzucchetti fa conoscere ai lettori italiani gli scritti di Kafka, Döblin, Rilke, Hofmannsthal, Schnitzler, Werfel, Gerhart Hauptmann ed altri<sup>128</sup>.

Con la maggior parte degli autori a lei contemporanei e da lei trattati, Lavinia Mazzucchetti intrattiene rapporti di amicizia: nelle stesse lettere scritte a Thomas Mann se ne ritrovano le testimonianze<sup>129</sup>, come anche nei commenti all'edizione italiana dell'epistolario<sup>130</sup>. In generale, il circolo di amicizie di Lavinia Mazzucchetti racchiude personalità di spicco anche della cultura italiana, soprattutto antifascista: oltre agli «addetti ai lavori» come la famiglia Mondadori e i germanisti che si occupano di Mann, si ritrovano i nomi di Aurelia Gallarati Scotti, consorte dell'ambasciatore d'Italia in Inghilterra, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Luigi Dallapiccola, Arturo Toscanini<sup>131</sup>. A ragione scrive Thomas Mann, in occasione di una conferenza tenuta da Lavinia Mazzucchetti sugli intellettuali a lei contemporanei:

Sie konnten recht aus dem Vollen schöpfen, denn die Zahl interessanter zeitgenössischer Bekanntschaften, die Ihnen von jung auf zuteil wurden, muß ausnehmend groß sein. Daß ich am Schluß in freundschaftlicher Beleuchtung vorgekommen bin, rührt mich sehr.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Le notizie biografiche relative a Lavinia Mazzucchetti sono tratte da: Ilse B. Jonas, *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg 1969, p. 27.

<sup>129</sup> Cfr. Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann: 14.4.1933, 18.2.1937, 15.12.1941, TMA.

<sup>130</sup> Cfr. commento alle lettere di Thomas Mann del 2.4.1932 e del 19.5.1933 in *Epistolario ... cit.*, p. 649.

<sup>131</sup> Famoso è il breve scambio epistolare tra Thomas Mann e Arturo Toscanini “mediato” proprio da Lavinia Mazzucchetti: clandestinamente la germanista traduce e difonde la lettera di Thomas Mann al Decano di Bonn che ha tolto all'artista tedesco il titolo di dottore honoris causa, e ne fa pervenire una copia ad Arturo Toscanini, grande ammiratore dello scrittore di Lubeca. La lettera di Toscanini viene girata dalla Mazzucchetti a Thomas Mann, il quale spedisce poi un telegramma al Maestro per il suo compleanno. Cfr. *Epistolario ... cit.*, pp. 655-657.

<sup>132</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 14.3.1949, in *Briefe III*, p. 80.

L'entusiasmo di Lavinia Mazzucchetti per l'opera di Thomas Mann è testimoniato pubblicamente dai copiosi saggi ch'ella dedica allo scrittore e naturalmente dalla sua attività di traduttrice, e poi di curatrice, della quasi totalità degli scritti manniani pubblicati in Italia; il consenso dello scrittore tedesco per i risultati conseguiti dalla Mazzucchetti è da ricercarsi in ambito più privato, ad esempio nelle lettere alla sua traduttrice italiana così come all'editore Arnoldo Mondadori:

Oltre a ringraziarLa, voglio rispondere alla Sua lunga relazione [...] circa l'edizione completa delle mie opere, che dovrà essere sorvegliata e curata dalla nostra amica Lavinia Mazzucchetti. È questa, per me una gioia ed una soddisfazione particolare, dato che ho piena fiducia non solo nelle generali capacità letterarie di Lavinia, ma anche nella sua specifica simpatia per la mia opera personale e nella sua eccellente attitudine a questo lavoro.<sup>133</sup>

Come già per Ida Herz e molti altri, Thomas Mann scrive per la Mazzucchetti anche lettere di referenze<sup>134</sup>, ma la germanista non ama approfittare dello scrittore e a volte si rivolge ad altre personalità della cultura<sup>135</sup>. Tuttavia, la donna lo trova disposto ad aiutarla ad ottenere il visto d'ingresso per gli Stati Uniti, malgrado le rimostranze di Antonio Borgese, e Thomas Mann scrive una lettera molto attenta e decisa a Karl Löwenstein<sup>136</sup> in cui esprime la propria disponibilità a sostenere “ad oltranza” la

---

<sup>133</sup> Thomas Mann ad Arnoldo Mondadori, 21.3.1947, in *Epistolario ... cit.*, p. 671. L'originale non è stato conservato. Lodi circa l'opera di traduzione e di critica di Lavinia Mazzucchetti si ritrovano in numerosissime lettere di Thomas Mann alla germanista milanese: cfr. per es. lettere del 31.3.1927, 9.8.1927\*, 21.4.1929, 15.1.1930\*, 30.3.1940\*, 25.12.1945, 21.3.1947, 12.7.1948\*, 30.10.1948\*, 6.1.1950, 29.1.1950\*, 3.1.1954\*, TMA (\*: it. in *Epistolario ... cit.*, pp. 638-639, 646-647, 664-665, 682, 684-685, 690, 718).

<sup>134</sup> Cfr. Thomas Mann a Oskar Loerke, 8.9.1929, TMA.

<sup>135</sup> Durante il regime fascista Lavinia Mazzucchetti si vede costretta a cercare un posto di lavoro all'estero. Nel 1929 la germanista cerca di ottenere un incarico in Prussia, e si rivolge al poeta Adolf von Hatzfeld, il quale a sua volta informa Thomas Mann del “caso Mazzucchetti”. In una lettera alla Mazzucchetti, lo scrittore di Lubeca si dice geloso di Hatzfeld e rimprovera bonariamente la donna di non essersi voluta confidare con lui per primo, e la informa di aver comunque sostenuto la candidatura della Mazzucchetti presso il ministro della cultura prussiano Becker con una propria lettera. Cfr. Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 18.3.1929, TMA.

<sup>136</sup> Il pubblicista politico tedesco Hubertus Principe di Löwenstein, emigrato negli Stati Uniti con l'avvento del nazismo, aveva fondato lì nel 1935, con l'aiuto di importanti

richiesta della Mazzucchetti<sup>137</sup>.

La crescente stima in campo letterario nei confronti della studiosa italiana si manifesta anche in altri modi: già nel 1929 Thomas Mann suggerisce la Mazzucchetti come traduttrice allo scrittore tedesco Anton Alfred Noder, il quale vorrebbe vedere pubblicato il proprio romanzo *Giorgione* in italiano, e alla donna scrive:

Mit diesen Zeilen will ich Sie bitten, sein Buch einer freundlichen Beachtung zu würdigen, und ihm womöglich mit der Tat, sonst aber jedenfalls mit Ihrem Rat an die Hand zu gehen.<sup>138</sup>

Anche per informazioni riguardanti il panorama letterario italiano Mann non esita a contattare la studiosa: non fidandosi del commento di R. H. Humm sulla «Weltwoche» a proposito de *Il Mulino del Po* di Bac-

---

personalità della cultura americana – tra cui Alvin Johnson, il direttore della «New School for Social Research» di New York – l'associazione «American Guild for German Cultural Freedom» che nel 1936 esortò tutti i rappresentanti della cultura tedesca in esilio ad unirsi nella «Deutsche Akademie in New York», il cui compito doveva essere quello di amministrare i mezzi raccolti dalla «American Guild for German Cultural Freedom» in modo di trarne il maggior profitto in termini di “investimento intellettuale”. Thomas Mann, Heinrich Mann, Bruno Frank, Alfred Neumann, Lion Feuchtwanger, René Schickele e molti altri furono attivi collaboratori dell'Accademia.

<sup>137</sup> Thomas Mann a Karl Löwenstein, 16.10.1940, TMA (fotocopia): – [...] Zum Fall unserer Lavinia: Sie wissen, wie sehr mir daran liegt, sie herüberzubringen – es gelang mir bei weit Geringeren, wo das Gelingen mir im Stillen weit weniger Freude machte, als es mir bei ihr machen würde. Der Brief an Johnson ist längst geschrieben und abgegangen, und ich habe mich darin nach Kräften bemüht, Lavinia's Eigenschaften, Verdienste, Fähigkeiten, persönliche Vorzüge ins rechte Licht zu setzen. Ein Empfehlungsbrief von Borgese wäre natürlich wichtig, nur kann ich ihn von mir aus nicht gut darum angehen. Es war mir merkwürdig, daß sie in ihren gelegentlichen Briefen aus der Schweiz ihren ehemaligen boss [...] nie erwähnte. Nun hörte ich in Chicago von ihm, daß er unter ihrer losen Zunge zu leiden hat (sie *hat* eine lose Zunge), und ein gutes Gewissen scheint sie ihm gegenüber in der Tat nicht zu haben, da sie ihn sonst wohl direkt um seine Fürsprache bitten würde. Unter uns gesagt, scheint er sich vor ihrem Kommen etwas zu fürchten, wenn auch nur humoristischer Weise. «Lavinia is coming», sagte er zu seiner Frau, «– we are lost!». Das hindert aber nicht – ich habe das ausdrücklich von ihm –, daß er die günstigen Auskünfte über ihre Qualitäten geben würde, wenn er von Johnson oder der Leitung eines College danach gefragt würde. [...] – Malgrado l'interessamento di Mann e altri, alla Mazzucchetti non riuscì di ottenere il visto d'ingresso per gli Stati Uniti.

<sup>138</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 6.8.1929, TMA.

chelli, lo scrittore tedesco chiede conferma alla Mazzucchetti<sup>139</sup>, la quale risponde con una lunga ed esauriente lettera che ancora una volta sottolinea l'atteggiamento critico più che corretto della germanista, la quale non nasconde la propria antipatia per Bacchelli e per il romanzo, e nondimeno riporta commenti entusiastici di altri, tra cui Benedetto Croce, sdrammatizzando anche sul proprio giudizio negativo («... aber ich bin altmodisch sentimental mazziniana und zähle nicht mehr») <sup>140</sup>. L'annotazione nei diari («Die Auskünfte der Mazzucchetti über Bacchelli interessant und charakteristisch für Humm.» <sup>141</sup>) e il fatto stesso che la lettera sia stata conservata mostrano il valore attribuito da Mann alle notizie inviategli dalla studiosa milanese.

Naturalmente, quasi ogni lettera contiene spiegazioni e chiarimenti circa l'opera di Thomas Mann: se ciò avviene con Ida Herz, a maggior ragione si capisce la voglia (e spesso la necessità) di auto-commentarsi nell'epistolario con la propria interprete in un'altra cultura, di rendersi "accessibile", ma anche di confrontarsi con le impressioni di chi è in grado di addentrarsi con spirito critico nel Werk manniano.

