

Studia theodisca II

Achim von Arnim • Clemens Brentano • J. W. Goethe
Wilhelm Hauff • J. Ch. F. Hölderlin • E. T. A. Hoffmann

Heinrich von Kleist • Novalis

C. F. von Rumohr • Dorothea Schlegel

Ludwig Tieck • W. H. Wackenroder

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. II (1995)

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 II

Achim von Arnim • Clemens Brentano • J. W. Goethe
Wilhelm Hauff • J. Ch. F. Hölderlin • E. T. A. Hoffmann
Heinrich von Kleist • Novalis
C. F. von Rumohr • Dorothea Schlegel
Ludwig Tieck • W. H. Wackenroder

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi sul Romanticismo tedesco 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 Enrica Yvonne Dilk, che desidero qui ringraziare per la fattiva e paziente collaborazione.

F. C.

Indice

- Stefan Nienhaus - *Aufklärerische Emanzipation und romantischer Antisemitismus in Preußen im frühen neunzehnten Jahrhundert* p. 9
- Luciano Zagari - *Il male nella letteratura dell'età di Goethe* p. 29
- Paul Michael Lützeler - *Legitimität: Aspekte politischen Denkens im historischen Roman der europäischen Restauration (1815-1830)* p. 55
- Lia Secci - *«Florentin» di Dorothea Schlegel. Cronaca di una creatività negata* p. 75
- Hartmut Fröschle - *Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik* p. 95
- Emilia Fiandra - *«Il Conciliatore di Pekino». Il romanticismo tedesco e la Romanticomachia* p. 111
- Konrad Feilchenfeldt - *«Texte, für die Brentanos Autorschaft nicht gesichert ist». Ein literarisches Genre der «Frankfurter Brentano-Ausgabe»* p. 125
- Enrica Yvonne Dilk - *Un «practischer Aesthetiker» alla scuola schellinghiana. Lettere inedite di Carl Friedrich von Rumohr a Caroline e Friedrich Wilhelm Schelling* p. 147
- Fausto Cercignani - *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà* p. 177

Stefan Nienhaus
(Napoli)

*Aufklärerische Emanzipation
und romantischer Antisemitismus in Preußen
im frühen neunzehnten Jahrhundert*

Die judenfeindliche Einstellung der sog. «Berliner Romantik» stellt den End- und Höhepunkt der Auseinandersetzung um die Emanzipation der Juden in Preußen dar, deren Grundlinien in der folgenden Abhandlung angedeutet werden sollen. Aufklärerischer Geist und die Erfordernisse der Staatsraison verlangten im von Napoleon besiegten Preußen eine rechtliche Gleichstellung der Juden. Soziale Konkurrenzangst und die Suche nach einer nationalen Identität der Deutschen förderten gleichzeitig einen Haß auf die Juden als «Feinde im eigenen Lande». Zur gleichen Zeit, als die reichen Berliner Juden sich endlich als gleichberechtigte Bürger des preußischen Staates fühlen durften, gründeten die romantischen Schriftsteller Achim von Arnim und Adam Müller in Berlin einen Verein, die «christlich deutsche Tischgesellschaft», die zur Geburtsstätte des modernen Antisemitismus wurde.

1. Ein Berliner Skandal

Wer es sich leisten konnte, blieb auch im Jahre 1811 im Sommer nicht in Berlin, sondern zog sich ins Landhausleben auf seine Güter zurück oder bevorzugte wie z.B. Ihre Majestät das mondäne Treiben der gerade modischen Bäder Töplitz oder Karlsbad. Die Stadt war von allem, was Rang und Namen hatte, weitgehend entvölkert, und der Korrespondent von Cottas «Morgenblatt» - ohnehin stets unter die strenge Kuratel der Zensur gestellt - hatte seine liebe Not, einige wenige Zeilen mit Theaternachrichten und Notizen von städtischen Bauvorhaben zu füllen. In dieser langweiligen Sommeröde erinnert nun der Chronist am Sonnabend, dem 31. August an einen Skandal, der im Monat zuvor die Berliner Gesellschaft in ziemliche Aufregung versetzt hatte:

Bey dem neugierigen und neugierigkeitssüchtigen Theile von Berlin macht jetzt ein Vorfall zwischen zwey jungen Männern, einem Adelichen und einem Mitgliede der jüdischen Kolonie, einiges Aufsehen. Der erstere

hatte die Tante des letzteren beleidigt, und da diese ohne weitem Schutz war, warf sich der Neffe auf, forderte von dem Adelichen, daß er sich entschuldigen oder ihm Genugthuung geben möchte, was jener, mit einigem Rechte für eine Herausforderung nahm; weßwegen er seinem Gegner in dem weitem Briefwechsel Bescheinigungen beybrachte von andern Adelichen darüber, daß er sich mit ihm nicht schlagen könne noch dürfe. Diese Bescheinigungen waren zum Theil nicht im anständigen, ja oft im empörenden Ton gefaßt, und der junge wahrhaft beleidigte Israelit nahm seine Rache so, daß die Sache zur Entscheidung des Kammergerichts gebracht werden mußte, dessen Urtheil nun erwartet wird.¹

Der Artikel verschweigt mit scheinbarer Rücksicht auf die Betroffenen die Namen, für die «Eingeweihten» werden diese Andeutungen jedoch ausgereicht haben, um den Klatsch über den «Vorfall» wieder aufleben zu lassen. Geschehen war aber Folgendes: Achim von Arnim - von dem in den Berliner Gesellschaftskreisen bekannt war, daß er Anfang des Jahres 1811 eine Vereinigung gegründet hatte, die auch getaufte Juden ausschloß und in der judenfeindliche Reden gehalten wurden - war aufgrund eines Mißverständnisses im Salon Sarah Levys erschienen, wodurch sich deren Neffe, Moritz Itzig, beleidigt fühlte und Arnim daher in einem Briefe aufforderte, sich für sein Verhalten zu rechtfertigen oder mit ihm zum Duell zu schreiten. Arnim schrieb zunächst einen in distanzierendem Ton abgefaßten Brief, mit dem er glaubte, die Angelegenheit beilegen zu können, erkundigte sich aber nach einer weiteren erbosten Reaktion Itzigs bei einigen Standesgenossen nach der Zulässigkeit eines Duells mit einem Juden und schloß danach die abschlägigen, und für den Juden Stockschläge anratenden Antworten in einen letzten Brief an Itzig ein. Am 16. Juli 1811 wurde Arnim in einem Badehaus von Itzig überfallen, konnte diesen aber überwältigen und zeigte ihn beim Kammergericht an. Was diese an sich banale Schlägerei im Berlin jener Zeit zu einem die Gemüter hoch bewegenden Skandal machte, läßt sich nur aus der sozialen und politischen Umbruchphase erklären, in der sich die preußische Gesellschaft damals befand. Es wird sich zeigen, daß jener Vorfall als symptomatisches, eine historische Schnittstelle bezeichnendes Ereignis für das in der deutschen Geschichte so zentrale Oppositionspaar Emanzipation-Antisemitismus² anzusehen ist.

2. *Emanzipation der Juden in Preußen*

Die Bemühungen um eine Emanzipation der Juden in Preußen beginnen im 18. Jahrhundert und entspringen ganz dem Geist der Berliner Aufklärung. Im

¹ Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 209 v. 31. August 1811, S. 836.

² S. R. Rürup, *Emanzipation und Antisemitismus*, Göttingen 1975.

Kampf um die Beseitigung von Vorurteilen ging es nicht um die Juden im Besonderen, sondern im Rahmen der Emanzipation des Menschengeschlechts insgesamt erschien diese Diskriminierung eines derart demonstrativ ausgegrenzten Teils der Einwohnerschaft als besonders unerträglich. In einem Land, dessen König verkündigt hatte, daß hier «jeder nach seiner Fassung selig werden» solle, war nicht mehr einzusehen, warum nur die Juden von dieser Toleranz ausgenommen bleiben sollten. Einzelne Beispiele «edler Juden» wie Moses Mendelssohn, der Freund Lessings und Nicolais, zeugten von der Bereitschaft der Juden, an den Fortschritten der Aufklärung teilzunehmen. Den Grund für die auffälligen Unterschiede in Lebensgewohnheiten und äußerer Erscheinung der Masse der jüdischen Bevölkerung machte man in der jahrhundertelangen Isolierung aus, die zu einer skurrilen Ausartung der religiösen Riten geführt habe. Mit einer Öffnung der aufgeklärten bürgerlichen Gesellschaft für die Juden würden diese durch eine Religionsreform auch jene unsympathischen Eigenheiten verschwinden lassen.

So zeigte sich auch der Staatsrath Christian Wilhelm Dohm 1781 in seiner Schrift «Über die bürgerliche Verbesserung der Juden»³ davon überzeugt, daß der «ängstliche Ceremonien- und Kleinigkeiten-Geist, der sich in die jüdische Religion eingeschlichen» habe, notwendig verschwinden müsse, wenn die Juden «zu Gliedern der politischen Gesellschaft aufgenommen, dieser Interesse zu dem ihrigen»⁴ werde. Dohm gehörte jenem Teil der preußischen Beamenschaft an, der im Interesse einer «merkantilistischen Staatsraison des aufgeklärten Absolutismus»⁵ an der rechtlichen Grundlage für eine nutzbringendere Stellung der Juden im Staat arbeitete. Dohms Schrift wurde schon ein Jahr nach ihrem Erscheinen ins Französische übersetzt und bewirkte in Frankreich ein neues Nachdenken über die Judenfrage, das sich nicht lange bei aufgeklärt-theoretischen Debatten aufhielt, sondern kurz darauf mit dem 1791 von der revolutionären Nationalversammlung verabschiedeten Emanzipationsedikt zu einer umfassenden Gesetzesreform führte. Mit der Besetzung der linksrheinischen Staaten kam es dort automatisch zur Einführung der französischen Emanzipationsgesetzgebung, Österreich hatte unter Joseph II. schon einen ersten Schritt in Richtung auf ein jüdisches Bürgerrecht getan. In Preußen dauerte es trotz einer höchst positiven Aufnahme der Thesen Dohms noch gut drei Jahrzehnte von deren Diskussion bis zur rechtlichen Realisierung des Gleichstellungsgedankens⁶. Erst

³ 2 Bde, Berlin u. Stettin 1781/83.

⁴ Dohm, a.a.O., Bd 1, S. 143.

⁵ H. Greive, *Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland*, Darmstadt 1983, S. 16.

⁶ Vgl. P. Baumgart, *Befürworter und Gegner der preußischen Judenemanzipation im Spiegel der Denkschriften und Gesetzgebung*, in: *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. v. M. Awerbusch u. S. Jersch-Wenzel, Berlin 1992, S. 155-177.

die Überzeugung der preußischen Staatsverwaltung, daß die Gründe für die katastrophale militärische Niederlage im Kriege von 1806/7 gegen Frankreich und dem daraus resultierenden finanziellen Ruin Preußens in der veralteten Militärorganisation im Besonderen und in der Rückständigkeit der von der ständischen Ordnung bestimmten gesellschaftlichen Organisation im Allgemeinen liegen, führte nach 1807 zu einem beschleunigten Modernisierungsschub, der auch das Problem der Judenemanzipation wieder aufgreifen ließ. Beim Kampf gegen die ungeheure Staatsverschuldung und zur Aufbringung der drückenden Kontributionen wurde zudem der Beitrag der jüdischen Bankhäuser, die schon zuvor eine zentrale Stellung im preußischen Finanzwesen eingenommen hatten, für die Regierung absolut unverzichtbar. Nur die inländischen Bankiers und reichen Kaufleute konnten der Staatskasse, die nach Abzug der französischen Besatzung praktisch bankrott war, noch die dringend benötigten Gelder besorgen. Durch Erpressungen und Versprechungen versuchte die Regierung sich jede nur irgend mögliche Hilfe zu verschaffen; es wäre freilich ungerecht, die erstaunliche Wiederbelebung der Debatte um das Judenproblem ab 1807/8 ausschließlich dieser Notsituation zuzuschreiben, denn die Zahl der aufrichtig aus aufklärerischer Überzeugung diese Gelegenheit ergreifenden Reformers war ohne Zweifel groß; allerdings dürfte es auch kein Zufall sein, daß die «gesetzliche Emanzipation der Juden [...] nahezu zeitgleich mit dem Aufstieg dieser Finanziers»⁷ kam, die - bei höchster Risikobereitschaft und am Ende dann mit glücklicher persönlicher Bereicherung - wesentlich zum Wiederaufbau der zerrütteten Staatsfinanzen beitrugen. Wenn es auch erst 1812 unter Hardenberg zu dem entscheidenden, zumindest alle alten Provinzen Brandenburgs betreffenden, Gesetzesfortschritt kam, so führte doch bereits die Steinsche Kommunalreform von 1808 zu bedeutenden Rechtszugeständnissen an die Juden, die nun das Stadtbürgerrecht erwerben konnten. Bei den Berliner Wahlen zum Stadtparlament und Magistrat im April 1809 wurden mit Salomon Veit und David Friedländer auch erstmals Juden in eine Bürgerrepräsentanz gewählt. Furore machte der Fall des mächtigen Bankiers und Magistratsmitgliedes Ferdinand Moritz Delmar, der als erster wenige Jahre zuvor erst zum Christentum Konvertierter im Jahre 1810 in den Adelsstand erhoben wurde. Delmar, der mit zahllosen Anleihen und Krediten der Stadt Berlin und dem preußischen Staat insgesamt aus schier ausweglos erscheinenden Zwangslagen geholfen, jedoch zugleich auch als Vertrauensmann und Bankier der Besatzungsmacht gewirkt hatte, konnte mit seinem Gesuch erst auf die Intervention des französischen Gesandten hin durchdringen⁸. Die Widerstände in der preußischen Administration gegen

⁷ A. A. Bruer, *Geschichte der Juden in Preußen*, Frankfurt/M., New York 1991, S. 256; vgl. insges. ebd., S. 226-256.