La fiducia concessa alla Mazzucchetti trova espressioni anche più "prosaiche", in quello che riguarda l'aspetto pratico, economico del rapporto con la casa editrice Mondadori e più in generale della diffusione delle proprie opere in Italia: su consiglio della germanista, Mann rifiuta le offerte di altre case editrici, accetta i "tagli" e le riduzioni apportati agli originali dalla donna, la quale non mostra in tal senso nessun timore reverenziale, ed anche la questione dell'onorario viene risolta secondo il suggerimento di lei <sup>142</sup>.

Il rapporto tra Thomas Mann e Lavinia Mazzucchetti diviene, negli anni, meno letterario e "sempre più amichevole" <sup>143</sup> (o meglio tale "letterarietà" assume caratteri sempre meno formali), e la crescente confidenza, sia da parte dello scrittore che da parte della germanista, sposta l'attenzione su questioni politiche e personali, spesso difficilmente scindibili.

Già nel modo in cui Mann si rivolge alla Mazzucchetti emerge questo aspetto: se inizialmente si tratta di un normalissimo «Liebes Fräulein Maz-

---

<sup>139</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 11.5.1948, TMA e framm. in *Epistolario ... cit.*, p. 681.

<sup>140</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 17.5.1948, TMA.

<sup>141</sup> TGB 1946-1948, 23.5.1948, p. 265.

<sup>142</sup> Cfr. Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 3.2.1930, TMA; 19.5.1933, TMA e Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 14.3.1933, TMA; 17.2.1936, TMA.

<sup>143</sup> Lavinia Mazzucchetti, *Epistolario ... cit.*, p. 648.

zucchetti», successivamente si legge «Liebe Freundin», «Liebe Lavinia», «Cara», «Cara amica», «unsere Lavinia» e col nome di battesimo la donna viene citata pure in lettere a terzi e nei diari<sup>144</sup>. Sorprendente poi, soprattutto alla luce dell'atteggiamento di Mann nei confronti di Ida Herz, appare il gesto spontaneo del Natale del 1945:

Meine Frau und ich hoffen von Herzen, dass Sie schon lange vorher das bereits vor vier Wochen abgesandte Paket mit Kaffee und einigen anderen Dingen erhalten haben. Sie haben mir ja gesagt, dass Sie ohne Kaffee unmöglich «Lotte in Weimar» übersetzen können.<sup>145</sup>

Naturalmente, come già alla Herz, anzi a maggior ragione, Thomas Mann si premura di inviare copie con dedica alla traduttrice italiana delle prime edizioni delle proprie opere, non solo per motivi professionali<sup>146</sup>.

Le manifestazioni ed espressioni di una amicizia reciproca che va consolidandosi si colgono però soprattutto ad un livello più profondo: nell'incertezza di poter contattare la germanista direttamente, Mann si rivolge al futuro marito della Mazzucchetti, Waldemar Jollos, con parole che lasciano trapelare la drammaticità del momento storico, che vede l'entrata in guerra dell'America:

Aber ob ich unsere Freundin noch einmal wiedersehen werde oder nicht, so lasse ich ihr jedenfalls sagen, dass ich ihrem liebenswürdigen und lebendigen, dem Geiste und dem Guten ergebene Wesen bis an mein Ende herzlich zugetan bleiben werde.<sup>147</sup>

È il tono con cui Mann scrive l'ultima lettera già citata più sopra, anch'essa testimonianza di affetto sincero, in cui riemerge la stessa sensazione di un saluto estremo, definitivo<sup>148</sup>.

Anche nelle lettere di Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann si assiste ad un progressivo “avvicinamento” (se le prime lettere si rivolgono a

<sup>144</sup> Cfr. ad esempio la lettera citata nella nota 137, e nei diari spesso a partire dagli anni '40.

<sup>145</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 25.12.1945, TMA (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 668).

<sup>146</sup> In una lettera del 14.10.1954 Mann sottolinea: «Gerade sind die Exemplare des “Krull” eingetroffen, die ich erwartete, und von denen längst eines Ihnen zugehört war. Ich möchte nicht, dass Sie das Buch vom Verlag bekommen, wie einige andere Leute, sondern ich schreibe Ihnen unsere beiden Namen von Herzen hinein» (TMA, it. in *Epistolario ... cit.*, p. 723).

<sup>147</sup> Thomas Mann a Waldemar Jollos, 28.1.1942, TMA (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 666)

<sup>148</sup> Cfr. più sopra p. 28.

«Verehrter Herr Doktor»<sup>149</sup>, presto si passa ad un più intimo «Lieber, verehrter Freund»<sup>150</sup> o «Carissimo»<sup>151</sup>), senza però mai dimenticare la grandezza del destinatario<sup>152</sup>: «Treue», «Ergebenheit» ed espressioni di gratitudine in parte simili a quelle già incontrate negli scritti di Ida Herz ricorrono con regolarità nelle epistole della letterata italiana<sup>153</sup>, ma anche in questi casi si avverte la contenutezza di tali dichiarazioni:

Ich kann Ihnen wirklich nur von unsrer dankbaren Freude erzählen, dafür dass Sie nur so jung und so stark im Schaffen bleiben – ich fürchte, ich ennuyere Sie alle paar Jahre mit solchen gar nicht schwärmerischen und doch ardentissime Liebeserklärungen – aber Sie überraschen uns auch immer wieder.<sup>154</sup>

L'uso del pronome “noi”, che si ritrova molto frequentemente anche nelle lettere di Thomas Mann, interpone tra mittente e destinatario quella “distanza di sicurezza” tanta cara allo scrittore tedesco, e sposta il piano di confidenza personale, che pure esiste ed è chiaramente percepibile<sup>155</sup>, ad un livello più generale, in cui i due interlocutori si fanno portavoce della propria epoca: al contrario di quanto si legge nelle epistole alla Herz, qui solo raramente si discutono temi “triviali” come la carriera dei figli o persino la propria salute, e non a caso è molto difficile distinguere tra la semplice espressione delle proprie idee e la presa di posizione politica. Quando, ad esempio, nel dicembre 1937 si diffonde la notizia di una presunta partecipazione di Mann al «Congresso internazionale degli scrittori in difesa della cultura», organizzato da Michael Kolzow durante la guerra

<sup>149</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 18.8.1933, 18.2.1932, 20.8.1937, TMA.

<sup>150</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 23.12.1936, 11.2.1940, 15.12.41, TMA.

<sup>151</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 11.2.1940, TMA. Da notare anche che la Mazzucchetti tende, negli ultimi anni, a firmarsi solo col nome di battesimo.

<sup>152</sup> La stessa Mazzucchetti racconta di come fosse molto più turbata dalle lettere di Mann che dalla presenza fisica dello scrittore, perché consapevole che «anche con gli amici di primo piano intellettuale la lettera è per lui tramite più diretto della parola». Lavinia Mazzucchetti, *L'uomo Thomas Mann ... cit.*, p. 896.

<sup>153</sup> In particolare, le immagini metaforiche della luce nelle tenebre: cfr. Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 23.12.1936 e 1.10.1937, TMA.

<sup>154</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 11.2.1940, TMA.

<sup>155</sup> Nella lettera del 4.1.1947, Thomas Mann si congratula con Lavinia Mazzucchetti per il fidanzamento con Waldemar Jollos, così come, appena sei anni più tardi, lo scrittore esprime il proprio dispiacere per la morte del marito della donna (lettera del 19.4.1953, *Briefe III*, p. 293), partecipazione testimoniata anche dalle annotazioni nel diario di quell'anno (cfr. TGB 53-55, 7.5.1953, p. 57).

civile spagnola a Valencia, l'autore tedesco sente la necessità di chiarire la propria condotta direttamente a Lavinia Mazzucchetti:

Es liegt mir aber daran, Ihnen persönlich zu sagen, daß die Meldung falsch ist. [...] Was mich persönlich betrifft, so habe ich aus meiner politischen oder, besser gesagt, geistigen Gesinnung, die dem Gedanken des totalen, auch die Cultur dirigierenden Staates widerstrebt, niemals ein Hehl gemacht. Wozu ich anerkennen darf, daß, soviel ich sehe, diese von mir bekämpfte Totalität in Italien weit weniger verwirklicht ist als in meinem eigenen, zur Zeit von mir gemiedenen Lande, denn in Italien ist noch heute, wenn mich nicht alles täuscht, die Cultur in hohem Grade frei. Wenn ich nun aber, wie das heute bei dem Ineinanderfließen der geistigen und politischen Dinge für einen Menschen des Bekenntnisses und des Wortes fast unvermeidlich ist, meine Gesinnung von Zeit zu Zeit literarisch manifestiert habe, so bin ich doch garnicht der Mann der Versammlungen, der demagogischen Reden und der persönlichen Action, ich habe mich von Congress-Veranstaltungen, wie der in Valencia, von jeher, wenn es irgend anging, ferngehalten und mich darauf beschränkt, als Individuum, als eine dem Geist unmittelbar verantwortliche Einzel-Person die notwendigsten Bekenntnisse abzulegen.

Es ist das Bewußtsein dieser meiner menschlichen Natur, das mich jene Nachricht in so hohem Grade als eine Falschmeldung empfinden ließ und mir den Wunsch erregte, Sie als meine persönlich nahe stehende Übersetzerin von ihrer Unwahrheit in Kenntnis zu setzen.

Nehmen Sie, liebes Fräulein Mazzucchetti, auch bei dieser Gelegenheit, die Versicherung meiner Freundschaft und Hochachtung!<sup>156</sup>

La comune dolorosa esperienza dell'esilio e il deciso rifiuto del fascismo rinforzano quelle affinità intellettuali già riscontrate in ambito letterario: così, la lettera del 13 marzo 1933, scritta da Mann all'indomani della vittoria nazionalsocialista in Germania, non è rivolta alla sola Mazzucchetti, bensì «a chi da oltre un decennio gli aveva dimostrata e chiarita la sorte di una persona costretta a vivere nell'avvilente umiliazione insita in ogni dittatura»<sup>157</sup>.

Ancor più esplicitamente, nel commento alla lettera "sentimentale e sbigottita"<sup>158</sup> scritta dalla Mazzucchetti dopo aver appreso la notizia del

<sup>156</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 10.12.1937, TMA.

<sup>157</sup> *Epistolario ... cit.*, commento a p. 650.

<sup>158</sup> *ibid.*, commento a p. 658.

trasferimento negli Stati Uniti, Thomas Mann riconosce la condivisione di sensazioni ed atteggiamenti con la sua traduttrice italiana:

[Brief] von der Mazzucchetti, Abschied nehmend, nach der Auffassung, die anfangs die meine war.<sup>159</sup>

E probabilmente proprio tale intima sintonia porta, molti anni più tardi, a sfoghi sinceri e drammatici inaspettati:

Die Welt gleitet ja unaufhaltsam in Finsternis, Katastrophe und Barbarei hinein. Auf mich drückt die vergiftete, krankhaft gespannte, mit Unheil geladene Atmosphäre sehr schwer, und meine produktive Laune liegt danieder – ohne die doch kein Leben ist. Diesmal gibt es kein Entkommen mehr. Die Welt ist mit Brettern vernagelt – in jeden Sinn.<sup>160</sup>

Come la Herz per la Germania, così Lavinia Mazzucchetti si trova a ricoprire il ruolo di contatto per Thomas Mann con la realtà italiana, ma questa volta si tratta della realtà più affine a quella dello scrittore tedesco, non la realtà del singolo, bensì la condizione dell'intellettuale, il quale si sente chiamato ad essere testimone e voce critica dei tempi:

Wir haben's nicht leicht. [...] Die meisten bei uns retten sich, indem sie sich durch einen lächelnd überlegenen – oder verlegenen – Skepticismus über alles hinweg helfen. Fast alle haben restlos vergessen, nicht nur die Sterne am Himmel, sondern auch das Gewissen innen sei eine Realität. Fast alles was in Deutschland konsequent durchgeführt und, ach, leider, von der Masse mitempfunden wird, bleibt südlicher auf dem schmutzigen Zeitungspapier. So ist es denn einfacher, Menschen aus dem Volke, dem unverderbten Katholik, dem tapferen Einzelmenschen noch immer möglich, eine andre Luft zu atmen. Es gibt wohl Tage und Fälle, wo man diesen bodenlosen Skepticismus als korrupter denn blinden Fanatismus empfindet ... aber die Meisten hoffen, darin liege die Hoffnung für eine bessere Zukunft ... und ich kann nicht von allen meinen Bekannten «schlechten Charakter» verlangen! Glauben Sie es nicht zu wörtlich,

<sup>159</sup> TGB 37-39, p. 238. La lettera della Mazzucchetti non si è conservata, ma dalla risposta di Mann si possono immaginare i toni drammatici e disperati in cui deve essersi espressa la germanista. Anche nei diari (e in parte nelle lettere) di Thomas Mann immediatamente successivi al forzato allentamento dalla Germania si ritrovano gli stessi accenti.

<sup>160</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 28.4.1951, *Briefe III*, p. 204 (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 698).

wenn die Propaganda erzählt, die ganze Halbinsel stöhne unter dem Druck des Verbündeten und Herrschers. Stöhnen tun fast nur die Wenigen, die sehr Wenigen, die an einen deutschen Sieg glauben. Die anderen warten aber, lassen sich treiben. Die ganz Jungen scheinen wirklich malgré tout mit eigenem Kopf denken zu wollen [...]. Das nationale Selbstgefühl, der Ehrgeiz, sich und den Deutschen doch zu beweisen, man sei weder feig noch militärisch unfähig, sondern nur von schlechter Führung verraten worden, sprosst das Militäre, bis zum letzten auszuhalten, und nichts ist im Grunde undenkbarer als eine innere Spaltung à la De Gaulle. Es ist übrigens für jede Separatpolitik zu spät – dass wir besetztes Gebiet sind, wisst Ihr alle zur Genüge.<sup>161</sup>

Malgrado le distanze geografiche determinate dall'esilio, tra Thomas Mann e Lavinia Mazzucchetti il dialogo si mantiene vivo, come dimostra lo scambio di opinioni sui risultati delle elezioni italiane del 1948:

Ich halte unsere Aussenpolitik, unsere Unterstützung all und jeder Reaktion in der Welt für désaströs und die allgemeine Kommunistenhetze für blöde, da die Anziehungskraft des Kommunismus auf die hungernden und unterdrückten Massen nur zu begreiflich ist. Der Gedanke liegt mir sogar nicht fern, dass, wie das Wohl Europas während des 19. Jahrhunderts im wesentlichen auf den British Empire beruhte, Europa sich heute auf die Macht Russlands stützen müsste. Aber Russland erscheint mir für diese Schutz- und Herrschaftsrolle einfach nicht reif und zu fremd. Seine Methoden, die von allen kommunistischen Parteien der Länder sklavisch übernommen werden, sind schon in der Tschechoslowakei kaum noch oder nur gerade eben noch erträglich. Weiter westlich sind sie unmöglich, und so sehr ich mich über die hemmungslosen Einmischungen in die italienische Wahlen, die weiss Gott keine «freien» Wahlen waren, geärgert habe, so muss ich ihren Ausgang doch relativ vernünftig heissen.<sup>162</sup>

Il punto di vista personale della Mazzucchetti porta alla luce fattori che allo scrittore tedesco non possono essere noti e che sono un'importante testimonianza dello stato d'animo di quei giorni:

Ich freue mich doch immer, Sie dort politisch zu wissen ... wo viele

<sup>161</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 15.12.1941, TMA.

<sup>162</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 11.5.1948, TMA (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 681).

nicht sind! Ja: die ital. Wahlen sind ein kleineres Übl. Aber ich muss sagen: überschätzen Sie nicht den amer. Einfluss, ich meine den taktlos direkten, der eher verstimmte. Entscheidend war die Angst, die nackte Angst. Und nicht nur die Angst der Besitzenden, auch die Angst der kleinen Leute vor Umwälzungen. Unser Volk ist sehr klug, die Analphabeten am hellsten. Sie wissen, was in Jugoslawien und in Prag ist. Sie wollen nicht etwas weniger arm werden, und dafür wieder sekkiert, deportiert, zur Zwangsarbeit gehalten werden etc. *Vivere in pace* ist nicht nur ein guter Film: ist das müde Italien. Frei haben sie gestimmt: müde. Und die kath. Kirche ist zu stark, jedesmal wo sie *alle* Hebel in Bewegung setzt. Wir haben nun «*la camicia nera sino in terra*», die Herrschaft der Soutane: *vedremo*. De Gasperi ist ein anständiger Mensch und kein Diktator. Und ich glaube an die Lehre eines neuen Klerikalismus, um das Wiederaufleben des laizistischen, nicht antireligiösen Gewissens zu bewirken. In fünf Jahren kann Vieles geschehen ... wenn kein Krieg kommt.<sup>163</sup>

Per Thomas Mann l'Italia rimane comunque «das gesundeste europäische Land»<sup>164</sup>, caratterizzato da una profonda democraticità assente sia in America che in Svizzera:

[...] die Schweiz ist nun einmal die Hochburg des Kapitalismus in Europa und, mit Amerika, in der Welt. Und doch – antirussisch kann man sein, aber so kriecherisch proamerikanisch darf man nicht sein. Das ist unter dem europäischen Niveau und widerspricht zuletzt auch dem Geist der Schweiz. Ich bin, um es wieder einmal zu beteuern, kein Kommunist. Aber ich kann Ihnen sagen, in Italien war es mir geradezu eine Wohltat, dass dort jeder dritte hervorragende Gelehrter oder Schriftsteller sich ganz offen zum Kommunismus bekennt, ohne dass ihm das im Mindesten schadete. Wenn man an Amerika oder auch die Schweiz gewohnt ist, so glaubt man zu träumen.<sup>165</sup>

Pure nei *Tagebücher* il nome di Lavinia Mazzucchetti è spesso legato ad avvenimenti politici italiani:

Verlas einen interessanten Brief der Mazzucchetti aus der Schweiz über die Erschütterung dort von den Deportationen in Frankreich und über die fatalistische Stimmung in Italien. Auf Genua neuer

<sup>163</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 17.5.1948, TMA.

<sup>164</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 11.5.1948, TMA (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 681).

<sup>165</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 18.7.1953, TMA:

starker Luft-Angriff. Mehrere Divisionen Italiener von Rommel ohne Fahrzeuge im Stich gelassen.<sup>166</sup>

Dell'Italia si parla anche durante gli incontri tra la Mazzucchetti e Mann, avvenuti quasi sempre in territorio elvetico, e spesso alla politica si mischia il tema della ricezione dell'opera dello scrittore tedesco in Italia:

Nach kurzer Ruhe kommt di Mazzucchetti, mit der wir einige Zeit vorm Haus sitzen u. dann zum Belvedere zum Thee gehen. Mailänder und deutsche Gäste. Die Stimmung in Italien gegenüber «Deutschland» fast so schlecht wie in den anderen Ländern. Mussolini: «Cet Hitler est un singe». Er sage übrigens über Croces letztes Buch: «Er mochte es schreiben; aber was mich ärgert ist, daß er es Th. M. gewidmet hat». Seine Informationen sind nicht die besten. «Th. M.», ruft er auf einem Diner, jemandem widersprechend, «ist gar kein Repräsentant Deutschlands. Er hat nichts getan, es zu repräsentieren. Stefan Zweig – ja!» – Das würde man nicht einmal bei uns gern hören.<sup>167</sup>

Nei diari si ritrova il registro dell'epistolario Mann-Mazzucchetti: missive, risposte e anche le visite sono annotate con la precisione già osservata per la Herz, ma nel caso della Mazzucchetti tanto le lettere che gli incontri sono accompagnati da una descrizione precisa dei contenuti e delle circostanze<sup>168</sup>, di cui si è dato esempio più sopra. E se è vero che la studiosa milanese non è citata nei *Tagebücher* così frequentemente come la Herz, ad esempio, tuttavia la studiosa milanese è l'unica, insieme a Caroline Newton, a comparirvi quasi esclusivamente con il nome di battesimo<sup>169</sup>, a riprova della confidenza già riscontrata nelle lettere.

Dalle pur non numerose citazioni tratte dei diari riportate finora è possibile notare una certa continuità nel tono, nelle modalità di espressione, negli argomenti già incontrati nelle lettere; dopo quanto osservato per Ida Herz, una tale coerenza lascia quasi sorpresi, e ancora più stupiscono an-

<sup>166</sup> TGB 40-43, 7.11.1942, pp. 493 seg.

<sup>167</sup> TGB 33-34, 9.4.1933, p. 44. Cfr. anche *ibid.*, p. 253; TGB 37-39, pp. 136 e 276; TGB 46-48, p. 18; TGB 49-50, p. 31.

<sup>168</sup> Cfr. TGB 33-34, pp. 13, 44, 104, 184, 253; TGB 35-36, pp. 91, 223; TGB 37-39, pp. 30, 136; TGB 40-43, pp. 493 e 494; TGB 46-48, p. 265; TGB 49-50, pp. 31, 201, 244; TGB 51-52, pp. 309, 310; TGB 53-55, pp. 57, 118, 131.