⁸ S. dazu, Bruer, ebd., S. 245.

eine Gleichbehandlung und Würdigung der Verdienste der jüdischen Bürger waren also keineswegs gebrochen, doch erschienen sie angesichts der unleugbaren Staatsnotlage und der noch klaren Übermacht der Reformpartei, deren Kommandozentrale das Büro des Staatskanzlers darstellte, gegenüber den Modernisierungen machtlos. Die Gegner der Judenemanzipation befanden sich in einer nunmehr defensiven Position, sie mochten das Tempo der Gesetzesreformen verlangsamen, aufhalten konnten sie diese nicht.

3. Akkulturationspromotoren und Emanzipationsgegner

Der Wortgebrauch weist den Verfasser des eingangs zitierten «Morgenblatt»-Artikels als einen Vertreter des aufgeklärten Berlin aus. Der Hinweis auf die «jüdische Kolonie» darf dabei nicht etwa als diskriminierende Ausgrenzung mißverstanden werden, denn man sprach genauso etwa von der französischen, also der auf die Zeit der Hugenotten-Ansiedlung zurückgehenden Kolonie, ohne daß damit mehr bezeichnet werden sollte, als die historische Einbürgerung von Bevölkerungsgruppen aus dem Ausland, die in vergangenen Zeiten vom preußischen Staat mit dem Ziele der Steigerung seiner wirtschaftlich-sozialen Kraft zur Ansiedlung direkt aufgefordert worden waren. Aufschlußreich ist hingegen der Begriff «Israelit», der im Rahmen der Emanzipationsdiskussion von jüdischen Aufklärern als eine mögliche Bezeichnung für eine bloße Religionszugehörigkeit eingeführt wurde⁹. Die wichtigste deutschsprachige jüdische Aufklärungszeitschrift, die ab 1806 von den bedeutenden Pädagogen David Fränkel und Joseph Wolf herausgegebene «Sulamith», änderte 1810 ihren Untertitel genau in diesem entscheidenden Punkt, aus: «Eine Zeitschrift zur Beförderung der Kultur und Humanität unter der jüdischen Nation» wurde bei den letzten Wörtern: «... unter den Israeliten»¹⁰. Förderung der Kultur bedeutete für die Herausgeber von «Sulamith» Propagandierung einer im aufklärerischen Sinne von «abergläubischen Zusätze(n)» gereinigten jüdischen Vernunftreligion, die sich als derart modernisierte «weder dem einzelnen Menschen noch der bürgerlichen Gesellschaft im mindesten schädlich»¹¹ zeige. Den Fortschritten in der Frage der Judenemanzipation in den deutschen Staaten entspricht bei großen Teilen - nicht nur der geistigen Elite - des deutschen Judentums die Anerkennung des Verdikts der Aufklärung über alle Konfessionen zugunsten einer enthistorisierten Vernunftreligion. Die am Erziehungsgedanken orientierten Reformideen der

⁹ Zu der zeitgenössischen Diskussion um den Judenbegriff vgl. R. Erb, W. Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, Berlin 1989.

¹⁰ Vgl. S. Stein, *Die Zeitschrift «Sulamith», Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland*, 7 (1937), S. 193-226.

¹¹ J. Wolf, zit. in Stein, a.a.O., S. 194.

Aufklärung gingen letztlich auf eine Assimilation im Zeichen der allgemeinen Vernunft hinaus¹².

Als prominentester Gegner einer Aufhebung der jüdischen Sondergesetze¹³ äußerte der als Fachgelehrter allgemein geschätzte Göttinger Orientalist Johann David Michaelis vor allem Zweifel an der Integrationsfähigkeit der Juden, die aufgrund ihrer religiösen und in ihrem Falle zugleich gesellschaftlichen Regeln und Rituale eine nationale Absonderung von sich aus festschrieben. Eine rechtliche Gleichstellung der Juden könne bei dem ihnen eigenen übermäßigen Nationalstolz nur als Gefahr und Schaden für den «Einheimischen, Recht an das Land habenden, und es verteidigenden, deutschen Bürger»¹⁴ angesehen werden. Hier findet sich somit zum einen die bei den Gegnern der Judenemanzipation immer wiederkehrende Argumentation, welche den Juden selbst die Verantwortung für ihre gesellschaftliche Absonderung zuschreibt und damit ihre rechtliche Diskriminierung nur als Konsequenz aus ihrem eigenen Verhalten erscheinen lassen. Zum anderen bedient sich Michaelis hier eines Wortgebrauchs, der - wie Moses Mendelssohn in seiner Antikritik¹⁵ feststellte - eine bürgerliche Gleichstellung der Juden als Mitglieder der deutschen Gesellschaft für alle Zeiten ausschliessen mußte:

Anstatt Christen und Juden bedient sich Herr M.<ichaelis> beständig des Ausdrucks Deutsche und Juden. Er entsieht sich wohl, den Unterschied in Religionsmeynungen zu setzen, und will uns lieber als Fremde betrachtet wissen, die sich die Bedingungen gefallen lassen müssen, welche ihnen von den Landeigenthümern eingeräumt werden.

Hier handelt es sich um einen Sonderfall historisch-struktureller Semantik, indem das Diskriminierende nicht in der Bezeichnung «Juden», sondern in deren Oppositionsetzung zu «Deutsche» liegt. Damit aber wird ein neues Paar «asymmetrischer Gegenbegriffe» produziert - «eine Fremdbestimmung, die für den Fremdbestimmten sprachlich einer Privation, faktisch einem Raub gleichkommen kann»¹⁶ und welche im konkreten Fall die Juden grundsätzlich von der deutschen Nation ausgrenzt. Es zeigte sich schon zu Beginn der Debatte um das

¹² Zu den Assimilationsbestrebungen des Berliner Judentums um 1800 (Nicht-Beachtung der Religionsgesetze, Taufwelle etc.) vgl. jetzt: St. M. Lowenstein, Soziale Aspekte der Krise des Berliner Judentums 1780 bis 1830, in: Bild und Selbstbild der Juden Berlins, hrsg. v. M. Averbusch u. S. Jersch-Wenzel, Berlin 1992, S. 81-105.

¹³ Einen Überblick der kritischen Stimmen zu Dohm gibt: H. Möller, Über die bürgerliche Verbesserung der Juden: Christian Wilhelm Dohm und seine Gegner, in: Bild und Selbstbild, a.a.O., S. 59-79.

¹⁴ Abgedruckt in: Dohm, Bd 2, a.a.O., S. 71.

¹⁵ Gleichfalls bei Dohm abgedruckt, ebd., S. 75f.

¹⁶ R. Koselleck, Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, in: Ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1992, S. 213.

Judenproblem, daß das Absehen vom religiös fundierten antijüdischen Vorurteil zu einer Vertiefung der Ausgrenzung durch eine Verlagerung des Gegensatzes auf eine ethnisch-politische Ebene führen konnte. Der sich auf alle Religionen beziehende Antikonfessionalismus der Aufklärung beraubte den Judenhaß seiner traditionellen religiösen Argumente, ließ ihn aber um so nackter als Haß und Angst gegenüber den Juden als potentiellen Konkurrenten und als Fremdkörper im eigenen Lande auftreten.

4. Die Grundlegung des modernen Antisemitismus

Schon 1799 war es zu einer erregten Debatte um das anonym veröffentlichte (von David Friedländer¹⁷ verfaßte) «Sendschreiben an seine Hochwürden Herrn Oberconsistorialrath und Probst Teller zu Berlin von einigen Hausvätern jüdischer Religion»¹⁸ gekommen, in welchem auf der Grundlage eines aufklärerisch-neologischen Religionsbegriffs eine eventuelle Massenkonversion der Juden Berlins angeboten worden. Friedländer radikalisierte hierin also konsequent die Mendelssohnsche Aufklärung, indem er den Unterschied zwischen den Offenbarungsreligionen angesichts der Universalität der Vernunftreligion negierte. Die Reaktionen zeigten, wie sehr sich das geistige Klima doch schon verändert hatte, die jüdischen Hausväter hatten nun als protestantischen Theologen nicht mehr nur den Neologen Teller, sondern neben diesem den Frühromantiker Schleiermacher zum Gegenüber, der in seinen theologischen Schriften für eine Bewahrung des Traditionserbes der Offenbarungsreligion eintrat und eine romantische Reaktion auf die Entreligionisierung der christlichen Gesellschaft einleitete¹⁹. Gleichzeitig läßt sich an den gegen Friedländer gerichteten Polemiken die Konsolidierung eben jener gegen die Juden als feindliches Volk gerichteten Argumentation ablesen, die sich auf den Begriff des «Staats im Staate» stützt²⁰.

¹⁷ Friedländer war der Schwiegersohn des Bankiers Daniel Itzig und wurde 1809 der erste jüdische Stadtrat Berlins; vgl. Bruer, *Geschichte der Juden in Preußen*, a.a.O., S. 197ff.

¹⁸ Berlin 1799.

¹⁹ Vgl. dazu Schleiermachers Schrift von 1799: «Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern» (Stuttgart 1969), worin er das aufklärerische Ideal der «Einerlichkeit einer einzigen Weltreligion als das Ende aller Kultur betrachtet» (W. Frühwald, *Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik*, in: *Conditio Judaica: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jh. bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. v. H. O. Horch u. H. Denkler, Teil 2, Tübingen 1989, S. 82).

²⁰ Vgl. C. L. Paalzow, *Die Juden - Nebst einigen Bemerkungen über das Sendschreiben an Herrn Probst Teller zu Berlin von einigen Hausvätern jüdischer Religion und die darauf erfolgte Tellersche Antwort*, Berlin 1799. Der Begriff vom «Staat im Staate» taucht zum ersten Mal im Rahmen der Diskussion um Dohms Thesen und im Zusammenhang mit den Nachrichten von den gesellschaftlichen Umwälzungen der Französischen Revolution auf. Zwar bildet sich dieser Ausdruck - wie J. Katz (*A State within a State*, in: Ders., *Emancipation and Assimilation*, London 1972, S. 47-76) dargelegt hat - zunächst im Zusammenhang der etatistischen Erörte-

Der Hinweis auf vorhandene Mißstände, die jene Reformer ja gerade zu beseitigen beabsichtigten, wird nun benutzt für eine Bestreitung jeglicher Besserungsmöglichkeit. Die ja auch von den Emanzipationsbefürwortern gerade nicht geleugneten, mißlichen, eingeschränkten Lebensumstände und die daraus entstehenden Folgeprobleme wie durchschnittlich niedriger Bildungsstand, berufliche Beschränkung etc., welche jedoch eben als ein Produkt der gesellschaftlichen Diskriminierung und somit als veränderbar angesehen wurden, werden von den Gegnern der Emanzipation als Ergebnis eines durch jahrtausendalte Tradition unwandelbar gewordenen negativen Volkscharakters ausgegeben²¹. Dohm hat auch diesen Grundgedanken seiner Gegner mit ironischer Klarheit zuende gedacht (und dabei die Vernichtungsphantasien der Judenfeinde seiner Tage auf erschreckende Weise radikalisiert):

Wenn diese Männer Recht haben, so muß man die Juden von der Erde vertilgen, damit sie nicht länger, ein redender Einwurf, der weisen Güte Dessen widersprechen, der sie gemacht und bisher geduldet hat. Eine Versperrung dieser unglücklichen Abart des Menschengeschlechts [...] auf eine wüste Insel ist vielleicht schon eine Verletzung der Selbsterhaltung, welche der grössere Theil des menschlichen Geschlechts sich schuldig ist.²²

Die unbezweifelbare Tatsache des kultivierten, reichen Juden in den Städten wurde mit dem Hinweis auf die mögliche positive Ausnahme Einzelner abgetan.

rungen über den absoluten Souveränitätsanspruch der Staatsmacht heraus und richtet sich somit gegen alle diese in Frage stellenden Formen von Ständen, Korporationen, Zünften und nicht zuletzt von Geheimgesellschaften, weniger aber gegen die am Rande der Gesellschaft anzusiedelnden Juden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzt jedoch parallel zu ihrer fortschreitenden gesellschaftlichen Integration die Anwendung auf die Juden ein. In den im Jahre 1793 anonym erscheinenden «Beiträgen zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution» benutzt J. G. Fichte das Wort vom «Staat im Staate», um damit die besondere Gefahr zu unterstreichen, die der durch einen neuen Gesellschaftsvertrag gestifteten Staatsordnung von Innen heraus drohe, wenn sie in sich eine Sondergruppe dulde, die durch eine eigene nationale Tradition und Religion nicht zu einem wahren Beitritt fähig sei. Die Verleihung des Bürgerrechts an die Juden, würde diesen, würde diesen, da sie sich allen anderen Völkern überlegen und keiner Obrigkeit zu ehrlichem Gehorsam verpflichtet sehen, nur eine ungeheure Macht zur Unterdrückung des Wirtsvolkes in die Hand geben. Nach Fichtes Abhandlung findet sich kaum mehr eine antijüdische Schrift, die ohne den Hinweis auf diesen «Staat im Staate» auskommt.

²¹ Für die jüdenfeindliche Argumentation typisch ist die Ignorierung der de facto existierenden Aufspaltung der Judenschaft mindestens seit Mitte des 17. Jahrhunderts in «die vermögende Schicht von Hofjuden und fürstlichen Agenten», städtische Bankiers, Ärzten im 18. Jahrhundert einerseits und ein rechtloses «proletarisches Betteljudentum», zu denen vor allem auch die Trödler und Kleinhändler der ehemaligen Ghettos zählten, andererseits. Dazu: F. Battenberg, *Das Europäische Zeitalter der Juden*, Bd 2, Darmstadt 1990, S. 7.

²² Dohm, Bd 2, a.a.O., S. 22.

Man versuchte also, die gesetzlichen Voraussetzungen für eine mögliche gesellschaftliche Integration und Akkulturation zu verhindern, indem man diese von vorneherein für unmöglich erklärte - und wollte es eben dadurch gar nicht erst zum Versuch einer solchen kommen lassen.