<sup>169</sup> Il fatto stesso che Mann scriva il cognome della germanista italiana correttamente è sorprendente, trattandosi di un nome straniero non proprio semplicissimo. Thomas Mann era solito sbagliare nomi molto più semplici!

notazioni spontanee di un affetto quasi più profondo ancora di quanto si percepisca leggendo le epistole:

In Mailand Zerstörungen ähnlich wie in Hamburg. Verzweiflung des Volkes. Zu wünschen, daß L. Mazzucchetti in Como oder in Der Schweiz.<sup>170</sup>

Oppure:

Führen nachmittags zur armen Lavinia u. verbrachten frierend eine Stunde in der kalten, toten Luft ihres schon halb aufgelösten Arbeitszimmers. Tränen, Aufgabe der Arbeit, Verzicht und rapides Geplauder.<sup>171</sup>

Nell'ultima citazione già emerge l'unico aspetto negativo che Thomas Mann rileva nel carattere della donna: «geschwätzig»<sup>172</sup>, «klatschfroh»<sup>173</sup>, «schwatzhaft»<sup>174</sup> e ancora un paio di espressioni simili non lasciano alcun dubbio sul fatto che per lo scrittore tedesco la Mazzucchetti parli troppo<sup>175</sup>. D'altra parte, ella stessa non esita ad ammetterlo: «ich bin ins Schwatzen gerutscht, aber Sie verzeihen es der alten treuen Leserin!»<sup>176</sup>, «da ich zu viel schwatze»<sup>177</sup>, scrive la donna nelle lettere. E comunque, malgrado questo difetto, non una volta Thomas Mann descrive un incontro con la germanista come sgradevole, o insopportabile, e mai si leggono frasi riferite al cliché della donna fastidiosamente chiacchierona.

«Eine Germanistin und Goethe-Philologin»<sup>178</sup>, soprattutto questo è Lavinia Mazzucchetti per Thomas Mann fin dal principio; e proprio su tale base, sulla condivisione di una certa sensibilità e di certe problematiche, sul rispetto reciproco nato dal riconoscimento del proprio ruolo all'interno della stessa realtà culturale, sulla comunione di esperienze legate a tale realtà e che pure la trascendono, su tutto ciò si fonda l'amicizia tra

<sup>170</sup> TGB 40-43, 16.8.1943, p. 613.

<sup>171</sup> TGB 53-55, 7.5.1953, p. 57. Cfr. anche Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 19.4.1953, *Briefe III*, p. 293.

<sup>172</sup> TGB 37-39, 28.8.1938, p. 276.

<sup>173</sup> TGB 53-55, 22.10.1953, p. 131.

<sup>174</sup> *ibid.*, 21.7.1953, p. 250.

<sup>175</sup> Cfr. anche Thomas Mann a Karl Löwenstein, 16.10.1940, TMA (fotocopia) citata nella nota 137 più sopra.

<sup>176</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 1.10.1937, TMA.

<sup>177</sup> Lavinia Mazzucchetti a Thomas Mann, 17.5.1948, TMA.

<sup>178</sup> Thomas Mann a Lavinia Mazzucchetti, 30.10.1948, TMA (it. in *Epistolario ... cit.*, p. 684).

Thomas Mann e Lavinia Mazzucchetti, un legame in cui mai si incontrano pregiudizi sessisti e in cui il sesso degli interlocutori si potrebbe davvero descrivere come un mero “accidente”.

Le opinioni di Thomas Mann sulla donna impegnata nel mondo del lavoro, del resto, confermano l'assenza di preconcetti o di chiari atteggiamenti misogini:

Im Eifer der letzten Jahre haben die Frauen manchmal übersehen, daß in jeder regelmäßigen Berufstätigkeit der Frau ein gewisser Widerspruch zu ihren psychischen Bedingungen steckt. Der Mann ist nun einmal unabhängiger von seinem Körper. Achtet die Frau nicht auf diese Schwierigkeit, so könnte sich gerade für die körperlich tätige Frau ein tragischer Konflikt zwischen ihren organischen Bedingungen und psychischen Tendenzen ergeben. Sobald es sich aber um mehr geistige Arbeit handelt, glaube ich, daß die Welt sich derzeit in einem so problematischen Zustand befindet, daß sie nie auf die Mitarbeit der Frau verzichten könnte. Der geistige Neubau der Welt, an dem wir schaffen, würde mir stets unvollkommen erscheinen, müßten wir jener Ergänzung entbehren, die wir durch die weibliche Teilnahme erfahren». <sup>179</sup>

Proprio a quest'ultima categoria dell'attività “spirituale” appartiene Lavinia Mazzucchetti, come vi appartengono anche quelle scrittrici, tra cui Marguerite Yourcenar e Annette Kolb, delle quali Thomas Mann si dice ammirato<sup>180</sup>. E tuttavia anche in questa intervista dedicata alla donna, non appena ci si sposta nell'ambito dello spirito, Thomas Mann non parla più della “donna”, ma della «weibliche Teilhame», quasi a dire che in realtà si tratta sempre e solo di *individui*, e non di donne o uomini, che partecipano delle due sensibilità, quella femminile e quella maschile<sup>181</sup>. Il richiamo a Goethe è quasi automatico, anche per via delle affinità con il grande Maestro che Mann ama sottolineare; e in verità è lo stesso Thomas Mann che cita Goethe in una piccola recensione ad un libro sconosciuto, la quale diviene pretesto per esprimere la propria opinione sulla donna produttrice

<sup>179</sup> *Thomas Mann über die berufstätige Frau*. Da: «Das Heft». Die Zeitschrift der Frau, 2. Jhrg., Nr. 14, Berlin 4.7.1930.

<sup>180</sup> Cfr. p. 5 più sopra.

<sup>181</sup> Che lo scrittore tedesco mostri una maggiore sensibilità alla bellezza maschile, poiché solo quando si giunge ai passi nei diari sull'attrazione fisica, peraltro quasi subito sublimata nell'arte, Mann si accorge del sesso dell'oggetto della propria attenzione, come s'è visto nei brani citati all'inizio del saggio, non può certo essere espressione di atteggiamenti misogini.

d'arte; un'opinione che, senza una riflessione critica sull'atteggiamento dello scrittore di Lubeca nei confronti delle donne che vada al di là dei sensazionalismi e cerchi di elaborare nel modo più obiettivo i dati che si possono raccogliere sul tema, lascerebbe molto sorpresi:

Uns armen Plebejern und Tschandalas, die wir unter dem Hohnlächeln der Renaissance-Männer ein weibliches Kultur- und Kunstideal verehren, die wir als Künstler an den Schmerz, das Erlebnis, die Tiefe, die leidende Liebe glauben und der schönen Oberflächlichkeit ein wenig ironisch gegenüberstehen: uns muß es wahrscheinlich sein, daß von der Frau *als Künstlerin* das Merkwürdigste und Interessanteste zu erwarten ist, ja, daß sie irgendwann einmal zur Führer- und Meisterschaft unter uns gelangen kann. [...] Es ist nichts mit dem, was steife und kalte Heiden «die Schönheit» nennen. Das Endwort des "Faust" und das, was am Schlusse der "Götterdämmerung" die Geigen singen, es ist Eins, und es ist die Wahrheit. *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.*<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Thomas Mann, *Das Ewig-Weibliche* (1903), GW XIII, p. 388.



*Für Ernst Behler*



Maria Luisa Roli  
(Milano)

*Das romantische Erbe und unsere Zeit*  
*Ernst Behler zum Gedächtnis*

Als unser Jahrbuch *Studia theodisca* im Herbst des vorigen Jahres im Druck war, kam völlig unerwartet die Nachricht vom Tode Ernst Behlers. Im Frühling hatten wir noch die Möglichkeit gehabt, ihm während seiner europäischen Vorlesungstour anlässlich seiner beiden Vorträge in Mailand zuzuhören. In die Vereinigten Staaten zurückgekehrt, hatte er uns freundlicherweise nach kurzer Zeit den Text des Vortrags über *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Konzeption der Musik in der Frühromantik*, den er auf der Staatlichen Universität Mailand gehalten hatte, freundlich übersandt und für den Druck zur Verfügung gestellt<sup>1</sup>.

Ernst Behler, 1928 in Essen geboren, hatte in Mainz, München und Paris studiert und 1951 bei Alois Dempf über Friedrich Schlegel promoviert. Von 1958 an gab er die großangelegte *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* heraus in 35 Bänden heraus, die als seine bedeutendste Lebensleistung anzusehen ist. Nach den Dozentenjahren in Bonn wurde er 1965 an die University of Washington in Seattle berufen, wo er zuletzt als Chairman der Abteilung für Vergleichende Literatur tätig war.

In den Vereinigten Staaten arbeitete er auch an der auf der Edition von Giorgio Colli und Mazzino Montinari basierenden vollständigen Ausgabe von Nietzsches Werken in englischer Übersetzung und an der kritischen Ausgabe von August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen*.

Ernst Behlers unermüdliche Tätigkeit zielte nicht nur auf die philologisch äußerst sorgfältige Rekonstruktion von Texten aus oft sehr problematischen Nachlässen, sondern auch auf die Interpretation derselben von einem philosophischen Gesichtspunkt aus, was seine äußerst zahlreichen

---

<sup>1</sup> Siehe Fausto Cercignani (Hrsg.), *Studia theodisca IV*, Milano, E. M., 1997, S. 9-23.

wissenschaftlichen Arbeiten charakterisiert. Diese doppelte Begabung eines Philologen und Philosophen verbindet ihn besonders mit den Autoren, mit denen er sich am meisten beschäftigt hat: die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche.

Eine der bedeutendsten Leistungen der Forschung Ernst Behlers ist die Erschließung von Friedrich Schlegels Manuskripten, die unter den Titel *Philosophische Lebrjahre* gestellt sind. Diese aus dem Zeitraum 1796-1806 stammenden Aphorismen zeigen, wie Schlegel mit entgegengesetzten denkerischen Gesichtspunkten experimentierte. Dieser Perspektivismus gibt Behler Anlaß zu behaupten, «daß seine [Schlegels] Reflexionen die Sphäre der klassisch-romantischen Bildungswelt weit transzendieren und sich bereits deutlich einem Autor wie F. Nietzsche annähern»<sup>2</sup>. Die Erprobung von antithetischen denkerischen Haltungen nimmt philosophisch nicht nur Nietzsche, sondern auch Positionen der Wissenschaft voraus, die erst ein Jahrhundert später in der Neuen Physik zur Geltung kamen. Das perspektivische Denken, das «die Selbstbestimmung eben als „Oszillieren“ zwischen entgegengesetzten Zielen» auffaßt<sup>3</sup>, «ist bei Schlegel [...] interessanterweise mit dem Thema der Ironie in Verbindung gebracht»<sup>4</sup>.

Schlegels Vorstellung der *Unendlichen Perfektibilität* ist der Angelpunkt, um den sich das gleichnamige Werk Ernst Behlers dreht<sup>5</sup>. Die Statuierung eines solchen Begriffs hatte die Überwindung des *point de perfection* zur Folge, der in den Abhandlungen über die Dichtkunst der Aufklärung als nicht weiter zu entwickelnde Stufe angesehen wurde. Das Motiv der unendlichen Perfektibilität konstituiert den Grund von Schlegels Dichtungstheorie, die aus einem ständigen «Wechselverhältnis von kritischer Reflexion und künstlerischer Gestaltung» besteht<sup>6</sup>.

Ernst Behler bemühte sich auch, die *idées reçues* über die Romantik zu berichtigen, indem er August Wilhelm und Friedrich Schlegels Bestreben nach einer Vermittlung zwischen Klassik und Romantik, auf das Hans

---

<sup>2</sup> Siehe Ernst Behler, «Die Theorie der romantischen Ironie», in: Ders., *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn – München – Wien – Zürich 1988, S. 62.