Parallel zu einer - ideologisch, sowie auch was die konkreten politischen Entscheidungen betrifft - unzweideutig antidiskriminatorischen Hauptströmung ist eine gleich ununterbrochene - und mit zunehmender Konkretisierung der Emanzipationspolitik sich radikalisierende - judenfeindliche Tradition festzustellen. Diese beruft sich aus ihrem Gegensatz zur Regierungspolitik heraus nun auch zunehmend auf ein «gesundes», judenfeindliches «Volksempfinden». Parallel zum fortschreitenden Emanzipationsprozeß entwickelt sich nun eine antijüdische Publizistik, die sich von den Denkschriften und Abhandlungen durch die sich volkstümlich gerierende Grobheit ihres aggressiven Pamphletstils absetzt. Dieser wird von dem gelehrten Juristen Grattenauer in seiner Kampfschrift von 1803: «Wider die Juden» verknüpft mit rechtlichen und philosophischen Erörterungen, die zum einen sich für ihre anti-emanzipatorische Argumentation die jüngste Kritik der frühromantischen Intellektuellen an der Aufklärung zu nutze machen²³, darüber hinaus aber auch indirekt zu verstehen geben, daß der eigentlich solide akademisch gebildete Verfasser sich des ungeschlachten Tons nur zur Unterstreichung des Maßes an Verachtung gegenüber den Zielobjekten seiner satirischen Angriffe bediene²⁴. Grattenauer schließt im grundsätzlichen Teil seiner Warnung vor der jüdischen Weltverschwörung von der Behauptung, «daß die Revolution nicht den geringsten Einfluß auf die moralische Bildung, und das bürgerliche Leben der Masse des Judenthums gehabt» habe, auf die Vergeblichkeit jeder «Hoffnung, daß sich der verderbliche, der bürgerlichen Gesellschaft höchst gefährliche, allen Völkern feindselige Geist des Judenthums je ändern»²⁵ werde. Diese Bestimmung des gesamten jüdischen Volkes zum unversöhnlichen Feind der Deutschen wird unterstrichen durch die Ausgrenzung der Juden als einer «ganz besondere(n) Menschen-Race»²⁶. Sogar Lessings «Nathan» wird jetzt zur Gewährsschrift für die unabänderliche Fremdheit und Verachtungswürdigkeit der Juden:

²³ Grattenauer wendet sich zwar gegen Schellings «zu tiefsinnige Arbeiten», betont jedoch zugleich, daß er den Kampf gegen «die spekulativen Systematiker» «mit tiefer Verabscheuung des Nikolaischen Eklektizismus» verbinde (C. W. F. Grattenauer, Anhang zur Erklärung an das Publikum über meine Schrift: *Wider die Juden*, Berlin 1803, S. 13).

²⁴ Im späteren Nachtrag zu seiner Schrift (Anhang zur Erklärung, a.a.O., S. 16) verteidigt Grattenauer seinen Stil ausdrücklich in diesem Sinne: «Litterarische Satyre, Persiflage, Spott, und Sarkasmen, sind nach den hier einzig gültigen Grundsätzen des Schriftstellerrechts, unbedingt erlaubt, sehr oft, und besonders wider die Juden, dringend nothwendig und nützlich».

²⁵ C. W. F. Grattenauer, *Wider die Juden*. Ein Wort der Warnung an alle unsere christliche Mitbürger, 5. Aufl. Berlin 1803, S. 52.

²⁶ Grattenauer, Anhang zur Erklärung, a.a.O., S. 30.

So ist es denn ewig wahr, was jener Tempelritter zu dem superklugen Nathan sagte, und unser brave Mattausch mit dem treffensten Tone der gerechtesten Indignation auspricht: «der Jude bleibt doch ein Jude».²⁷

Erstaunlich daran ist weniger das vor Haß erblindete bewußte Mißverstehen, das die Humanität- und Toleranzforderung Lessings in ihr Gegenteil verkehrt. Stutzig macht vielmehr, daß es die «brave» Rezitation des Schauspielers ist, die die Wahrheit der Lüge verbürgt. «Brav» ist sie, weil aus ihr die Stimme des Volkes spricht, das weiß, was es von den Juden zu halten hat, und sich in seinem gerechten Gefühl nicht von den «superklugen» Intellektuellen wie Lessing beirren läßt²⁸. Daß der treffende judenfeindliche Ton dem Text erst vom biederen Schauspieler beigelegt werden und sich gar gegen den Kontext behaupten muß, ist ein Protest Grattenauers gegen das herrschende geistige Klima jener Zeit, in welchem seiner Meinung nach die Wahrheit über die den Deutschen von den Juden drohende Gefahr nur unter großen Schwierigkeiten zu äußern war²⁹. Sein Angriff auf jüdische Akkulturationsbestrebungen und deren Förderer in Regierungskreisen - gegen die «jüdischen Kultur- und Humanitätsdirektoren»³⁰, wie er sie nennt - richtet sich insbesondere gegen jene gebildeten jüdischen Frauen, denen es um 1800 gelungen war, eine wichtige Rolle im geselligen Leben der höheren Gesellschaftskreise der preußischen Hauptstadt zu übernehmen.

Zu Recht wird auf die Gefahr einer Idealisierung jener kurzen Hochphase

²⁷ Grattenauer, *Wider die Juden*, a.a.O., S. 54.

²⁸ An anderer Stelle schreibt Grattenauer dann auch dementsprechend, daß der Grund für den außerordentlichen Erfolg seiner Schrift «in der lauten Stimme des Volks, die in dieser Rücksicht die Stimme Gottes ist», liege (Anhang zur Erklärung, a.a.O., S. 73). In dieser betont populistischen Attitude wird auch ein Zusammenhang mit den wenig später erscheinenden nationalistischen Publikationen E. M. Arndts deutlich.

²⁹ S. Grattenauer, Anhang zur Erklärung, a.a.O., S. 34: «Das Recht, wider die Juden zu schreiben, war in der That nicht bloß mehr zweifelhaft, sondern so gut, wie erloschen». G. Och (*Lessings Lustspiel «Die Juden» im 18. Jahrhundert - Rezeption und Reproduktion*, in: *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte*, hrsg. v. H.-P. Bayerndörfer, Tübingen 1992, S. 42) weist auf eine Anekdote mit dem Titel «Der mißverstandene Lessing» in der Zeitschrift «Sulamith» aus dem Jahre 1806 hin, die von ähnlichen Reaktionen bei einer Aufführung von Lessings frühem Aufklärungsstück «Die Juden» erzählt: «Mit einem Male setzt der Voigt, welcher in dem Stücke vorkommt, das Zwerchfell in wohlthätige Erschütterung. Er spielt seine Rolle mit Kraft und Wahrheit. Viele der anwesenden christlichen Zuschauer, die nicht wußten, daß der verewigte Lessing die rüden Ausdrücke, in welchen der Voigt gegen die Juden zu Felde zieht, einem gefährlichen Bösewicht in den Mund legt, diese guten Leute lachten recht herzlich und äußerten laut ihren innigsten Beifall».

³⁰ Grattenauer, *Wider die Juden*, a.a.O., S. 54. Vgl. G. Oesterle, *Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik*, Athenäum 2 (1992), S. 73.

der Salongeselligkeit hingewiesen³¹, deren Blütezeit auf die Jahre von kurz vor der Jahrhundertwende bis zum Zusammenbruch Preußens nach Jena und Auerstedt anzusetzen ist, und die «nur einen verschwindend kleinen Teil der Berliner Bevölkerung»³² umfaßte. Jedoch handelte es sich bei diesen etwa hundert Personen³³, die man als Habitues der Salons ausgemacht hat, immerhin um einige Vertreter der vornehmsten Familien (bekanntes Beispiel ist hier der Prinz Louis Ferdinand)³⁴ und praktisch um die gesamte intellektuelle Elite Berlins. Für die reichen jüdischen Bürgerhäuser mußte in diesen Augenblicken der geselligen Versammlungen die gesellschaftliche Integration - zumindest in diesem außerhalb der Grenzen der Ständegesellschaft liegenden Freiraum - als weitgehend gelungen angesehen werden. Gerade die jüdischen Salonnières als herausragendes Beispiel vermeintlich vollkommen geglückter Akkulturation werden für Grattenauer sozusagen zum Prüfstein seiner These von der unabänderlichen Verdorbenheit der Juden. Er rettet sich angesichts des unbezweifelbaren Erfolgs der jüdischen Gastgeberinnen mit der (in der Zukunft als Kampfmittel gegen das immer weniger zu ignorierende Faktum der Akkulturation wirkungsmächtigen) Behauptung einer bloß scheinhaften, äußerlichen Anpassung, deren nur Angelerntes, das den eigentlichen Mangel an Persönlichkeit verdecken soll, stets leicht auszumachen sei:

So geht es denn auch den Jüdinnen mit dem feinen Takte der großen Welt. Den treffen sie nun einmal nie, sie mögen es machen, wie sie wollen; den lernen sie weder in Paris, noch in Berlin, noch in Wien, noch sonst irgendwo. [...] Sie können alles erlangen, alles erlernen, alles erkaufen, diesen Takt nicht. [...] Die erlauchten Gäste, die ihn besitzen, nehmen ihn wieder mit, wenn sie von der Tafel aufstehen; die Jüdinnen behalten den leeren Tisch, und die Mahlzeit ist nur für den gesegnet, der sie zu genießen, und sich bei dem Genusse auf Unkosten der Wirthinnen zu amüsieren verstanden hat.³⁵

Ein Rezept dafür, wie man sich auf Kosten der Juden amüsieren könnte, liefert Grattenauer in den satirischen Passagen eines betont groben Scherzes, der die Juden entsprechend der Hierarchie der «Lohnhuren», «gutwilligen Mädchen» und der «schmiegsamen Jungfrauen» in die Klassen der «Lohnjuden»,

³¹ Vgl. T. Maurer, Die Entwicklung der jüdischen Minderheit in Deutschland (1780-1933), IASL, 4. Sonderheft, Tübingen 1992, S. 40.

³² Bruer, Geschichte der Juden in Preußen, a.a.O., S. 224.

³³ D. Hertz, Die jüdischen Salons im alten Berlin, Frankfurt/M. 1991. Vgl. dazu (kritisch) Maurer, Die Entwicklung der jüdischen Minderheit, a.a.O., S. 40f.

³⁴ B. Nadolny, Louis Ferdinand. Das Leben eines preußischen Prinzen, München, Zürich 1993; E. Kleßmann, Prinz Louis Ferdinand - ein preußischer Mythos, in: Preußen. Versuch einer Bilanz, Kat. der Ausst. Berlin 1981, Bd 4, Reinbek b.H. 1981, S. 53-63.

³⁵ Grattenauer, Anhang zur Erklärung, a.a.O., S. 52.

«gutwilligen Ebräer» und der «schmiegsamen Kinder Israels» einteilt³⁶. Dabei wird bezeichnenderweise gerade die «Apostrophe an die aufgeklärte Zeit, (in der man alles dulden muß)» zum Indikator jüdischer Scheinbildung, die den wahren Kleinkrämergeist nur notdürftig und auf kurze Zeit verstecken könne. Grattenauers Haß trifft vor allem die «Juden-Eleganz-Prätendenten», die «über Göthe, Schiller und Schlegel mit einer Art von Geistesverrückung» sprechen, um dann doch unvermittelt wieder in ihre «höhere Juden-Natur» zurückzufallen, für die höhnisch-karikierende Dialoge in Jiddisch angeführt werden.

«Den Juden wird abverlangt, ihrer Andersartigkeit aufzugeben. Tun sie das, wird ihnen unterstellt, sie wollten sich einschleichen - das Hauptargument des modernen Antisemitismus»³⁷. Wie weit diese antijüdische Einstellung in Preußen zu Beginn des neuen Jahrhunderts sich verbreitet hatte, zeigt der ungeheure Erfolg von Grattenauers Schrift, die in ihrem Erscheinungsjahr sechs Auflagen erlebte. Schon allein an dieser Popularität Grattenauers läßt sich erkennen, daß die preußische Judenemanzipation eine «von oben verordnete» (Walter Grab) war, und damit zwar «der traditionellen Paria-Existenz der Juden ein Ende setzte» aber «ihre soziale Eingliederung mit einer schweren Hypothek belastet»³⁸ blieb, denn mit den Bemühungen um eine Gesetzesreform war die «von Dohm geforderte Erziehungsarbeit der christlichen Bevölkerung zum Abbau von Vorurteilen»³⁹ nicht einhergegangen. «Die Vorurteile gegenüber den Juden blieben trotz der Aufklärung bestehen, wurden aber jetzt mit neuem Inhalt aufgefüllt»⁴⁰. Die preußische Regierung reagierte auf die antijüdische Propaganda mit obrigkeitstaatlichen Maßnahmen und unterdrückte auf Weisung Hardenbergs ab Ende September 1803 die Veröffentlichung weiterer Polemiken⁴¹.

5. *Salon und romantischer Anti-Salon: Die christlich deutsche Tischgesellschaft*

Der Verfasser des «Morgenblatt»-Artikels aus dem Jahre 1811 setzt mit einem gewissen Recht die soziale Integration «Israeliten» als schon vollzogen

³⁶ Folgende Zitate s. Grattenauer, ebd., S. 61-72.

³⁷ Th. Stamm, Vernichtung durch Anpassung, Bonn 1985, S. 29. Obwohl der Begriff «Antisemitismus» erst im Zusammenhang mit der politischen Organisierung einer antijüdischen Massenbewegung gegen Ende des Jahrhunderts aufkommt, sprechen sich unter Hinweis auf die Kontinuität der Grundüberzeugungen inzwischen zahlreiche Forscher für die Anwendung des Begriffs «Antisemitismus» schon im Bezug auf das frühe 19. Jahrhundert aus, vgl. H. Greive, Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland, Darmstadt 1983, S. VIII.; R. Erb, W. Bergmann, Die Nachtseite der Judenemanzipation, Berlin 1989, S. 13; H. A. Strauss, Akkulturation als Schicksal, in: Juden und Judentum in der Literatur, hrsg. v. H. A. St. u. Chr. Hoffmann, München 1985, S. 20f.

³⁸ W. Grab, Der deutsche Weg der Judenemanzipation 1789-1938, München 1991, S. 21.

³⁹ Battenberg, a.a.O., S. 108.

⁴⁰ Battenberg, a.a.O., S. 21.

⁴¹ Vgl. L. Geiger, Geschichte der Juden in Berlin, Bd 2, Berlin 1871, S. 301ff.

voraus: Während Frau Levy und ihr Neffe als «wahrhaft beleidigt» bezeichnet werden, sind es hingegen die «Adelichen», denen ein «nicht anständiges und empörendes» Verhalten, also ein Herausfallen aus dem gesellschaftlich Korrekten, bescheinigt wird. Sara Levy (1761-1854) gehörte zu den wenigen Salonnières, die sich nicht hatten taufen lassen und dennoch auch bei Hof hoch angesehen waren⁴². Ihre vor allem auf Musikdarbietungen - Sara Levy war selbst noch Schülerin Friedemann Bachs gewesen - konzentrierten geselligen Abende wurden auch unter der Franzosenherrschaft über Berlin nicht unterbrochen, und während dieser Zeit zählte der französische Gouverneur von Berlin und kaiserliche Kommissar für Finanzangelegenheiten in den besetzten Teilen Preußens, Baron de Bignon zu ihren regelmäßigen Besuchern. Was von Henriette Herz als bewundernswerter Erfolg hervorgehoben wird, die Tatsache nämlich, daß Levys Salon «den Teil der deutschen Gesellschaft, welchen er nicht wieder vorfand, durch die Crème der Franzosen, namentlich von der Verwaltung, welche der Krieg nach Berlin geführt hatte»⁴³, ersetzt hatte, konnte für einen preußischen Patrioten wie Achim von Arnim kaum als Empfehlung gelten. Er gehörte dementsprechend im Jahre 1811 keineswegs zu den Habitues des Levyschen Hauses, während seine Frau Bettine sich regelmäßig dort zu den Konzerten einfand. Daß Arnim im Frühsommer 1811 eine bloß an Bettine gerichtete Einladung auch auf sich bezieht und zum Anlaß nimmt, den Salon Sara Levys nach jahrelanger Abwesenheit wieder zu besuchen, erscheint angesichts der Gleichzeitigkeit mit der höchsten Aktivitätsphase der kurz zuvor gegründeten christlich-deutschen Tischgesellschaft zumindest überraschend, und die Provokation der ungebetenen Anwesenheit des stadtbekanntes Judenfeindes und patriotischen Franzosenhassers Arnim im von einer Jüdin präsierten und von den prominentesten Franzosen besuchten Zirkel erhält einen über die persönliche Verletzlichkeit eines jüdischen jungen Mannes hinausgehenden Gehalt.

Abgesehen davon, daß einige Mitglieder der christlich-deutschen Tischgesellschaft zugleich Besucher der noch bzw. wieder in Berlin existierenden Salons waren (so werden etwa Staegemann, Zelter und Schleiermacher als regelmäßige Gäste Frau Levys genannt), konnte man sich auch aus den Zeitungen Informationen darüber holen, daß jener neue Verein nicht nur einfach die Juden, worüber man weniger erstaunt gewesen wäre, sondern auch sog. getaufte Juden, also vom Judentum zum Christentum Konvertierte ausschloß⁴⁴. Zum Skandal

⁴² Vgl. zum Folgenden: P. Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin, New York 1989; Diess., *Emanzipation durch Geselligkeit. Die Salons jüdischer Frauen in Berlin zwischen 1780 und 1830*, in: *Bild und Selbstbild der Juden Berlins*, a.a.O., S. 122-138.

⁴³ Zit. bei Wilhelmy, *Der Berliner Salon*, a.a.O., S. 97.

⁴⁴ Der «Bericht» (Hs. GSA, AN 176, U 1; Druck: Härtl, Arnim und Goethe, Diss. masch., Halle 1971, S. 287-289; Arnim, *Werke*, Bd 6, S. 359-362) von der ersten Versammlung am 18. Januar 1811, der die «Gesetze» der «deutschen Tischgesellschaft» enthält, definiert in den

wurde diese am «Krönungstage» der preußischen Monarchie, am 18. Januar 1811, von Achim von Arnim gestiftete Vereinigung, weil sich der in ihr aus den führenden Gesellschaftsschichten Berlins versammelte Kreis damit dezidiert gegen eine jüdische Akkulturation aussprach⁴⁵.

Der Tischgesellschaft gehörten mit Fürst Radzivil und Prinz Lichnowsky Vertreter des preußischen Hofadels, mit Clausewitz und anderen Offizieren namhafte Militärs der Berliner Garnison, mit von Staegemann und von Raumer führende Repräsentanten der Staatsverwaltung, mit dem Bau- und Singakademiemeister Zelter, den Ärzten Wolfart, Flemming Vertreter des Bürgertums und darunter mit Savigny, Fichte vor allem auch Professoren der neugegründeten Universität an, die zusammen mit Clemens Brentano, Adam Müller, den Malern Bury und Genelli und nicht zuletzt Arnim selbst diesen Verein als eine Versammlung der künstlerischen, intellektuellen und gesellschaftlichen Elite Berlin erscheinen lassen. Man traf sich alle zwei Wochen zu einer fröhlichen Tischrunde von 50 bis 70 Männern, an der man in «altdeutscher Freiheit» offen seine Meinung äußern wollte, und wo sich romantischem Geist entsprechend keine als «Philister» zeigen dürften, gegen die man einen - durch eine satirische Abhandlung Brentanos⁴⁶ gestärkten - «scherzhaften Krieg» führte. In einer Tischrede erinnerte Adam Müller im Juni 1811 dann aber an die Gründe für den hingegen «gründlichen, ernsthaften und aufrichtigen» Krieg

gegen die Juden, gegen ein Gezücht, welches mit wunderbarer Frech-

«Bestimmungen über künftig aufzunehmende Mitglieder» die für eine Mitgliedschaft geforderte «Wohlanständigkeit» dahingehend, daß diese nur einem «Mann von Ehre und guten Sitten und in christlicher Religion geboren» zukomme. Daß Franzosen keinen Zutritt hatten, verstand sich angesichts der patriotischen Ausrichtung von selbst, daß Frauen ausgeschlossen waren, ist keine Besonderheit der Tischgesellschaft, hingegen ist ihre zentrale Rolle für die Salongeselligkeit die hervorzuhebende - und von Schleiermacher theoretisch begründete - Ausnahme, während die nur Männer zulassenden Vereinigungen in der breiten und ununterbrochenen Tradition der Aufklärungsgesellschaften, der Lesegesellschaften, der patriotischen Gesellschaften und der Klubs stehen.

⁴⁵ Zum Antisemitismus der Romantik insgesamt und der Tischgesellschaft im Besonderen vgl. unter den neueren Forschungen außer den bereits genannten Studien Härtls, Frühwalds und Oesterles: G. Henckmann, Das Problem des "Antisemitismus" bei Achim von Arnim, in: *Aurora* 46 (1986), S. 48-69; H. Härtl, Romantischer Antisemitismus, in: *Weimarer Beiträge* 33 (1987), S. 1159-1173; G. Och, Alte Märchen von der Grausamkeit der Juden. Zur Rezeption judenfeindlicher Blutschuld-Mythen durch die Romantiker, in: *Aurora* 51 (1992), S. 81-94. Zur Geschichte der Tischgesellschaft: J. Knaack, Achim von Arnim - Nicht nur Poet, Darmstadt 1976; sowie die Arbeiten des Verf.: *Vaterland und engeres Vaterland. Deutscher und preußischer Nationalismus in der Tischgesellschaft*, in: «Die Erfahrung anderer Länder». Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, hrsg. v. H. Härtl u. H. Schultz, Berlin, New York 1994, S. 127-151; *Aus dem kulturellen Leben der christlich-deutschen Tischgesellschaft*, in: *JdFDH* 1994, S. 118-140.

⁴⁶ Clemens Brentano, *Der Philister*, vor in, und nach der Geschichte, in: Brentano, *Werke*, hrsg. v. W. Frühwald u. F. Kemp, Bd 2, 3. Aufl., München 1980, 961-1016.

heit, ohne Beruf, ohne Talent, mit wenig Muth und noch weniger Ehre, mit bebendem Herzen und unruhigen Fußsohlen [...], sich in den Staat, in die Wissenschaft, in die Kunst, in die Gesellschaft und letztlich sogar in die ritterlichen Schranken des Zweikampfes einzuschleichen, einzudrängen und einzuzwängen bemüht ist. Vom Staat, von der Wissenschaft und von der Kunst es zurückzuweisen, stehet nicht in unsrer Macht, aber vom Hufeisen dieses Tisches es zu verbannen, das stehet nicht bloß in unsrer Gewalt, sondern halten wir für unsre Pflicht.⁴⁷

In der «Macht» der Tischgenossen steht es also nur, die Juden aus ihrem Kreis auszuschließen, da es gegen die weitgehend schon vollzogene Akkulturation und die bürgerliche Gleichstellung der Juden im Augenblick kein politisches Mittel gibt, macht es sich die Tischgesellschaft zur Pflicht, jene demonstrativ - und symbolisch auf die gesamte Gesellschaft verweisend - aus dem staatlicher Kontrolle und Zensur entzogenen Bereich der «freien» Geselligkeit auszugrenzen: Müllers Rede liefert zu dem Brentanos und Arnims poetischen Bildern eingeschriebenen antimodernistischen Selbstverständnis die explizit konservative Kulturkritik; er begreift seine Epoche als Zeitwende, die durch einen radikalen Traditionsbruch, «Verwirrung und Vermischung Aller Dinge, Gesetze, Stände und Religionen» gekennzeichnet ist. Den Juden gelingt es, sich in diesen Staat, in diese Wissenschaft und in diese Kunst zu integrieren, da «ein allgemeiner plebejischer Zustand herbey geführt werden soll» und die Gesellschaft auf diese Weise selbst alle Schranken beseitigt. Die Verantwortung liegt also nicht bei den Juden, sondern beim Geist einer «Zeit, wo die Satzungen der Väter größtentheils umgestoßen werden, wo heilig Altes mit dem geistlos Veralteten in dieselbe Gruft begraben wird». Die Gesellschaft, die auf ihre hergebrachten Ordnungen verzichtet und deren Basis sich durch den Prozeß der fortschreitenden Entchristlichung in allen Bereichen (nicht zuletzt eben in Wissenschaft und Kunst) auflöst, öffnet sich damit dem Volk der Juden - «dieses Erbfeindes der Christenheit, dieses Widersachers aller Ordnung» -, das nun auf einmal von seiner bisher unwiderruflich scheinenden Randposition ins Zentrum der Gesellschaft dringen kann. Es sind nicht die Juden, die etwa sich immer geschickter anzupassen vermöchten; die ihr christliches Fundament verleugnende Nation implantiert sich selbstzerstörerisch den feindlichen Geist dieses eben bei Müller nicht bloß «neugierigen», sondern eben vor allem auch «neuerungssüchtigen Volkes». Radikaler als seine Tischgenossen Brentano und Arnim stellt Müller heraus, daß die Gefahr nicht in einer qua geheuchelter Akkulturation drohenden Unterwanderung bestehe, vielmehr Preußens Verwandlung in einen «allgemeinen Judenstaat» - wie die berühmte, von ihm für von der Marwitz' gelieferte Formulierung lautete - seine Ursache in dem Werteverlust der christli-

⁴⁷ Zit. nach Härtl, Arnim und Goethe, a.a.O., S. 291f.

chen Ordnung habe. Der soziale Aufstieg der Juden ist für ihn das Symptom der verfehlten gesellschaftlichen Entwicklung, und daher kann «in solcher Zeit [...] eine Tischgesellschaft ihre gründliche Protestation gegen die ephemeren Neuerungen der Tageswelt nicht besser zu erkennen geben, als durch die Verbannung der Juden».

Der exklusive Zirkel wird zum Ort der Bewahrung einer den Modernisierungsprozessen sich entgegenstellenden Tradition, die in den Juden den inneren Feind und Repräsentanten für alle gesellschaftlichen Umwälzungen ausgemacht hat. In der Realität der Versammlungen der Tischgesellschaft ist die radikalste Lösung des Judenproblems erreicht, und in diesem Sinne hatte die Tischgesellschaft mit ihren von einer derart breiten Mitgliederprovenienz anerkannten Statuten durch ihre bloße Existenz ihren äußeren Zweck schon verwirklicht.

Einige Jahre zuvor hatte der Tischgenosse Johann Gottlieb Fichte in seinen «Reden an die deutsche Nation» (1806)⁴⁸ die philosophische Grundlegung für die angesichts der französischen Bedrohung immer dringlicher erscheinende Entwicklung eines klaren nationalen Selbstbildes der Deutschen geliefert. Seine Behandlung der «Hauptverschiedenheit zwischen den Deutschen und den übrigen Völkern germanischer Abkunft» erhebt jene zum «Urvolk», zum «Volk schlechthin», das einzig eine «lebendige Sprache» rede, während die übrigen «eine nur auf der Oberfläche sich regende, in der Wurzel aber tote Sprache» sprechen, allein die Deutschen seien durch die ihnen eigene Ursprünglichkeit bestimmt, die Freiheit in der Geschichte der Menschheit zu entfalten.