<sup>3</sup> Ebd., S. 63 f.

<sup>4</sup> Ebd., S. 62.

<sup>5</sup> Der vollständige Titel lautet: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und französische Revolution*, Paderborn 1989.

<sup>6</sup> Ernst Behler, «Die Kunst der Reflexion», in: Ders., *Studien zur Romantik*, *Op. cit.*, S. 128.

Robert Jauß<sup>7</sup> schon hingewiesen hatte, pointiert hervorhob. Das Ziel der Brüder Schlegel war, die achtzig Jahre früher in Frankreich ausgetragene «Querelle des Anciens et des Modernes» zu schlichten, «die Ästhetiken der Klassik und Romantik nicht gegeneinander aus[zu]spiel[en]», sondern «das „höchste Ziel jeder möglichen Poesie“ (KFSA I, 253) im Sinne ihrer wechselseitigen Annäherung [zu] erringen [...]»<sup>8</sup>.

Die Anschauung einer der Klassik entgegengesetzten Romantik, die die Kulturgeschichte vieler europäischer Länder charakterisiert hat, bezeichnet Behler als «tendenziös»<sup>9</sup>; er betont den eher künstlichen Aspekt dieser Unterscheidungen und die Verschiedenheit der Positionen, die jedes europäische Land in der romantischen Debatte bezog. Die englischen Romantiker Coleridge und Wordsworth und die italienischen Foscolo und Leopardi sahen sich überdies nicht im Gegensatz zur klassischen Tradition.

Behler hat außerdem den Liberalismus der Frühromantiker und ihre Bewunderung für die Französische Revolution ins Licht gerückt, was in scharfem Kontrast zu den Angriffen von Voß und von nachfolgenden Kritikern wie Heine steht, die eigentlich gegen Erscheinungen der späteren Romantik gerichtet waren. Die Nachwirkungen solcher Angriffe erkennt der Germanist sowohl in der konservativen Kritik bei Emil Staiger wie in der marxistischen bei Georg Lukács<sup>10</sup>.

Dem roten Faden von der Frühromantik zu Nietzsche ist Behler in vielen seiner Aufsätze gefolgt. Er hat dabei richtig erkannt, wie sehr Nietzsches Bekenntnis zur Klassik und seine Verdammung der Romantik im Widerspruch steht mit seiner dionysischen Auffassung der Klassik<sup>11</sup>.

Im Aufsatz *Die Theorie des Dionysischen bei den Brüdern Schlegel und bei Friedrich Nietzsche* hat er aufgezeigt, daß Nietzsches Begriff des Dionysischen

<sup>7</sup> Hans Robert Jauß, «Friedrich Schlegels und Friedrich Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“», zuerst in: *Europäische Aufklärung*, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag, München 1967, S. 117, später in: H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 67-106, cit. S. 105.

<sup>8</sup> Ernst Behler, «Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik», in: *Op. cit.* (Anm. 2), S. 93. Die Abkürzung KFSA bezieht sich auf die *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner *et alii*), München - Paderborn - Wien 1958 ff.

<sup>9</sup> Ebd., S. 105.

<sup>10</sup> Ernst Behler, «Die Kunst der Reflexion», in: *Op. cit.*, S. 118 f., *passim*

<sup>11</sup> Ernst Behler, «Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik», in: *Op. cit.*, S. 114, *passim*.

mit den Ausführungen Friedrich Schlegels über das Thema der leidenschaftlichen Besessenheit im Kapitel *Orphische Vorzeit* seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) verwandt ist. Schlegel beschrieb darin «den ganzen Verlauf der griechischen Literatur und ihre drei Epochen der epischen, lyrischen und dramatischen Zeitalter nach der Konzeption des Apollinischen, Dionysischen und ihrer Vereinigung in der attischen Tragödie [...], ohne diese Begriffe freilich selbst zu verwenden»<sup>12</sup>.

Den Unterschied zwischen Nietzsches Auffassung des Dionysischen in der *Geburt der Tragödie* und der Vorstellung der Brüder Schlegel erkennt Behler vor allem darin, daß Nietzsche in Anlehnung an Schopenhauer den Trost der Tragödie für den Menschen im unzerstörbaren ewigen Leben sah, während August Wilhelm Schlegel an die Kantische Auffassung des Erhabenen anknüpfte, um auch der alten Tragödie gegenüber die Göttlichkeit des Menschen, aller irdischen Leiden ungeachtet, zu behaupten und zu bewahren<sup>13</sup>.

Es ist Ernst Behler als Verdienst anzurechnen, daß er nach dem frühzeitigen Interesse Nietzsches und Benjamins besonders umfangreich auf *Die Aktualität der Frühromantik* in unserer postmodernen Zeit – so lautet der Titel einer von ihm zusammen mit Jochen Hörisch herausgegebenen Sammlung von Beiträgen über das Thema – eingegangen ist. Im darin enthaltenen Aufsatz «Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens» beschäftigt sich Behler hauptsächlich mit dessen Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* (1800), wo Schlegels Idealismuskritik zum Ausdruck kommt und seine Auffassung der Hermeneutik sich scharf sowohl vom Kantischen Prinzip der völligen Begreiflichkeit der Welt als auch von der Theorie des «Verstehen[s] in systematischen Zusammenhängen» Schleiermachers abhebt<sup>14</sup>. Schlegels Verstehenstheorie und der damit verbundene Verzicht auf den Wahrheitsbegriff wird von Behler mit aller gebotenen Vorsicht mit dem Verzicht der Postmodernität auf Sinngebung in Verbindung gebracht. Deshalb weist er auf die Fruchtbarkeit des Versuchs hin, «die Schriften Schlegels aus der Perspektive Derridas und der Dekonstruktion zu lesen, [...] weil dadurch Potential in diesen Schriften zutage treten kann,

<sup>12</sup> Ernst Behler, «Die Theorie des Dionysischen bei den Brüdern Schlegel und bei Friedrich Nietzsche», in: Ders., *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2*, Paderborn – München – Wien – Zürich 1993, S. 15.

<sup>13</sup> Ebd., S. 24 f., *passim*.

<sup>14</sup> Ernst Behler, «Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens», in: *Die Aktualität der Frühromantik* (hrsg. von E. Behler und J. Hörisch), Paderborn – München – Wien – Zürich 1987, S. 144.

das von anderen Zugangswegen aus – z. B. dem New Criticism, der Frankfurter Schule oder der philosophischen Hermeneutik – bislang nicht sichtbar geworden ist<sup>15</sup>.

Die heutige Bedeutung des frühromantischen Erbes definiert Behler in einem seiner eindruckvollsten Werke *Derrida-Nietzsche/Nietzsche-Derrida* (1988), in dem er sich mit der Rezeption eines solchen Erbes bei Nietzsche, Heidegger und Derrida auseinandersetzt.

Behlers Verhältnis zu der italienischen Germanistik war sehr eng: er erhielt mehrmals Gastprofessuren an der Universität Florenz bei Giuseppe Bevilacqua, an der Universität Parma bei Maria Enrica D'Agostini und an der Universität Pisa bei Luciano Zagari. Die Arbeit an der Nietzsche-Ausgabe hatte auch die im Tandem mit Aldo Venturelli geschriebene, interpretatorisch sehr gut fundierte Nietzsche-Monographie zur Folge, die 1994 auf Italienisch im Verlag Salerno in Rom erschienen ist. Die Universität Mailand, insbesondere Francesco Moiso, ein Schelling- und Arnim-Spezialist, hat Verbindungen zu Ernst Behler unterhalten; er hat häufig Gelegenheit gehabt, mit ihm auf Symposien zusammenzutreffen, Gedanken auszutauschen und an Publikationen mitzuarbeiten.

Behlers Werk *Frühromantik* (1992) erschien letztes Jahr gleichzeitig auf Italienisch mit dem Titel *Romanticismo* im Verlag La Nuova Italia in Florenz und auf Französisch (*Romantisme*) in den P. U. F. in Paris. Die Verhandlungen mit führenden italienischen Verlagen, um sein letztes Werk *Ironie und literarisches Moderne* (1997) zu übersetzen, wurden leider vom Tod dieses beispielhaften Germanisten unterbrochen.

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 159.



Ernst Behler  
(Seattle)

*Gedanken zur Theorie der Musik aus der Frühromantik*

Um einen Eindruck von der romantischen Konzeption der Musik zu geben, möchte ich drei Äußerungen über die Musik an den Anfang meines Vortrags stellen. Sie stammen von E. T. A. Hoffmann, Arthur Schopenhauer und Richard Wagner und beziehen sich alle auf Beethoven, offensichtlich die Inkarnation der romantischen Musik für diese Autoren. Die erste dieser Äußerungen erfolgte von E. T. A. Hoffmann in einer Rezension von Beethovens *Fünfter Symphonie* aus dem Jahre 1810 in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*<sup>1</sup>. Hoffmann geht dabei von dem Gedanken aus, daß wenn wir von der Musik «als einer selbständigen Kunst» sprechen, wir immer nur an die «Instrumentalmusik» denken sollen, weil diese die Hilfe und Mitwirkung jeder anderen Kunst verschmährt und somit das Wesen der Musik als Kunst «rein ausspricht», die «romantischste aller Künste» ist, ja beinahe «allein romantisch» (HO, S. 34). Schon dieser Nachdruck auf den reinen, absoluten Charakter der Musik ist ein tief romantischer Gedanke. Hoffmann ergänzt ihn sofort durch einen anderen, den er mit den Worten bezeichnet: «Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Ziel auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben» (ebd.). Dies bezieht sich auf den seit der Romantik empfundenen Mitteilungscharakter, Erkenntniswert, ja die kognitive Bedeutung der Musik, die, ohne im geringsten eine die Wirklichkeit nachahmende Kunst zu sein, ja geradezu in einer Abwendung von der «äußern Sinnenwelt», uns dennoch den Sinn der Wirklichkeit zu erschließen vermag.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach E. T. A. Hoffmann, *Neubearbeitete Ausgabe*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1978: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, «Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie», S. 34-52. Im folgenden HO mit Seitenangaben direkt im Text.