Wenn Fichte davon spricht, daß «der Ausländer [...] den wahren Deutschen niemals verstehen kann», so ist damit in erster Linie der ins Land dringende Franzose gemeint. Doch läßt sich Fichtes Verdikt mit gleichem Recht auf die - in seinen «Reden» freilich nicht mehr erwähnten - Fremden im eigenen Lande, die Juden, beziehen. Spielten die Stereotypen des Franzosenhasses bei der Entwicklung des nationalen Selbstverständnisses «eine bedeutende Rolle»⁴⁹, dann erscheint es noch frappierender, wie sehr - vergleicht man z.B. Arndt und Grattenauer - die dem Nachbarvolk zugeschriebenen negativen Eigenschaften denjenigen, die man dem jüdischen Nationalcharakter verleiht, gleichen: Deutscher Ursprünglichkeit und Schlichtheit, Treue und Aufrichtigkeit, Reinheit, Tugendhaftigkeit stehen bei Juden wie bei Franzosen Oberflächlichkeit und Künstlichkeit, Verrat, List und Verstellung, Schmutzigkeit und Wollust gegenüber⁵⁰. Es handelt sich dabei um Völkerstereotypen, wie sich in der langen Tradition des Judenhasses seit dem Mittelalter immer wieder finden lassen. Wichtig und neu

⁴⁸ J. G. Fichte, Reden an die Deutsche Nation, 5. Aufl., Hamburg 1978.

⁴⁹ M. Jeismann, Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918, Stuttgart 1992, S. 82.

⁵⁰ Vgl. Jeismann, a.a.O., S. 81; Grattenauer, a.a.O., S. 20ff.; O. Richter, Lieblingsvorstellungen der Dichter des deutschen Befreiungskrieges, Diss. Leipzig 1909, S. 39ff.

ist für die Zeit der Franzosenkriege der entschiedene Rückgriff auf diese Eigenschaftsbilder, ihre Bündelung im komplementären Feindbild für Juden wie Franzosen. Jeder Assimilationsversuch der deutschen Juden durch Taufe und Annahme der Sitten muß angesichts der durch die «Nationalerziehung» wiederzuerlangenden Reinheit des «Urvolks» und ihrer unwandelbaren Fremdheit nur als Schein und Verstellung ausgelegt werden. So wie der äußere Feind Frankreich der deutschen Nation keinen Raum für eine eigene Geschichte mehr lassen will, so drohen in Berlin die Juden alle gesellschaftlichen Bereiche zu besetzen⁵¹.

Gerade die Befürchtung, «daß sich heimliche Juden durch Verstellung oder Wechselverhältnisse» in die Versammlungen «einschmuggeln könnten», nennt Achim von Arnim als Anlaß für seine in der ersten Hälfte des Jahres 1811 vor Tischgesellschaft gehaltenen Rede «Ueber die Kennzeichen des Judentums»⁵². Der sich ironisch gebenden liegt eine echte Furcht zugrunde: Die Beratungen der preußischen Beamten über das Emanzipationsedikt hatten inzwischen eine raschere Gangart angenommen, und in der Tischgesellschaft war man durch die Präsenz wichtiger Staatsdiener wie Staegemann und Raumer über den Stand der - wie Arnim sagt - «außerordentliche(n) Verhandlungen in Religionsangelegenheiten» gut informiert. Die Bemühungen um die bürgerliche Gleichstellung der Juden wird zu einem Hauptangriffspunkt für die Kritiker der Hardenbergschen Reformen, die gerade in ihr eine Kapitulation vor dem Geist der französischen Revolution erblickten, der eben Preußen zu einem «Judenstaat» verkommen lasse. So warnt Arnim davor, «daß an die Stelle dieser christlichen Tischgesellschaft eine Synagoge sich versammelte»⁵³.

«Der als Feind Erwählte wird schon als Feind wahrgenommen»⁵⁴: Man fühlt sich von den noch stets in der europäischen Geschichte Verfolgten nun selbst

⁵¹ So schreibt Wilhelm Grimm Ende 1809 aus Berlin an Louise Reichardt (R. Steig, Clemens Brentano und die Brüder Grimm, Stuttgart-Berlin 1904, S. 78; Hinw. bei H. Härtl, Clemens Brentanos Verhältnis zum Judentum, in: Clemens Brentano zum 150. Geburtstag, hrsg. v. H. Schultz, Bern usw. 1993, S. 190): «Diesem fatalen Volk kann man gar nicht ausweichen, und es will ordentlich für gleich geachtet sein, sie würden sich längst alle in Berlin haben taufen lassen, wenn sie nicht hofften, es solle in Zukunft wohlfeiler geschehen; wer dann ein braver Christ ist, muß ein Jude werden, um nicht unter sie zu gerathen». Verblüffend ist wiederum die Nähe zu vergleichbaren Auslassungen über die Franzosen bei Arndt (Werke, T.6: Geist der Zeit I, Berlin o.J., S. 155): «Von jeher habe ich nicht gern viel mit ihnen zu tun gehabt, und nun besetzen sie alle Zugänge und Wege der Geschichte so breit und übermütig, daß man nicht einen Schritt tun kann, ohne auf sie zu stossen».

⁵² Achim von Arnim, Werke in 6 Bdn, Bd 6: Schriften, hrsg. v. R. Burwick, J. Knaack, H. F. Weiss, Frankfurt/M. 1992, S. 362-387.

⁵³ Zit. nach H. Härtl, Arnim und Goethe, a.a.O., S. 472. In: Arnim, Werke, a.a.O., S. 363: «ein Synagoge versammelte».

⁵⁴ M. Horkheimer u. Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1968, S. 221.

verfolgt und bedrängt⁵⁵ und reagiert auf die nicht zu verhindernde Rechtsreform mit einer Radikalisierung der sozialen Ächtung der Juden. Durch den expliziten Ausschluß auch getaufter Juden bezieht die Tischgesellschaft Stellung gegen die Tendenz der Regierungspolitik und verlagert zugleich den Kampf gegen die Judenemanzipation in den vormals gerade vom Geist aufklärerischer Toleranz bestimmten Raum der Geselligkeit. Den ideologischen Zusammenhalt der Tischgenossen garantiert die gemeinsame Treue zum Herrscherhaus, ein zumindest in der Anfangszeit dezidiert preußischer Nationalismus. Aus Arnims Tischrede läßt sich entnehmen, wie das nationalistische Selbstverständnis dieser Gruppe mit ihrem Antisemitismus zusammenhängt. Unter Verwendung des umfangreichen Registers von Stereotypen des Judenbildes wird hierin - neben und verknüpft mit dem Aspekt des Schachers und Wuchers, von dem der hochverschuldete Arnim persönlich betroffen ist - besonders der Makel der Vaterlandslosigkeit hervorgehoben, der das Volk der Juden gerade in bedrückter Lage staatsgefährdend macht, da es «an kein Vaterland gebunden jedes Landes Vorteile abschöpft»⁵⁶. Der Bezug dieses behaupteten Mangels an Patriotismus auf die konkrete preußische Katastrophe wird im weiteren Verlauf der Rede noch deutlicher ausgesprochen: Nach der detaillierten - und den Sadismus mehr als streifenden - Beschreibung einer chemischen Dekomposition eines Judenkörpers schildert Arnim den Test auf die korrekte Rekonstruktion seines Versuchsexemplars:

Zur Probe erzählte ich ihm das große Landesunglück von der Jenaer Schlacht, er wußte alles aufs Haar und brachte gleich seine alten Späße wieder vor; dann sprach ich vom Tode der Königin, er sagte gleich, es sei doch nur eine Frau gewesen wie alle und er habe auch eine verloren.⁵⁷

Hier wird die Gefühlskälte (Mangel an patriotischem wie privatem Gefühl) wieder mit der Superklugheit eines Nathan verbunden zum Bild des vaterlandslosen «Kerl(s)», der in seinem grenzenlosen Egoismus «keinen Ernst» hat «als

⁵⁵ Vgl. A. Müllers Rede v. 18.6.1811, wo in ironischer Übertreibung davon gesprochen wird, daß nach der "Vertreibung" aus der Berliner Börsenhalle an der Spree, «jenseits welcher Juden und Philister schon einheimisch seyn dürfen», das «Englische Haus» sich als «die letzte Freistatt für uns bedrängte Deutsche christliche Tischgenossen» anbot (zit. Härtl, Arnim und Goethe, a.a.O., S. 290).

⁵⁶ S. auch Arnim, Werke, a.a.O., S. 374, Z. 2-6.

⁵⁷ Arnim, Werke, a.a.O., S. 383. Es sollte hier nur beiläufig erwähnt werden, daß es auch aus den Kreisen der jüdischen «Gesellschaft der Freunde» in Berlin einen poetischen Beitrag zum Luisen-Kult gegeben hat. Im ersten Band des 3. Jahrgangs (1810) der «Sulamith» (S. 386ff.) findet sich das Gedicht von L. M. Büschenthal: «Über den Tod Ihrer Majestät der Königin von Preußen».

in seiner eigenen miserablen Geschichte» und sich damit selbst von der Nation ausschließt.

Wenn Adam Müller dem «oberflächlichen, scherzhaften und ironischen» Krieg gegen die Philister den «gründlichen, ernsthaften und aufrichtigen gegen die Juden» gegenüberstellt, so werden schon damit grundlegende Stereotypen des nationalen Selbstentwurfs aneinandergereiht, auf die dann im Folgesatz eine konzentrierte Negativcharakterisierung des jüdischen Feindes folgt. Sittenlos, faul, unbegabt, feig und ehrlos⁵⁸ sei er - und dennoch (bzw. gerade deswegen, weil er die Aufrichtigkeit und Biederkeit der Deutschen ausnutzt) gelinge es ihm, «sich in den Staat, in die Wissenschaft, in die Kunst, in die Gesellschaft [...] einzuschleichen, einzudrängen und einzuzwängen»⁵⁹. Den realen Krieg gegen Frankreich hatte Preußen 1806 verloren, den symbolischen auf den Schlachtfeldern der Gesellschaft führt die Tischgesellschaft als Kampf gegen den Geist der Revolution, «gegen die ephemeren Neuerungen der Tageswelt» «durch die Verbannung der Juden, dieses Erbfeindes der Christenheit, dieses Widersachers aller Ordnung». War es unmöglich - wie Arnim in einem späteren Rückblick anmerkte - «gegen Frankreich in einer Gesellschaft etwas Geheimes [...] wirken zu wollen, die jedem Gast und vielen Dienern zugänglich war»⁶⁰, so wird die Tischgesellschaft durch ihren offenen Kampf gegen die Juden zu einem gesellschaftlichen Ereignis und einem publizistischen Skandal. Zumindest im Gründungsjahr 1811 - nach den siegreichen Befreiungskriegen gibt es vor allem bei Achim von Arnim in diesem Kreis auch wieder versöhnlichere Töne zu hören⁶¹ - läßt sich in der Tischgesellschaft eine Funktionalisierung des Judenhasses feststellen, indem die Juden als innerer Feind eine Stellvertreterrolle für den noch übermächtigen äußeren Feind Frankreich übernehmen. Dieser Antijudaismus enthält auch deshalb bereits alle Elemente eines modernen Antisemitismus, weil er sich nicht als propagandistische Begleitung des herkömmlichen Prologs als Ventil der unteren Stände präsentiert, sondern einen ideologischen Beitrag zur sozialen Organisation von Vertretern der führenden Gesellschaftsschicht Berlins darstellt.

⁵⁸ «mir wunderbarer Frechheit, ohne Beruf, ohne Talent, mit wenig Muth und noch weniger Ehre, mit bebendem Herzen und unruhigen Fußsohlen»; A. Müller, zit. Härtl, a.a.O., S. 291.

⁵⁹ Ebd., S. 291f.

⁶⁰ Arnim, Werke, a.a.O., S. 481.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 481f.

Luciano Zagari
(Pisa)

*Il male nella letteratura dell'età di Goethe**

Armonie cosmiche e dissonanza

Tra i possibili approcci a una ricostruzione della rappresentabilità del male¹ nella cultura romantica tedesca e più in generale nella cosiddetta "Goethezeit", uno permette forse di arrivare subito al centro della questione proponendo nodi tematici e dimensioni figurative contrapposti, tali da delimitare l'area entro cui si muoverà poi l'esposizione.

L'armonia cosmica e il suo rapporto e, più spesso, il suo conflitto con l'ambito dell'esperienza umana, individuale e collettiva, necessariamente legata alla dimensione del dolore, del male e comunque dell'imperfezione e della limitazione costituiscono ovviamente un tema centrale anche nell'ambito della cultura della "Goethezeit". Partiremo dai rari esempi di una raffigurazione radicale di tale contatto che si fa conflitto e che proponiamo in quattro varianti, interessanti perché, a volta a volta, ammettono ancora o non ammettono più una risoluzione.

Cosa sia l'armonia del mondo ce lo dice con singolare efficacia Omar all'inizio proprio di un romanzo notoriamente di intonazione nichilistica, l'*Abdallah* del giovane Tieck (1792):

OMAR. Alle Widersprüche vereinten sich dann in einen Mittelpunkt, die ganze Natur wäre eine Flöte, auf der ewig die Töne des schaffenden Künstlers erklingen, keine That gehörte uns, unschuldig kehrten alle

* Alcune delle seguenti considerazioni sono state esposte col titolo *Das Böse in der Literatur der deutschen Romantik* nel corso di un convegno di studi dedicato a «Die Attraktionen des Bösen. Die Übel der Welt zwischen Theodizee und Ästhetisierung», organizzato dalla "Guardini-Stiftung" a Villa Vigoni (11-15 settembre 1995).

¹ Sullo *status quaestionis* in ambito teologico, filosofico e letterario informa F. Hermanni, *Die Wiederkehr des Bösen*, in «Allgemeine Zeitschrift für Philosophie», XX (1995), 2, pp. 131-144. Sull'*harmonia mundi* basterà il rinvio a *Classical and Christian Ideas of World Harmony* di L. Spitzer, Baltimore 1963.

zum Schöpfer zurück. - Nein, Abubeker, wenn der Ewige auch nach seiner Güte das Laster zuläßt, so ist er es doch nicht selbst, der den Lasterhaften führt, das hieße ihn aus seinem Wesen hinausschelten, denn er ist ja das Gute selbst; blind ihn aus seinem Glanz vernünfteln, mit eben der Vernunft, die er uns lieh, ihn zu erkennen.²

L'efficacia e la nettezza della formulazione sono però doppiamente e volutamente ingannevoli. Omar intanto non parla per convinzione ma con lo scopo machiavellico di superare, anche grazie all'efficacia retorica di questo *topos* argomentativo, la ritrosia del saggio Abubeker a lasciarsi coinvolgere nella progettata congiura antitirannica. E soprattutto la paradossale *pointe* comporta che l'armonia cosmica e la teodicea avrebbero come conseguenza non l'esaltazione ma la negazione della dignità e della libertà dell'uomo. Ma solo Abubeker, non certo il lettore, rimane preso dai capziosi ragionamenti di Omar, plagiato dal demone Mondal. E del resto se il romanzo di Tieck rimane ancora oggi impresso nella memoria poetica dei lettori, ciò è dovuto, nonostante l'insopportabile *pathos* della scrittura e al dilà del facile esotismo d'epoca della trama avventurosa, proprio alla tempestosa evidenza con cui in esso si scatena la forza annihilente del male. Il demone Mondal invita Omar a emanciparsi dalla soggezione alle dimensioni divine dell'ordine e dell'armonia, a rinnegare l'idea stessa di teodicea e qualsiasi valore umanistico:

[...] Die Menschen haben von ihrem Gott jenen Trieb, alles zu ordnen und in ein Ganzes zu bringen, *meine* Freude ist Zerstörung. [...] Kannst du deine angeborne Menschheit bis auf die letzte Ahndung ablegen und mir voll Vertrauen die Hand reichen, kann ein heiserer Mißklang dir eben so viel Freude geben, als jener Wohlklang dort unten, verlierst du nichts an jenem Gott dort oben, so bist du mein!

In questo romanzo che si pone fra tardo illuminismo e primissimo romanticismo come un ponte sul nulla, la musica delle sfere si trasforma inevitabilmente in «heiserer Mißklang». Al processo inverso si assiste in *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* di Hölderlin (1798). L'eroe, vittima di tutte le disarmonie immaginabili, ha perduto la Grecia, l'amico, Diotima e persino la fiducia in tutti i viventi, ma ha ancora la forza di tentare la risoluzione delle dissonanze delle quali ha fatto così ampia esperienza. Nell'ultima lettera a Bellarmin si legge:

Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. Es

² L. Tieck, *Abdallah*, in L. T., *Schriften*, vol. VIII, Berlin 1828, I, 5, p. 36. La cit. seguente dal romanzo (II, 3) a p. 107.

scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles.³

Per quanto alto, il prezzo che Hyperion ha pagato rinunciando addirittura all'azione e a quella che normalmente si chiama realtà, vita, non sembra impedirgli di celebrare nel rifugio in quella che egli chiama Natura un nuovo accesso al regno dell'armonia e delle armonie cosmiche proprio tramite il male e il dolore della sua esperienza di soggetto individuale.

Neanche quest'estrema via sembra poter essere ormai accessibile al santo nudo di Wackenroder (1799). In un allucinante capovolgimento della grande figurazione dell'armonia universale il fragore atrocemente disarmonico della ruota del tempo annulla in lui ogni possibilità di auto-realizzazione individuale e arriva addirittura a trasformare in mortale esplosione d'ira persino la sua ansia filantropica e in isolamento il suo senso di una propria collocazione nell'universo:

Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen tausenden Umschwung nehmen. [...] er konnte nun nicht ruhn, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen. [...] Er zitterte vor Heftigkeit, und zeigte ihnen [ai pellegrini] den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige Fortsausem der Zeit; er knirschte mit den Zähnen, daß sie von dem Getriebe, in dem auch sie verwickelt und fortgezogen würden, nichts fühlten und bemerkten [...]⁴.

Il punto decisivo è che la narrazione sottolinea la natura meramente e ossessivamente soggettiva del fenomeno. Certo anche in Wackenroder c'è ancora spazio per una finale redenzione. Il prezzo però del nuovo allontanamento dalle coordinate della convivenza e della stessa sussistenza umane risulterà ben più alto che nel romanzo di Hölderlin: sarà necessaria una miracolosa redenzione gratuita che libererà il Santo non solo dal suo disumanante tormento ma dalla sua stessa natura di essere umano e lo trasformerà (o così ci assicura il narratore) nel Genio dell'amore e della musica. La "fiaba" terminerà addirittura con la dissoluzione nel cosmo, nell'armonia cosmica beninteso, della soggettività anche dello stesso Genio.

³ F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in F. H., *Sämtliche Werke und Briefe*, cur. G. Mieth, vol. I, Darmstadt 1984, II, 2, p. 744.

⁴ W. H. Wackenroder, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, in W. H. W., *Dichtungen, Schriften, Briefe*, cur. G. Heinrich, Berlin 1984, pp. 304-308, qui pp. 304-305.

Si dovrà attendere, per quel che ci consta, il 1835, a movimento romantico ormai largamente esaurito, per trovare un testo artistico in cui la figurazione del capovolgimento dell'armonia cosmica in sofferenza, urlo, dissonanza, insomma in male sia in grado di pareggiare la radicalità dei testi finora citati: pensiamo alle parole di Danton nella *Conciergerie*, nell'ultimo atto del *Dantons Tod* di Georg Büchner. Naturalmente Büchner, non più romantico e anzi anti-romantico, riprende tutti i *topoi* romantici ma invertendone la valenza ed escludendo qualsiasi prospettiva di redenzione anche nella sfera del divino:

Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden nur da um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?⁵

Se dunque a queste parole è estranea ogni prospettiva di risoluzione delle dissonanze nell'ambito delle armonie celesti, ciò, come si vede, non implica davvero la scomparsa di una prospettiva divina. Al contrario, Büchner si slancia con estrema decisione per la via dell'estetizzazione del Male cosmico. Mentre però in molti testi della successiva poesia decadente il processo di estetizzazione avverrà prima di tutto in ambito umano o addirittura solo individuale, Danton impianta il Male ben addentro la sfera del divino. I cieli non sono più la fonte delle armonie cosmiche bensì la sede di un Male così radicale da rendere godibili come armonia, come «soffio voluttuoso» le note stonate, le rauche dissonanze frutto del dolore fisico degli uomini. Ci voleva un post-romantico e anti-romantico perché la presenza del Male tornasse in primo piano fra gli eredi della cultura della "Goethezeit" senza alcuna mediazione e anzi con la forza esplosiva della sua carica critica e nichilistica insieme.

Relativizzazione del male

Quelli che abbiamo fatto finora non sono propriamente esempi, essi costituiscono una lista quasi completa dei testi in cui, nell'ambito della "Goethezeit", il Male ha trovato raffigurazione poetica in quanto forza autonoma, di dignità anche ontologica contrapponibile, sullo stesso piano, all'armonia cosmica. Certo si potrebbero nominare ancora alcuni titoli, soprattutto *Belphegor oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne* (1776), il romanzo di Johann Karl Wezel: in esso la purezza consequenzialista di un illuminismo materialistico radicalizzato comporta, ancor più che nel *Candide*, la vittoria nel mondo di una malvagità così onnivora da finire col presentarsi al lettore quale potenza autonoma, anzi auto-referenziale perché ormai priva di qualsiasi altro referente. Al-

⁵ G. Büchner, *Dantons Tod*, in G. B., *Werke und Briefe*, cur. W. Lehmann et al., München 1980, IV, 5, p. 64.

tri esempi ci occorrerà di farli più avanti, parlando in altro contesto delle *Nachwachen* di Bonaventura e delle opere di Heinrich von Kleist. Ma si tratta, lo vedremo, di testi, pur nel loro estremismo tematico e figurativo, nella sostanza diversamente orientati.

In complesso e nonostante i cospicui fenomeni marginali citati, il Male non sembra a prima vista richiedere in questa civiltà letteraria una rappresentazione "radicale" di una sua radicale consistenza autonoma. Esso viene prevalentemente relativizzato, presentato in funzione di un processo di portata assai più ampia, anzi rappresentabile solo in funzione di quel processo. Due sono le principali possibilità alternative che si aprono in questo ambito. La prima presenta il male come una fase di caduta, successiva a una prima fase concepita come perfezione (lo stato di natura, la condizione edenica, la fioritura greca, la pienezza della vita popolare, l'interezza della comunità medievale), caduta parziale o anche luteranamente radicale ma, in ogni caso, necessario preludio all'eliminazione finale del Male stesso, al di là della storia o forse anche già in un qualche futuro storico. È, questa, una visione dialettica del Male che trova il suo massimo cantore in Hölderlin o meglio nella sua visione della Notte come male storicamente e, si direbbe, quasi teologicamente condizionato. La Notte è rovinosa ma insieme necessaria, forse non solo perché inevitabile ma soprattutto perché indispensabile per preparare il ritorno a spirale del Bene e quindi in fondo anch'essa positiva e provvista di senso (cfr. per es. il finale di *Friedensfeier*). In certi momenti la Notte può apparire quasi più positiva del Giorno e della Festa di conciliazione che l'identica logica dialettica costringe a rivelarsi in definitiva delusivi - almeno dal punto di vista, certo limitato ma ineludibile, dell'individuo e della collettività umana - perché anch'essi passeggeri. Per paradosso si potrebbe dire che è proprio nel positivo, è nel bene che per Hölderlin si annida, a mettere in forse la solidità della sua "aspirazione alla dialettica", la vera insidia dell'incalzante caducità, sospesa fra potere fondante e smemoratezza anche della parola poetica.

In questa civiltà per altro si afferma anche un secondo modo di relativizzare il male: considerarlo come un necessario momento polare (non necessariamente dialettico) rispetto al bene che, senza di esso, bene non potrebbe essere a pieno titolo o, per meglio dire, come bene non riuscirebbe a realizzarsi. Più difficile immaginare l'inverso, anche se ad esso è ispirato il tentativo di Mefistofele che in un famoso passo della seconda scena *Studierzimmer* (vv. 1327-1358) sembra rifiutarsi per un attimo all'umiliante processo di neutralizzazione e strumentalizzazione cui si accinge a sottoporlo il Signore, dichiarando invece che il predominio della Luce e la subordinazione ad essa delle Tenebre sono frutto di usurpazione e comunque destinati a passare. Vero è che nel testo definitivo del *Faust* le due accennate interpretazioni della polarità (quella per così dire ufficiale del Signore e dello stesso autore e quella "clandestina" di Mefistofele) appaiono spesso sfumate fino quasi a far perdere all'assunto i suoi contorni pre-

cisi. Ora è il rappresentante del Male, specialmente nella II parte, a rivelarsi la vera forza attiva nella coppia, ora è il cosiddetto rappresentante del Bene a essere presente sulla scena in modi che neanche con la miglior buona volontà si riesce a riconoscere in qualche maniera finalizzati a una realizzazione del Bene o più in generale a qualsiasi tipo di realizzazione. E soprattutto è il trionfo del Bene nell'ultima scena, *Bergschluchten*, a risultare frutto di costellazioni figurative e problematiche assai lontane da quelle proposte nella visione polare che abbiamo qui richiamato con riferimento alle aggiunte "dialettiche" della I parte. Rimane comunque il fatto che nessuna di queste sfumature (o piuttosto energetiche sfasature) può indurre a sottovalutare l'evidente rifiuto di una raffigurazione radicalmente autonoma del Male. Il Male, pur non più coerentemente abbassato al ruolo di controfigura del Bene, non può comunque far scomparire dall'orizzonte del testo l'esigenza di una redenzione e conciliazione finale. Anche senza pretendere di discutere in questa sede fino in fondo la riaccesa polemica su una possibile prospettiva finale di redenzione estesa addirittura al Diavolo e all'Inferno⁶, sarà qui sufficiente constatare comunque che il lettore non può non avvertire nella rappresentazione una consistente e programmata perdita di densità della tensione polare Bene-Male, un'attenuazione per altro prospettata ormai solo in termini fra l'utopico e il "parodistico" che saranno essenziali per poesia e teatro ancora nel nostro secolo (basti pensare al geniale *pastiche* che ne seppe trarre Brecht nell'ultima scena di *Der gute Mensch von Sezuan*).

La psiche e il male

Ben più incisiva risulta tematicamente e figurativamente la presenza del male nei testi letterari in cui in primo piano non è propriamente il male ontologico, ma piuttosto la sua presenza nella psiche. È bene evitare equivoci che potrebbero scaturire dalle somiglianze verbali fra tale espressione e quella, di uso ben più frequente, di "letteratura psicologica": quella romantica non è infatti davvero una letteratura che si distingua per particolari profondità di analisi psicologiche. Quella che intendiamo qui definire è invece una forma di rappresentazione del Male non concentrata, almeno in prima istanza, sulla sua portata ontologica né tanto meno sulle sue connessioni realistico-sociali ma appunto sul Male stesso colto come dimensione, fatto ed evento della psiche e, assai spesso in misura prevalente, come connotazione atmosferica del testo.

⁶ Cfr. da ultimo i *Kommentare* di A. Schöne alla sua edizione del *Faust*, in J. W. Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cur. F. Apel et al., sez. I, vol. VII *Faust*, tomo II, Frankfurt am Main 1994. Il collegamento, almeno indiretto, con l'«apokatastasis panton» di Origene era stato già prospettato nel 1976 da A. Henkel in *Das Ärgernis Faust*, ora rist. in *Aufsätze zu Goethes "Faust II"*, cur. W. Keller, Darmstadt 1991, pp. 290-316. *Contra* R. Chr. Zimmermann, *Goethes «Faust» und die «Wiederbringung aller Dinge»*, in «Goethe-Jahrbuch», 111 (1994), pp. 171-185.