Hoffmann veranschaulicht diese Bedeutung der Instrumentalmusik und ihren romantischen Charakter durch einen Vergleich der drei größten Instrumentalmusiker untereinander – Haydn, Mozart und Beethoven. Haydns Kompositionen sind der «Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts». Seine Musik führt uns in ein «Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Unschuld» (HO, S. 35). Mozart führt uns in die «Tiefen des Geisterreichs», wo uns «Furcht» umfängt, aber «ohne Marter», sondern mehr wie die «Ahnung des Unendlichen», zum Beispiel in seiner Symphonie in Es-dur, die unter dem Namen des «Schwanengesanges» bekannt ist (HO, S. 35 f.). Beethoven eröffnet uns «das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen», durch dessen «tiefe Nacht» glühende Strahlen schießen und in dessen Auf und Ab nur der «Schmerz der unendlichen Sehnsucht» bleibt. Er vermochte das «wundervolle Reich des Unendlichen» aufzuschließen. Haydn hielt sich an das «Menschliche», Mozart an das «Übermenschliche», aber Beethovens Musik «bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist». Beethoven ist deshalb «ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist» (HO, S. 36). Hoffmann sagt: «Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht». Er weist darauf hin, daß er dies nie lebhafter empfunden habe als bei der *Fünften Symphonie*, «die in einem bis zum Ende steigenden Klimax jene Romantik Beethovens mehr, als irgendein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreibt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen» (HO, S. 37).

Auf ähnliche Weise, aber mehr das «Abbild des Wesens der Welt» betonend, schildert Schopenhauer in den «Ergänzungen» zu seiner Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* den Eindruck, den uns die «Instrumentalmusik» einer «Beethovenschen Symphonie» vermittelt, als die «größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist *rerum concordia discors*: der Welt zwieträchtige Eintracht (Horaz, Ep. 1, 12, 19), ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt» (SCHO 2, S. 577)<sup>2</sup>. In dieser Symphonie sprechen für Schopenhauer «alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahl-

<sup>2</sup> Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang von Löhneisen, 5 Bde. (Frankfurt 1986). Im folgenden SCHO mit Band- und Seitennachweisen direkt im Text.

losen Nuancen» (ebd.). Diese Schilderung Beethovens beruht auf der allgemeinen Konzeption der Musik durch Schopenhauer, wonach die Musik von allen anderen Künsten ganz abgesondert dasteht, insofern wir in ihr nicht die geringste Form von «Nachbildung» der Welt finden. Andererseits wirkt die Musik «so mächtig auf das Innerste des Menschen» und wird von diesem «so tief» verstanden, daß wir ihr «eine ganz allgemeine Sprache» zuerkennen müssen, «deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft» (SCHO 1, S. 357). Dies liegt für Schopenhauer daran, daß die Musik nie die «Erscheinung», sondern «allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung» ausspricht, das für Schopenhauer der Wille selbst ist (SCHO 1, S. 364). Die Musik drückt deshalb «nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis oder Schmerz oder Entsetzen oder Jubel oder Lustigkeit oder Gemütsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu» (ebd.). Für Schopenhauer hat die Musik deshalb von allen Künsten die höchste Dignität, sie ist die höchste metaphysische Tätigkeit des Menschen. Sie ist darin von allen anderen Künsten verschieden, «daß sie nicht Abbild der Erscheinung», sondern «unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt» (SCHO 1, S. 366). Ohne daß er selbst die Bezeichnung Romantik dafür verwandte, kann man in dieser Metaphysik der Musik die höchste romantische Bestimmung der Musik erblicken.

Richard Wagners Aufsatz *Beethoven* stammt aus dem Jahre 1870 und wurde zur Feier des hundertsten Geburtstages von Beethoven verfaßt, womit sich aber von Anfang an der Plan verband, «eine tiefere Untersuchung des Wesens der Musik» und einen «Beitrag zur Philosophie der Musik» zu erstellen (RW 9, S. 38)<sup>3</sup>. Wagner stand dabei ganz auf dem Boden der Philosophie Schopenhauers, der für ihn mit «philosophischer Klarheit» die «Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet» hatte (RW 9, S. 43), insofern diese einen direkten Zugang zum «Wesen der Dinge» besitzt (RW 9, S. 48) und auf die Frage: «Wo fass' ich dich, unendliche Natur?» die allersicherste Antwort bereit

---

<sup>3</sup> Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden*, hg. von Dieter Borchmeyer (Frankfurt 1983). Im folgenden RW mit Band- und Seitennachweisen direkt im Text.

stellt (RW 9, S. 49). Für viele Ästhetiker, sogar für Goethe, hatte das «wahre und einzig erfreuliche Ergebnis der Ausbildung der Tonkunst» darin bestanden, daß man «mit dem ungeheuren Vermögen der Musik» in «konventionellen Formen» nur spielte und der «eigentlichen Wirkung» der Musik, nämlich der «Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge» wie einer Überflutungsgefahr auswich (RW 9, S. 57). Dies wurde anders, als Beethoven durch diese Formen «zu dem innersten Wesen der Musik» durchdrang und damit veranschaulichte, was als der «wahre Inbegriff des Musikers» zu gelten hat (RW 9, S. 58). Indem wir jede «Annahme einer Vernunftkenntnis» ausschließen, die den Musiker bei der Verwirklichung seiner «künstlerischen Triebe» etwa geleitet haben könnte (RW 9, S. 67), zeigt sich im «musikalischen Gestalten Beethovens» nach Wagner eine solche künstlerische Höhe, daß jedes noch so kleine «Akzidenz» zur höchsten Bedeutung erhoben wird. Wie Wagner es bereits anderswo ausgedrückt hatte, «gibt es hier keine Zutat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause» (RW 9, S. 66). In der Stimmung der *Pastoral Symphonie* versteht Beethoven «den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe» (RW 9, S. 72). Dagegen ist das «einleitende längere Adagio» aus dem großen *Cis-Moll Quartett* «wohl das Schwermütigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist» (RW 9, S. 77). Und im ersten Satz seiner *Neunten Symphonie* zeigt Beethoven uns die «Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte» (RW 9, S. 81). Für Wagner gilt mit Bestimmtheit, «daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare» und der «konzipierende Musiker» in dieser Idee mitenthalten ist. Das, was dieser ausspricht, «ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln» (RW 9, S. 81).

Diese emphatischen Äußerungen über die Musik aus dem Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts habe ich deshalb an den Anfang der Musiktheorie der Frühromantik gestellt, weil ich überzeugt bin, daß sie die direkte Konsequenz der frühromantischen Kunsttheorie sind, aber ebenso gut weiß, daß sie in dieser scharf akzentuierenden und die Musik mit der Romantik verbindenden Weise zur Zeit der Frühromantik noch gar nicht ausgesprochen werden konnten. Die Frühromantik versetzt uns in die letzten Jahre des achtzehnten Jahrhunderts zurück. Derartige Zeitintervalle bringen nicht allein verschiedene *ästhetische Orientierungen* mit sich, wie sie gerade von Richard Wagner mit Bezug auf Goethe und Beethoven in

Erinnerung gerufen wurden, sondern bedeuten für die Musik auch wichtige Entwicklungen in der *technischen Ausbildung* ihrer Instrumente, z.B. des Pianoforte, das Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, mit einem Gußeisenrahmen und kräftigen Saiten ausgestattet, intensiverer Gefühlsbekundungen und stärkerer Bezeugungen der Subjektivität fähig wurde als das in früheren Zeiten möglich war.

Die Zeit der Frühromantik ist der entscheidende Wendepunkt in der europäischen Kunsttheorie, in der die Abkehr vom klassischen und klassizistischen Prinzip der Naturnachahmung erfolgte und die Kunst stattdessen in einem schöpferischen Prinzip des menschlichen Geistes begründet wurde, der schöpferischen Einbildungskraft, der Kraft des Genies, die eigene Werke hervorzubringen vermag. Erst auf dieser Grundlage konnte es zu den ekstatischen Äußerungen über die Musik kommen, die ich mit Hoffmann, Schopenhauer und Wagner vorgeführt habe. Aber die Kunstform, in der diese grundlegende Umbildung des ästhetischen Denkens in Europa erfolgte, war nicht die Musik, sondern die Poesie, die Dichtkunst. Der Grund dafür lag an der engen Beziehung, welche die Frühromantiker zwischen der menschlichen Sprache und der Kunst hergestellt hatten – eine Beziehung, die auch noch in den gerade angeführten Äußerungen über die Musik von Hoffmann, Schopenhauer und Wagner vernehmbar ist. Im scharfen Gegensatz zur empiristischen und rationalistischen Sprachtheorie Europas, in der die Sprache aus der Nachahmung von Lauten der Natur hergeleitet wurde, haben die Frühromantiker die Sprache als eine ursprünglich schöpferische, künstlerische Ausstattung des Menschen verstanden. August Wilhelm Schlegel nennt die Sprache «die wunderschönste Schöpfung des menschlichen Dichtungsvermögens», das «große, nie vollendete Gedicht, worin die menschliche Natur sich selbst darstellt» (AWS 7, S. 104)<sup>4</sup>. Sprache erscheint in seiner Darstellung als eine Art Urpoesie der Menschheit, eine ursprüngliche Schöpferkraft des menschlichen Geistes, die allen gebildeten Sprachen zugrundeliegt und unseren ersten spontanen Kontakt mit der Welt herstellt. Sprache ist das allgemeine Verständnismedium der Menschheit. Sie ist kein Produkt der Vernunft, sondern einer umfassenderen Kraft, von der die Vernunft nur ein Teil ist und welche Phantasie gleicherweise einbegreift. Aus ihr gehen die gebildeten Sprachen hervor, die vom Verstand bearbeitet werden, dabei an Brauchbarkeit und Genauigkeit gewinnen, aber an jener ursprüngli-

---

<sup>4</sup> August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking. 16 Bde. (Leipzig 1846). Im folgenden AWS mit Band- und Seitennachweisen direkt im Text.

chen poetischen Kraft verlieren. In der Sprache der Wissenschaft wittern wir kaum noch etwas von jener ursprünglichen Sprache. Hier erscheint die Sprache tatsächlich fast wie in der Theorie der Aufklärung als «eine Sammlung durch Übereinkunft festgesetzter Zeichen». Dennoch liegt auch in ihr noch die «unendliche Sprache der Natur» verborgen, ja sie muß darin präsent sein. Denn nur durch sie werden Poesie und unser Verständnis der Poesie immer wieder möglich. Schlegel sagt: «und der Grad von Klarheit, womit dies in einer Sprache geschehen kann, bestimmt ihre poetische Stärke» (AWS 7, S. 105).