Non è comunque difficile spiegare un paradosso che può risultare a prima vista imbarazzante per chi consideri nel suo insieme la civiltà tedesca fra Sette e Ottocento. Essa si è infatti conservata nella nostra memoria prima di tutto come civiltà del Soggetto, dell'Io, dell'individuo, riconosciuto protagonista non solo in seguito alla crisi dei sistemi oggettivi dei valori e delle istituzioni ma anche, positivamente, per le capacità creative che veniva rivelando. Essa è però poi anche la civiltà la cui letteratura appare dominata assai più e soprattutto dalle prospettive auto-referenziali della psiche, operante come nucleo figurativo dei testi in quanto centro di sofferenza e, comunque, di imperfezione, oscillante fra l'oppressione della clausura e un'estrovertita dispersione priva di mete, fra difesa dei valori individuali e scoperta, proprio in essi, del Male.

Si può discutere se queste modalità figurative modernissime della psiche e in particolare del Male come dimensione della psiche non celino poi dei presupposti culturali legati, almeno mediatamente, a filoni della tradizione gnostica o addirittura neo-platonica, soprattutto per quel che riguarda il generarsi stesso dell'individualità. L'individuo aspira sì, già in Wackenroder e poi anche nel Brentano lirico e, con mediazioni e valenze diverse, ancora in Hoffmann, a funzioni ora prometeiche ora demiurgiche, ma intanto si può presentare sulla scena testuale in quanto persona prima di tutto perché separato ("caduto via"?) dalla Totalità, resecato dalla circolazione macrocosmica.

L'individuo avverte se stesso come "coscienza infelice" in quanto bisognoso, ma insieme incapace di quella *Erfüllung* (*Heinrich von Ofterdingen*) che d'altro canto, se raggiunta, comporterebbe appunto la sua dissoluzione. Nel romanzo di Novalis non a caso la seconda parte, intitolata all'una, lascia presagire - per il pochissimo che ne possiamo ricostruire - uno sfociare nell'altra, che il poeta-filosofo non è più comunque giunto a rappresentare.

Più interessanti sono per noi i personaggi in cui l'individualità comporta invece quello che proponiamo di chiamare *amor imperfectionis*, un non voler uscire dalle proprie limitazioni connesse con l'essere persona. In tali casi l'individuo è male in quanto tale nelle forme tragiche ma anche umoristiche di Hoffmann, nelle forme esasperate e sovraccariche di molti drammi e soprattutto di molti racconti di Kleist (non solo il *Michael Kohlhaas*, ma anche *Das Erdbeben in Chili* e ancor più *Der Zweikampf* e *Die Verlobung in St. Domingo*) e anche nelle forme sinistramente grottesche, nel senso della sovra- o della sotto-natura, amate da Achim von Arnim: le mandragole o i *golem* in *Isabella von Ägypten* (1812) ma anche il pastore luterano Martin, protagonista dell'omonimo racconto incompiuto, misogino e ingenuo fino alla più comica tragicità o alla più tragica comicità, miserevolmente affascinante proprio perché rappresentato ai limiti dell'umanamente attendibile.

La visione del Male all'interno della fenomenologia psichica implica soprattutto l'oscillare fra la maledizione di non poter uscire dalla propria individualità e, all'opposto, la scoperta che a essere in dubbio è proprio la solidità della per-

sonalità. Rimane tutt'oggi significativa l'analisi freudiana della genesi dell'*Unheimliches* che qui per altro ci interessa da quest'unico punto di vista. L'individuo scopre per tale via quanto sia precaria la supposta affidabilità del suo modo di esperire se stesso e il mondo esterno, alterando la centralità stessa del rapporto del presente con un passato non dominabile e con un futuro non pianificabile. Una serie di scosse telluriche rende sfuggente ciò che appariva solido, trasformandolo in gorgo o in sabbie mobili, cancellando i confini fra Me e Te e Lui e Esso, esponendolo all'aggressione, ma anche alla seduzione, alla tentazione più radicale che è la scoperta che il seduttore, il tentatore, il Male sono già dentro di lui, nel suo profondo, dal quale possono sempre emergere. Almeno per un momento essi sono ME: sono io stesso l'assassino. Non posso accettare di vivermi come tale ma insieme sono costretto da una forza incontrollata a vivermi fino in fondo secondo quello che poi Büchner chiamerà in *Dantons Tod* il «Muß» che uccide, fornicava e ruba dentro di noi.

La prima scoperta potrà essere che l'Io è per es. l'immagine che affiora dalla superficie di uno stagno, che io sono quindi diverso da quello che sapevo di essere, sdoppiato in personalità diverse delle quali tutte sono responsabile o che tutte sono in qualche modo in me autenticamente presenti, come nei romanzi di Hoffmann (da un lato Kreisler e dall'altro il monaco Medardus), con il pericolo che ci sia un altro che non solo mi ruba il posto che è mio nella società o che viceversa mi impone di occupare anche il suo, ma che soprattutto colorisce la mia anima di tonalità a me stesso finora ignote. O viceversa sono il dimidiato, perché non ho più un'ombra (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1813) o perché non proietto alcuna immagine nello specchio (la hoffmanniana *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*, 1814-15).

Il male è la monologizzazione, condanna di chi crede di dialogare col mondo e parla solo con sé, non foss'altro perché ha già ucciso l'Altro, l'Esterno, il Mondo, fino a scoprire che non c'è più possibilità di ritorno, come per il biondo Eckbert di Tieck (1796) o per il Nathanael di *Der Sandmann* (1817) di Hoffmann.

Nel nostro contesto c'è un aspetto particolarmente significativo che riguarda le modalità narrative secondo le quali in Hoffmann viene prospettata, nonostante tutto, una possibilità di uscita dal gioco spietato dei raddoppiamenti e degli sdoppiamenti. In *Die Elixiere des Teufels* (1815) Medardus solo abbandonando la *vita activa* riesce a liberarsi dalla contaminante presenza del suo criminale doppio, il conte Viktorin, e insieme dalla mitica maledizione primigenia cui allude il titolo del romanzo. Per il monaco Medardus ciò comporta non solo e non tanto la lontananza dalla vita del secolo quanto soprattutto il tentativo di proiettare nell'oggettività della scrittura lo sforzo di liberarsi dalla sua maledetta e lacerata individualità. Secondo un collaudato procedimento di tecnica narrativa il romanzo viene quindi a identificarsi con le memorie del protagonista. Hoffmann però rinnova profondamente la portata di tale ritrovato: non

c'è bisogno di pensare qui a una sorta di anticipazione del valore di auto-liberazione e insieme auto-maledizione che alla scrittura hanno conferito grandi scrittori del Novecento come Kafka o poi Thomas Bernhard per riconoscere la singolare ambivalenza di questo testo, che in quanto tale dà e toglie contemporaneamente al suo protagonista consistenza di persona e di personaggio.

L'altra e ancora più famosa alternativa ideata da Hoffmann nel caso di *Kreisler* è anche quella che dal punto di vista narrativo e meta-narrativo risulta ancora oggi più sconcertante: ancora più radicale che nel caso degli *Elixiere des Teufels* è infatti il modo in cui la tormentosa presenza del doppio nella psiche del protagonista si ripercuote sulla natura stessa della narrazione. Tutto il romanzo dedicato alla vita di *Kreisler* si pone in rapporto di doppio con l'autobiografia di un gatto. Si tratta in ultima analisi di un rapporto di natura clamorosamente meccanica: il gatto Murr domina sì la scena come personaggio eccentrico, ma di fatto si rivela ben presto nient'altro che la personificazione zoomorfa del buon senso del filisteo tedesco. Doppio quindi sì, realizzato grazie alla bislacca e insieme pedante trovata delle bozze di stampa usate come materiale sul cui retro scrivere le proprie concezioni della vita, ma un doppio narrativo volutamente privo di quella complementarità che è comunque alla base anche delle più disparate coppie polari così di moda in quella civiltà letteraria. Più che la doppia capriola che gatto e musicista compiono per agganciarsi *in extremis* al ruolo capovolto che loro impone il narratore, nella memoria poetica del lettore rimane in definitiva impressa proprio l'assurda disorganicità che costui ha impresso all'unico contenitore librario dei due romanzi che per contrasto finiscono col sottolineare fino all'esasperazione l'unilateralità irrimediabile del singolo personaggio.

Statica e dinamica del male

Il doppio è forse la principale realizzazione del Male in quanto fatto della psiche, come sofferenza e come stonatura, come aggressività e trasgressività, passive o attive a seconda dei casi. Qui interessa però non meno ricostruire altre forme di epifania del Male, in cui non siano esclusivamente in primo piano la rifrazione di immagini diverse o la compresenza di voci dissonanti. Si tratta soprattutto di illustrare le due principali modalità narrative di realizzazione di queste immagini del Male: 1. la proiezione dell'immagine su un orizzonte figurativo sostanzialmente monolitico; 2. (e all'opposto) le diverse tappe di un percorso più o meno dinamico che, in una qualche forma, appare coinvolgere il Male.

1. In genere si tratta non di opere nella loro totalità ma piuttosto di centri di cristallizzazione intorno ai quali si aggrega tutto un testo lirico, narrativo, drammatico, o anche uno di quei testi, così amati dal gusto di questa cultura letteraria, in cui si mescolano diversi tagli espressivi e formali. Il caso più famoso

riguarda ancora il giovane Goethe, con le figurazioni liriche oltre che drammatiche del primissimo *Faust*, ancora lontano dalle costruzioni dialettiche della ripresa del lavoro a fine Settecento: il Mago fallito che è potenzialmente rappresentante delle forze positive della nuova individualità ma che intanto deve maledire - fino alla tentazione, cui quasi soggiace, del suicidio - tutti i valori positivi della vita micro- e macrocosmica e autodefinirsi il «Flüchtling», «der Unbehauste», l'«Unmensch ohne Zweck und Ruh»⁷, parole di pura disperazione sul bene, perfettamente in linea con quell'«Ist gerichtet» con cui Mefistofele, nella redazione giovanile alla fine della scena *Kerker*, sigilla la mancanza di ogni prospettiva di redenzione, non solo per Gretchen ma anche per Faust. Non è un caso che queste grandi figure siano presenti nella luce doppiamente ambigua della posizione limite fra Positività e Negatività, fra Fortuna/Beatitudine e Sventura, fra capacità di emergere dal gregge e condanna ad essere espulsi dal gregge, addirittura col ruolo atroce (meritato o immeritato) del capro espiatorio. Va aggiunto che figure come Faust, Don Giovanni, l'Ebreo Errante nelle sue mille varianti anche onomastiche conducono una vita singolare, legata a quella che possiamo chiamare una loro innata o sopraggiunta "ambiguità intertestuale". Non si tratta semplicemente del valore archetipico raggiunto da una determinata figura, come nel caso di Antigone o di Prometeo che continuano attraverso i millenni a essere oggetto di sempre nuove elaborazioni poetiche. Le figure che qui ci interessano sono operanti soprattutto in quanto estrapolate, per così dire, da una singola realizzazione testuale. La forma decisiva della loro esistenza è quella che dovremo chiamare mitica, vagante nell'iperuranio dell'immaginario collettivo, disponibile a sempre nuove incarnazioni artistiche, anzi legata al riprodursi continuo di tali processi, che però sembrano quasi aggiuntivi rispetto alla loro vera sussistenza che è quella che le fa fluttuare adespote nello *stream* dell'immaginario collettivo. Va notato per altro che nella memoria eidetica dei non specialisti (che poi naturalmente è quella decisiva) in queste figure si concreta, più che nel caso di qualsiasi altra, il tipo di figurazione considerato essenzialmente romantico: eppure quelle, per es., che abbiamo nominato hanno raggiunto la codificazione suprema del capolavoro prima del romanticismo (in qualche caso dopo) e le opere specificamente romantiche in cui sono state riproposte spesso non hanno singolarmente neanche ottenuto pieno diritto di cittadinanza nella memoria poetica collettiva. Nel caso poi di Don Giovanni la vera e propria trasvalutazione e trasfigurazione verificatasi durante il romanticismo e dintorni è notoriamente frutto, più che di rielaborazioni artistiche, di avventurosi viaggi filosofico-psicologici intorno al Personaggio.

Ci sono però anche grandi personaggi monumentali e monolitici che valgono

⁷ J. W. Goethe, *Faust* cit. a n. 6, *Nacht. Vor Gretchens Haus*, vv. 1414-1415 della redazione giovanile (*Urfaust*), poi nella scena *Wald und Höhle* dell'ultima red., vv. 3348-3349.

soprattutto per la forza proiettiva dei testi costruiti intorno al carattere assoluto conferito a quella determinata incarnazione del Male. L'esempio massimo ci sembra la figura dell'orafo parigino Cardillac che nel nostro secolo Hindemith e il suo librettista espressionista Ferdinand Lion ci hanno, almeno nella prima redazione dell'opera, riproposto come prototipo della congenita asocialità dell'Arte ma forse anche, in lontana prospettiva, di una sua utopica forza metamorfica e redentrice. In *Das Fräulein von Scuderi* (1818) Hoffmann aveva però presentato Cardillac come figura della forza di ossessione che emana dal bello in quanto oggettualità fisica, trasformandone la pura manifestazione in potenza demoniaca. Nel racconto di Hoffmann si definisce un'arena di forze radicali contrapposte: il bello demoniaco, la presenza altrettanto infernale della poliziesca *Chambre ardente*, forza disumanante della nuova realtà metropolitana, la stessa radicale innocenza dei due giovani, tutte forze una per una assolute ma tutte incapaci di prevalere l'una sull'altra. Su di esse finirà con lo stagliarsi nel racconto, mitemente vittoriosa, la presenza della singolare *detective* seicentesca, la damigella eponima della narrazione: essa vincerà perché è l'unico personaggio capace di smascherare tutte le trame del Male grazie alla saggezza e all'apertura umana che le consentono di rappresentarsele con chiarezza, in quanto possibilità, nel laboratorio del suo cervello.

Una vera miniera di simili figure del Male è offerta da quello scrittore che solo una convenzione ormai stanca vorrebbe ancora escludere dal romanticismo. Molti fra i grandi personaggi di Kleist drammaturgo e narratore sono immagini estremizzate, veri e propri monumenti alla trasgressione di ogni confine di umanità in forme che spesso l'autore neanche si attarda a motivare secondo i principi di una psicologia del verosimile: e basterà qui nominare Babekan e Kongo Hoango in *Die Verlobung in St. Domingo* o lo sfociare del rancore femminile, ma anche del tatticismo politico e dello spirito di sopravvivenza tribale che in *Die Hermannsschlacht* danno luogo allo scatenarsi di ciò che non si può più chiamare neanche strage ma solo, brutalmente, un macello (per non citare qui che di sfuggita il caso ben più complesso di Penthesilea).

2. Lo stesso Kleist offre, e non solo in *Michael Kohlhaas*, qualcuno degli esempi più potenti di quello che, variando S. Bonaventura, proponiamo qui di chiamare *itinerarium mentis et corporis in tenebram et in abyssum*. Si tratta della rappresentazione delle tappe che trasformano un individuo qualunque, inizialmente presentato come positivo, o comunque non particolarmente segnato in un senso o nell'altro, in estrinsecazione del Male. A volte, ma non necessariamente, viene offerta al lettore una motivazione attendibile, che in genere può essere ricondotta alla folle ma irrinunciabile ambizione dell'individuo di farsi totalità attraverso le vie del potere, della trasgressione e dell'aggressione. Se per il Faust della fase dialettica della tragedia, o almeno per lo «Herr» di tanto «Knecht», il male assoluto era il ristagnare dell'azione (vv. 299; 340-344), sempre più frequente, specialmente addentrandoci nei primi decenni dell'Otto-

cento, risulta invece in questa civiltà letteraria la rappresentazione proprio dell'attività intesa come male in sé. Essa appare capace di distorcere progressivamente la natura di chi nell'agire, non solo nell'ambito emozionale ma anche e soprattutto in quello politico, a volte anche specificamente in quello economico-imprenditoriale (per es. in Arnim e in Hoffmann), si lascia coinvolgere o coinvolge gli altri: basterà qui ricordare, oltre che già il Roquairol nel *Titan* (1797-1802) di Jean Paul, il Mefistofele consigliere e braccio secolare di Faust bonificatore e pirata nell'ultimo atto della Tragedia goethiana e numerosi personaggi di Grillparzer, dall'Ottokar di *Ein treuer Diener seines Herrn* (1826) a Zadek e a Rustan in *Der Traum ein Leben* (1832).

In tutti questi testi, quelli che puntano alla monumentalità statica e quelli che illuminano l'itinerario verso l'abisso, il Male è comunque presente soprattutto come momento della trasgressione. Trasgressione può essere semplicemente follia o viceversa è esaltazione della forza creativa, anti-filistea dell'individuo. Novalis è arrivato a schizzare una *Poetik des Übels*, che, ben inteso, non solo deve venir in definitiva annientato («annihilieren») «für die tugendhaften Dichter», ma che solo dialetticamente si unifica con «das Böse». Decisiva rimane comunque la prospettiva di un'un'esercitazione che, sia pur solo come risultato provvisorio, porta alla creazione artificiale del male fisico e di quello morale:

Es gibt nichts absolut Böses, und kein absolutes Übel - Es ist möglich, daß der Mensch sich *allmählich* absolut böse macht - und so allmählich auch ein absolutes Übel schafft - aber beides sind künstliche Produkte - die der Mensch nach Gesetzen der Moral und Poesie schlechthin annihilieren soll - nicht glauben - nicht annehmen.⁸

Se in Novalis comunque poesia e morale devono e possono annientare il male, oggetto invece di tanta poesia romantica sarà poi spesso proprio l'individuo che si compiace del suo ruolo di "angelo caduto" (anche se va detto che nel satanismo dei tardi romantici e post-romantici tedeschi c'è spesso un di più di teatralità e di patetismo). Infine il patto col diavolo sembra si possa più di una volta interpretare come segno che, metaforicamente - e certo diversamente che in Goethe -, è possibile tentare di entrare nella via che, come noi posteri sappiamo, porterà poi nelle regioni, fra montagna e deserto, in cui un giorno si aggirerà il Superuomo.

⁸ Il passo cit. fa parte del più ampio fr. n. 653 dedicato alla Fiaba, contenuto in *Das allgemeine Brouillon*, la raccolta di materiali pubblicata in *Schriften*, cur. R. Samuel *et al.*, Stuttgart 1960, vol. III, pp. 389-390. Cfr. ora trad. it. e introduzione in Novalis, *Opera filosofica*, vol. II, cur. F. Desideri, Torino 1993, pp. 227-265, 419-421. Per un inquadramento più generale cfr. G. Moretti, *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino 1991.

Abissi e superfici

Tutti questi motivi sembrano richiedere - secondo il gusto evidentemente prevalente in quella cultura - una sistematica estremizzazione delle modalità figurative, con effetti che ora si rivelano adeguati alla portata psichica e cosmica delle tematiche in gioco, a volte creano nel lettore di oggi un non voluto effetto di mitridizzazione da eccesso di enfasi. Funzionale appare quest'estremizzazione soprattutto dove la categoria fondamentale della lotta fra pieno e vuoto, fra parte e tutto, elevazione e sprofondamento nell'abisso dà luogo a scelte rigorosamente univoche sul piano tematico-figurativo.

Ci riferiamo, da un lato, alla prevalenza della rappresentazione del Male come vuoto. Già nel 1792 Tieck in *Abdallah* incentrava la narrazione su quella che Omar chiama una volta «die unendliche gedankenlose Leere», evocandola secondo i più accreditati requisiti del sublime "alpino":

[...] Itzt lag die Erde und das Meer in eins verschwommen ungewisser wie ein Nebel unter meinem Blicke, wie in einen schwarzen Schleier eingewickelt; so weit mein schwindelnder Blick sich wagte, über mir und unter mir neben meinem Schritte die unendliche gedankenlose Leere. - [...]⁹

Il Cristo morto di Jean Paul, con una blasfemia che vorrebbe essere ancora interpretabile come un estremo esperimento di pensiero edificante, proclama in definitiva la scoperta annichilente che il mondo è morto perché Dio non c'è.

Nelle *Nachtwachen* il lettore, paradossalmente, rimane coinvolto soprattutto dalla finale stanchezza che si annida persino nella coazione a ghignare su un nulla che ormai, anche per il narratore e per il suo protagonista, non può più riservare alcuna autentica sorpresa.

All'estremo opposto si collocano invece le non meno significative rappresentazioni del Male come impaniarsi dell'uomo nella superficie e nella superficialità. Banale è la realtà sociale o comunque esterna, banali sono i beni, i valori, ma anche, per es., il *partner* (maschile o femminile) che ha tradito o, peggio, deluso. Banale si rivela in definitiva, e in un'ottica più ampia e più desolante, l'Altro in quanto tale. Se anche troppo noto è il male come ciò che è anormale e patologico, si può anche scoprire che anche più spesso il male è proprio il normale, il reale, il quotidiano.

La rappresentazione più frequente è quella che, ponendosi dal punto di vista della vittima, mette al centro della scena il nemico responsabile di questa superficializzazione, un nemico che nel linguaggio dell'epoca ha un nome univoco: i filistei. Filistei sono tutti i rappresentanti delle istituzioni: funzionari dello stato, della Chiesa (a partire dal Grande Inquisitore del *Don Carlos* schille-

⁹ L. Tieck, *Abdallah* cit. n. 2, II, 3, p. 103.

riano) o della giustizia (a partire dal giudice Adam di Kleist in *Der zerbrochene Krug*) e professori e falsi sapienti e scienziati che, in fondo, sono tutti stregoni degenerati o inventori di false vite nuove le quali si rivelano poi automi come l'Olimpia di Hoffmann in *Der Sandmann* o come Bella, il *golem* privo di vita vera creato dal malvagio rabbino a immagine e somiglianza di Isabella, la regina degli zingari in *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe* (1812) di Achim von Arnim. Gli eroi di questi drammi e di questa narrativa - il professore e mago Faust e il musicista Berglinger, il guardiano notturno delle *Nachtwachen* e più o meno tutti i protagonisti delle opere di Brentano e di Hoffmann -, pur diversi l'uno dall'altro, si ritrovano uniti nella contrapposizione a un comune nemico: il filisteo. È, stranamente, proprio Arnim, lo scrittore che pure avrebbe meritato per il suo supposto estremismo la predilezione niente meno che dei surrealisti, a differenziare spesso e a sfumare quella contrapposizione di fondo, forse perché più di una volta anche i suoi "eroi" sono tutt'altro che integri rappresentanti di un nuovo valore positivo.

Contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, era stato proprio Hölderlin a rappresentare con maggior violenza la mediocrità quotidiana come ipostasi dell'Inferno o cioè poi, nel suo linguaggio classico, dell'Orco: «Wie im Orkus» (*Der Archipelagus*, v. 241) vivono i contemporanei, perché il mondo di oggi è l'Orco o, più precisamente, è "come" l'Orco, perché non ha neanche la tragica dignità dell'abisso, ne riproduce soltanto l'atmosfera caliginosa e priva di sole, come ricorda il finale del poemetto. Hyperion, del resto, il rivoluzionario sconfitto che aveva cercato rifugio presso i Tedeschi ed era rimasto orribilmente deluso dalla loro efficiente disumanità, proclamava nella famosa letteraria invettiva l'identificazione del Male con la parcellizzazione propria della cosiddetta operosa civiltà moderna secondo un *Leitmotif* dell'epoca, ripreso proprio in quegli anni per es. da Schiller e da Wackenroder. Empedocle a sua volta viveva l'abbandono da parte degli Agrigentini (almeno in alcune fasi dell'elaborazione della tragedia) come espulsione da una società che ha perso il senso di ciò che non si lascia rinserrare nella normalità quotidiana, in un'angustia di prospettive che immiserisce persino la politica, svuotata di ogni componente divina. Si perderebbe però il senso della peculiarità della posizione di Hölderlin se si trascurasse la constatazione che alla violenza di queste figurazioni hölderliniane fa riscontro ogni volta una forte accentuazione del carattere storicamente e temporalmente condizionato del loro emergere. Ciò comporta nei suoi testi il permanere di uno spazio sufficiente perché, dietro la violenza della figurazione singola, riemerge la valenza dialetticamente positiva anche del Male, secondo le considerazioni proposte all'inizio di questa ricerca¹⁰. Dal punto di vista poetico

¹⁰ Non è qui possibile tornare, se non con questo accenno, sul rapporto, in realtà assai più complesso in Hölderlin, fra durata e labilità del positivo e del negativo e sulla loro sintesi,

la notazione più interessante riguarda proprio le conseguenze di tale doppia stratificazione: essa, nei testi citati (e altri se ne potrebbero ricordare, come la distruzione della città di Mnemosyne), non porta a uno smussamento reciproco delle due prospettive che anzi accentuano la loro radicalità proprio per la violenza della contrapposizione.

La superficializzazione può però anche essere minaccia non dell'Altro verso di me, ma invece mia e nostra nei confronti dell'Altro. L'Io, il Noi, se a volte si sentono affascinati dall'Altro, a volte lo avvertono invece come minaccia: si può allora arrivare al tentativo di sopprimerlo. Ancora più insidiosa è però la tentazione di ridurlo alla mia, alla nostra dimensione banalizzante. I primi esempi risalgono allo *Sturm und Drang*, per es. alla scena *Am Brunnen* nell'*Urfaust*, in cui Lieschen alla fontana cerca di banalizzare l'Altro (in questo caso Bärbelchen e, senza che la stessa Lieschen se ne renda conto, anche e soprattutto Gretchen) rifiutandosi di ammettere che una ragazza "caduta" possa avere in sé qualcosa che vada oltre la definizione, appunto, di "ragazza caduta". Si tratta del rifiuto, o piuttosto dell'incapacità, del mondo umano, insomma del nostro mondo quotidiano, di tollerare accanto a sé ciò che è sub- o sovra-umano e che forse - se sapessimo riconoscerlo - ci apparirebbe essere l'una e l'altra cosa insieme. Ne consegue, per l'Altro, l'alternativa: adeguarsi o scomparire. Così reagiscono gli uomini di fronte a Melusine e a Undine, così reagisce ancora, nel *Lohengrin* del tardo romantico Wagner, la società del Brabante medievale e in fondo anche l'innamorata Else. Il caso estremo, perché interiorizzato, ci era già stato presentato (in una tonalità umoristica che meglio fa emergere la portata del motivo proprio perché spogliato di qualsiasi enfasi) da Jean Paul nel *Siebenkäs* (1795-97): la prima moglie dell'omonimo protagonista, Lenette, banalizza se stessa accettando nei fatti di ridursi a filisteo padrona di casa. Arnim a sua volta nel 1809 ci mostra come Mistress Lee, nell'omonimo racconto, riesce a sopravvivere al proprio delitto, e alla coscienza di esso, superficializzandosi, riducendosi metodicamente a semplice fruitrice dei piccoli, banali piaceri della vita, usati come droghe, leggere ma comunque sufficienti a indebolire, fino a farla quasi scomparire, la percezione dell'ormai remoto abisso della propria malvagità. Anche Klara, nel rapidissimo e crudelissimo finale di *Der Sandmann* di Hoffmann, ci viene mostrata indirettamente, anni dopo che Nathanael è finito a terra col capo sfraccellato, nell'orrore di un'idillica normalità domestica, animata però atrocemente nel suo caso dal suo «heitern lebenslustigen Sinn»¹¹. Avrebbe invece rappresentato un'eccezione il finale della *Prinzessin Brambilla* (1820-21). Qui Hoffmann, nel più deliziosamente umoristico dei suoi finali, si

conciliazione o riproporsi a spirale. Sull'insieme del problema cfr. da ultimo M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna 1993.

¹¹ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in E. T. A. H., *Märchen und Geschichten*, Zürich 1946, p. 176.

dimostra capace di evocare un mondo in cui l'alternativa non è più fra assoluto metafisico e banalità filisteo: sarà all'interno di una quotidianità serenamente