Wichtige Folgerungen ergeben sich aus dieser schöpferischen, poetischen Konzeption der menschlichen Sprache durch die Frühromantiker. Der Bezeichnungscharakter der Sprache ist ursprünglich bildhaft, metaphysisch, tropisch. Begriffe sind abstrakt gewordene Metaphern, deren bildhafte, künstlerische Urform sich auch bei den abstraktesten Begriffen mit Leichtigkeit nachweisen läßt. Die ursprüngliche Mitteilungsförm des Menschen ist nicht die Rationalität der Logik, sondern die Anschaulichkeit der Mythologie. August Wilhelm Schlegel sagt: «Der Mythos ist, wie die Sprache, ein allgemeines, ein notwendiges Produkt des menschlichen Dichtungsvermögens, gleichsam eine Urpoesie des Menschengeschlechts» (AWS VO 1, S. 49)<sup>5</sup>. In seinen Untersuchungen über die Mythologie analysiert Schlegel, wie sich unsere poetische Wechselbeziehung mit der Welt vollzieht. Er sieht die Mythologie als eine «Bildersprache der Vernunft und der verschwisterten Phantasie», in der «alles Körperliche beseelt ist und das Unsichtbare zur Erscheinung gebracht wird» (ebd.). Derartige Formulierungen sind damals häufig vorgebracht worden. Das Besondere der frühromantischen Theorie besteht aber darin, daß die Mythologie nicht zu einer frühen und vergangenen Phase der Humanität gehört, sondern wie die poetische Sprache eine ständige Begleiterscheinung des Menschlichen, ein struktureles Prinzip seines Geistes ist. Wie die Sprache kann die Mythologie im Prozeß der Rationalisierung an Kraft und Farbe Einbuße erleiden. Aber selbst im ausgebildeten Status der Vernunft mythologisiert der menschliche Geist. Der ursprüngliche Bezug zwischen

---

<sup>5</sup> Diese Ausführungen über die Mythologie, die unmittelbar aus denen über die Sprachtheorie hervorgehen, finden sich in A. W. Schlegels *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (Jena 1798) und den *Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst* (Berlin 1802/04): August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, 6 Bde. (Paderborn 1989-). In folgenden AWS VO mit Band- und Seitenangabe direkt im Text.

Sprache und Kunst wird also nicht aufgegeben, sondern als das grundlegendste Merkmal der Sprache festgehalten.

Aus diesem ursprünglich künstlerischen, poetischen Charakter der Sprache ergibt sich auch ihr unmittelbarer Bezug zur Poesie. Die Poesie leistet ja dasselbe, was die Sprache schon von sich aus tut, nämlich ein künstlerisches Sagen, ein metaphorisches Bezeichnen der Natur der Dinge, nur daß die Poesie dies auf eine gesteigerte, potenzierte Weise tut und deshalb eigentlich als Poesie der Poesie bezeichnet werden müßte. Tatsächlich sagt Schlegel auch: «Ja man kann ohne Übertreibung und Paradoxie sagen, daß eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sei; denn sie setzt sogar die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechts ist» (AWS VO 1, S. 388). Es ist leicht, diese Äußerungen mißzuverstehen und die Poesie als eine privilegierte Superkunst innerhalb der Kunsttheorie der Frühromantiker aufzufassen. Dies ist auch meistens in der Beschäftigung mit der frühromantischen Ästhetik geschehen, wobei dann deren Beziehungen zur Musikästhetik nicht zutage treten konnte. Dabei handelt es sich aber um eine Verkennung des sehr weit gefaßten Begriffs der *ποίησις* bei Schlegel, worunter die künstlerische, schöpferische Tätigkeit im allgemeinen zu verstehen ist und nicht die Poesie als eine besondere Kunst. Auf entsprechende Weise läßt sich sagen, daß das «Medium der Poesie», der Bereich des Schöpferischen, genau das ist, «wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt» und durch die Sprache «seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerungen in die Gewalt bekommt». Über diesen im allgemeinen Sinne schöpferischen Charakter der Poesie sagt Schlegel dann auch:

Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste, und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtig Universal-Geist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Phantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung (AWS VO 1, S. 387).

Außerdem gibt es im frühromantischen Diskurs den Gedanken der Wechselwirkung und der Wechselerhellung der Künste. Friedrich Schlegel

bezieht sich dabei auf den großen griechischen Lyriker Simonides von Keos, der in seinen geistreichen Anmerkungen zur Kunst «die Poesie eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie» genannt hatte und der so sehr von der inneren Wechseldurchdringung der Künste überzeugt war, daß er den Gedanken einfach vergaß, «daß die Poesie auch eine geistige Musik sei, da er keine Vorstellung davon hatte, daß beide Künste getrennt sein könnten» (FS 2, S. 221)<sup>6</sup>.

So stellt sich in der frühromantischen Theorie von Anfang an ein enger Bezug zwischen der Poesie und der Musik her, der aber nicht auf diese allgemeine Beziehung im Sinne des echt Schöpferischen beschränkt ist, sondern sich ebenfalls auf konkrete Weise in den verschiedenen Gattungen der Poesie äußert, die alle eine musikalische Tendenz haben. Das gilt bereits für das Epos, dessen Teile als «Gesänge» bezeichnet werden, was sich auf den rezitativen Charakter des Vortrags bezieht. Die lyrische Poesie ist ein deutlicheres Beispiel für diesen Zusammenhang, was sich bereits in ihrem Namen zeigt, der sich von Lyra, Leier, herleitet was in der griechischen Lyrik in der unmittelbar mit ihr verbundenen musikalischen Darstellung ihre Ursache hat (AWS VO 1, S. 69). Im Drama sind es die chorisches Bestandteile, welche diesen unmittelbaren Bezug zwischen Poesie und Musik zum Ausdruck bringen<sup>7</sup>. Die eigentliche Trumpfkarte in dieser Diskussion besteht aber in der Annahme eines grundsätzlichen Zusammenhanges zwischen Sprache und Musik. Daß die Sprache ihren poetischen, künstlerischen Charakter ihrem tönenden, akustischen, durch das Gehör vermittelten Ausdruck verdankt, ist eine in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts häufig vertretene Ansicht, die sich zum Beispiel bei Rousseau<sup>8</sup> und Herder<sup>9</sup> nachweisen läßt. Wenn diese Autoren damit den sinnlich-wahrnehmbaren Charakter der Sprache veranschaulichen wollen, gewinnt die tönende, musikalische Eigenart der Sprache in der Frühromantik eine deutlichere Richtung und prinzipiellere Bedeutung.

---

<sup>6</sup> *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett (†), Hans Eichner und anderen Fachgelehrten, 35 Bde. (Paderborn 1958-). Im folgenden FS mit Band- und Seitenangabe direkt im Text.

<sup>7</sup> Siehe hierzu Friedrich Schlegels Theorie des Chors der griechischen Tragödie, z.B. FS 11, S. 76f.

<sup>8</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, hg. von Jean Starobinski (Paris 1990), S. 66.

<sup>9</sup> Johann Gottfried Herder, *Über den Ursprung der Sprache*, in: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde. (Berlin 1877-1913), 5, S. 59.

Dies drückt sich aus, wenn August Wilhelm Schlegel sagt, «Poesie und Musik sei vom Anfange an da gewesen, und gleichalt mit der Sprache» (AWS 7, S. 121f.). Poesie und Musik werden hier mit der ursprünglichen Funktion der Sprache, dem künstlerischen Aussprechen und Benennen des Wesens der Dinge verknüpft.

Damit rückt die gesamte Kunsttheorie der Frühromantik in ein neues Licht und enthüllt einen ursprünglichen Bezug der Musik, nicht bloß im Sinne einer Affinität zu ihr als einer besonderen Kunst, nicht nur als Musikästhetik, sondern als ursprünglicher innerer Verbund von Poesie, Musik und Sprache im Zeichen- und Kommunikationssystem des Menschen. Es wäre nun leicht, den anfangs angeführten ekstatischen Äußerungen über die Musik von Hoffmann, Schopenhauer und Wagner Aussagen von Novalis, den Brüdern Schlegel, Tieck und Wackenroder zur Seite zu stellen, welche denen aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in nichts nachstehen, sondern diese an Enthusiasmus für die Musik manchmal sogar überbieten. Als Friedrich Schlegel Tiecks Übersetzung des *Don Quixote* von Cervantes rezensierte, suchte er dem tief poetischen Charakter des spanischen Romans Ausdruck zu geben und verwandte dafür die Formulierung, daß dieser «die Musik des Lebens fantasiere» (FS 2, S. 283). In dieser Aussage ist die Musik tatsächlich als das Primäre, als das Wesen des Lebens aufgefaßt, dem die Poesie und die Phantasie in einem zweiten Akt Ausdruck geben. In einem Fragment von 1798 macht Schlegel wirklich den Versuch, die Welt als Musik zu denken und sagt darüber: «Die Welt als Musik betrachtet ist ein ewiger Tanz aller Wesen, ein allgemeines Lied alles Lebendigen, und ein rhythmischer Strom von Geistern» (FS 18, S. 202).

Dieser tief musikalische Charakter des frühromantischen Diskurses ist in unserer Vorstellung von der Frühromantik aber beinahe Neuland, weil die betreffenden Texte bisher ausschließlich von der Ästhetik der Poesie aus gelesen wurden, wobei ihr musikästhetischer Charakter unbeachtet geblieben ist. Dasselbe gilt für die frühromantische Theorie der Malerei, die ebenfalls lange unter der vorherrschend poetologischen Beschäftigung mit den frühromantischen Texten verborgen geblieben ist. Während aber die frühromantische Theorie der Malerei seit einigen Jahren in ihrer Eigenart hervorzutreten beginnt<sup>10</sup>, sind die musikästhetischen Aspekte der

---

<sup>10</sup> Siehe Elisabeth Décultot, *Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand. Fondements et enjeux d'un débat esthétique autour de 1800* (Thèse, Université de Paris VIII, Département d'études germaniques, Doctorat de troisième cycle. Date de soutenance: 16 décembre 1995).

frühromantischen Kunsttheorie heute noch so gut wie unerforscht<sup>11</sup>. Das soll hier nicht im einzelnen ausgeführt und nachgeholt werden.

Statt dessen möchte ich ein Wort aus der romantischen Beschäftigung mit der Musik anführen, das im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts häufig verwandt worden ist, um den ausgezeichneten künstlerischen Charakter der Musik zu veranschaulichen. Es handelt sich um die berühmt gewordene Bezeichnung der Architektur als einer «gefrorenen Musik». Schopenhauer führt dies Wort zum Beispiel im zweiten Band seiner Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* von 1844 an, und meint, daß dies «in den letzten 30 Jahren oft wiederholte kecke Witzwort» seine Beliebtheit dem Umstand verdanke, daß es schlagartig die innere Analogie zwischen der Architektur und der Musik zum Ausdruck bringe (SCHO 2, S. 582). Dabei ist zu berücksichtigen, daß Architektur und Musik «die beiden äußersten Enden» in Schopenhauers Kunstphilosophie darstellen, insofern die Architektur auf statische Weise die Schwere, die Masse repräsentiert, die im Raum auf der Erde lastende Kunst ist, wogegen wir in der Musik die Kunst der Beweglichkeit, der Leichtigkeit vor uns haben, die sich ganz in der Zeit vollzieht. Architektur und Musik sind demnach «wahre Antipoden» für Schopenhauer (SCHO 2, S. 581). Der witzige Charakter des Wortes über die Architektur als gefrorene Musik besteht aber darin, daß in diesem äußersten Gegensatz der beiden Kunstformen ein Grundgesetz der Kunst, nämlich die Vermittlung von Schwere und Leichtigkeit veranschaulicht wird, die sich in der Architektur in den emporstrebenden Bögen und, auf umgekehrte Weise, in der Musik in der Spannung zwischen retardierenden Rhythmen und der relativen Schnelligkeit der Harmonien zeigt (SCHO 2, S. 580f.).

Schopenhauer schrieb dies Wort Goethe zu, der tatsächlich in seinen *Gesprächen mit Eckermann* am 23. März 1829 gesagt hatte: «Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe»<sup>12</sup>. Schopenhauer nimmt an, daß Goethe dies Wort «in der Konversation fallengelassen» habe, wo es denn bekanntlich «nie an Leuten gefehlt hat, die was er fallen

<sup>11</sup> Ein Ansatz in diese Richtung ist die Schrift von Barbara Naumann, «Musikalisches Ideen-Instrument». *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* (Stuttgart 1990). Siehe meine Rezension in *Athenäum* 4 (1994), S. 380-82.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke Briefe und Gespräche*, hg. Ernst Beutler (Zürich 1948), Bd. 24, S. 329.

ließ, auflasen, um nachher damit geschmückt einherzugehen» (SCHO 2, S. 82). Schopenhauer weist aber mit Nachdruck darauf hin, daß es sich bei der «Analogie der Musik mit der Baukunst» nur um einen sich auf die äußere Form (Rhythmus bei der Musik und Symmetrie bei der Architektur) beziehenden Vergleich handeln könne, keineswegs aber um eine Beziehungssetzung, welche sich auf das «innere Wesen der beiden Künste» bezieht, da diese voneinander «himmelweit verschieden» sind. Es wäre seiner Ansicht nach sogar «lächerlich, die beschränkteste und schwächste aller Künste mit der ausgedehntesten und wirksamsten im Wesentlichen gleichstellen zu wollen» (SCHO 2, S. 582f.).

In Wirklichkeit stammt dies Wort aber aus August Wilhelm Schlegels Berliner *Vorlesungen über schöne Künste und Literatur* von 1802 und hat dort durchaus die frühromantische Bedeutung, die der Kunst wesentliche Vermittlung von Schwere und Leichtigkeit an zwei ihrer Natur nach so verschiedenen Kunstformen wie Architektur und Musik aufzuweisen<sup>13</sup>. Schelling hat dies Wort dann von August Wilhelm Schlegel aufgegriffen und in seinen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* verwandt<sup>14</sup>. Wie Schlegel weist auch Schelling darauf hin, daß es sich dabei um einen Gedanken handelt, «der selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war». Er begegnet uns zum Beispiel in dem Mythos von der Leier des Amphion, der es vermochte, durch seine Töne die Steine zusammenzufügen, welche die Mauern der Stadt Theben bildeten. Das Wort von der Architektur als einer gefrorenen Musik hat also in der Frühromantik ganz eindeutig die Bedeutung eines gleitenden Überganges von einer Kunstform in die andere, wogegen Schopenhauer ebenso deutlich damit eine Hierarchisierung der Musik und ihre Privilegierung vor allen anderen Künsten verbindet.

Dies bringt mich zu meiner abschließenden Bemerkung über die Konzeption der Musik in der Frühromantik. In den zu Anfang gegebenen emphatischen Stellungnahmen über die Musik aus dem Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts tritt die gerade genannte Privilegierung der Musik im Vergleich mit allen anderen Künsten deutlich zutage und ist der verbindende Gedanke unter den Stellungnahmen von E. T. A. Hoffmann, Arthur Schopenhauer und Richard Wagner. Der Musik wird hier etwas zugetraut, was keine andere menschliche Kunsttätigkeit vermag, nämlich

---

<sup>13</sup> Siehe hierzu meinen Editionsbericht zu diesen Vorlesungen in AWS VO 2.

<sup>14</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling (Stuttgart und Augsburg 1859), Bd. 5, S. 237.

unmittelbarer Ausdruck des Absoluten, Abbild des Wesens der Welt und unmittelbare Kundgebung des inneren Wesens der Dinge zu sein. Eine letzte Zuspitzung dieser Gedanken über die metaphysische Macht der Musik finden wir in der frühen Schrift Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872. In dieser Schrift erhebt sich für den frühen Nietzsche die Musik als der Gipfelpunkt des künstlerischen Ausdrucks, als eine Sprache über der Sprache, eine Sprache, die einer viel mächtigeren Verdeutlichung fähig ist als Wort und Schriftsprache. Der Musik gelingt etwas, was der normalen Sprache des Menschen nie gelingen wird, nämlich unmittelbarer Ausdruck des Absoluten zu sein. Die Sprachtheorie, die der Schrift *Die Geburt der Tragödie* zugrundeliegt, spricht der Sprache einen absoluten metaphysischen Repräsentationswert oder eine absolute Repräsentationsfähigkeit zu, insofern es die Sprache vermag, den letzten Grund der Dinge auf direkte Weise zum Ausdruck zu bringen. Das geschieht freilich nicht in der gewöhnlichen Sprache des Menschen, sondern in der Musik. Im Aphorismus 16 von *Die Geburt der Tragödie* zitiert Nietzsche die oben angegebene Stelle aus Schopenhauer, nach der die Musik sich dadurch von allen anderen Künsten unterscheidet, «daß sie nicht Abbild der Erscheinungen, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu allen Erscheinungen das Ding an sich darstellt» (NIE 1, S. 104)<sup>15</sup>. Wenn man jedoch die unveröffentlichten Fragmente aus dem Umkreis von *Die Geburt der Tragödie* in Betracht zieht, dann zeigt sich, daß diese absolute Repräsentationsfunktion der Sprache in der Musik nicht aufrecht zu erhalten ist. Auf dies Scheitern der absoluten Sprach- und Musikkonzeption des frühen Nietzsche möchte ich zum Schluß kurz eingehen, weil es wie kein anderer Vorgang die Bedeutung der frühromantischen Musikkonzeption veranschaulicht. In den unveröffentlichten Fragmenten Nietzsches aus dieser Zeit zeigt sich mit aller Deutlichkeit, daß er seine frühen Ansichten als bloße metaphysische Konstruktionen erkannte und diese dann konsequent zugunsten der Einsicht fallen ließ, daß es keine privilegierte Sprache oder Kunstform gibt, die Zugang zum Sein als solchen hat.

Besonders aufschlußreich ist hier ein langes Fragment vom Frühling 1871 *Über das Verhältnis von Sprache und Musik*, in dem Nietzsche sich seiner eigenen Axiomatik bewußt wird. Nach dieser Sprachtheorie ergibt sich nämlich eine bestimmte Hierarchie unter den Spracharten. Die Schrift-

---

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin 1980). Im folgenden NIE mit Band- und Seitenangabe direkt im Text.

sprache ist hiernach künstlich und tot. Die Wortsprache ist tönend, hat Intervalle, Rhythmen, Tempi. Aber die größte Masse des Gefühls kann sie nicht in Worte fassen, denn jedes Wort «deutet eben nur hin» – es ist in Nietzsches Sprache «die Oberfläche der bewegten See, während es in der Tiefe stürmt» (NIE 7, S. 47f.). Hier beginnt der Bereich der Musik als Sphäre absoluten Ausdrucks. Nietzsche weist wiederholt auf die «unendlich mangelhafte Symbolik» der Sprache im Vergleich mit der Musik hin (NIE 7, S. 63). Dies Fragment zeigt gleichzeitig, in welcher bedenklichen Positionen Nietzsche getrieben wird, um seine Theorie zu behaupten. Er stellt fest, daß «an der ewigen Bedeutsamkeit der Musik gemessen», die Sprache lediglich ein «Gleichnis» ist und ebenso wie die Mimik zur «Gebärdensymbolik des Menschen» gehört und unter die Kategorie einer «leiblichen Symbolik» fällt. Die Musik ist dagegen die «allgemeine, bilderlose Sprache des Herzens» (NIE 7, S. 359). Ein Gedicht durch Musik darstellen zu wollen und eine begriffliche Sprache an die Stelle der Musik zu stellen, ist demnach absurd. Auf dem Höhepunkt der Musik, z.B. in Beethovens letzten Quartetten, die «jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesamte Reich der empirischen Realität völlig beschämen,» erscheint sogar das Symbol «als eine beleidigende Äußerlichkeit» (NIE 7, S. 366). Wenn sich ein Übergang von der Musik in das Wort herstellt, wie zum Beispiel im Lied, der lyrischen Poesie der Alten oder im letzten Satz von Beethovens *Neunter Symphonie*, ist das Ziel nicht eine adäquate Entsprechung von Ton und Wort, «sondern eine aus ganz anderen Sphären kommende Musikerscheinung wählt sich jenen Liedertext als einen gleichnisartigen Ausdruck ihrer selbst» (NIE 7, S. 366).

Um diese Annahme zu beweisen, wagt Nietzsche die Feststellung, daß das Verständnis des Textes bei der Vokalmusik unerheblich sei. Schillers *An die Freude* ist dem «dithyrambischen Welterlösungsjubel» von Beethovens *Symphonie* «gänzlich inkongruent». Das Gedicht wirkt «wie ein blaßes Mondlicht,» das «von jenem Flammenmeere überflutet wird» (ebd.). Die Dichtungen der «großen antiken Lyriker» konnten unmöglich «der umherstehenden lauschenden Volksmenge mit ihrer Bilder- und Gedankenwelt» deutlich werden (NIE 7, S. 368). Ebenso unbekümmert um das Wort singt das Volk das Volkslied für sich (NIE 7, S. 369). Als Nietzsche bei der Entwicklung dieses Gedankens von der absoluten Überlegenheit des Tons über das Wort schließlich zum Thema der Oper kommt, bricht er diesen Gedankengang ab, ohne je wieder zu ihm zurückzukehren (NIE 7, S. 369). Er widerruft seine Argumentation nicht und widerlegt sie auch nicht, sondern diese zerrinnt wie von selbst. Er muß sich auch der Tatsache

bewußt worden sein, daß die Musik nach seiner Theorie ursprünglicher, instinktiver, unbewußter, naturhafter als alle anderen Kunstarten sein müßte, in Wirklichkeit aber nur die kunstvollsten Ausdrucksformen der Musik (Beethoven und Wagner) vor seinen kritischen Maßstäben Bestand haben.

Das volle Ausmaß von Nietzsches Reflexionen aus dieser Zeit soll hier nicht wiedergegeben werden. Seine Dekonstruktion der absoluten Musik wurde hauptsächlich deshalb angeführt, um den Vorteil der frühromantischen Kunsttheorie und Musikästhetik zu illustrieren. Diese duldet keine Privilegierungen und Verabsolutierungen der einzelnen Künste, weder der Poesie noch der Musik, sondern besteht in einem freien Gleiten von einer Kunstform in die andere, in einer Wechselwirkung von Poesie, Malerei und Musik, ebenso wie von Architektur und Musik. Sie brachte damit die Sprache der Kunst auf eine angemessenere Weise zur Geltung, als dies in den absoluten Musiktheorien der Spätromantik geschehen konnte.



*Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition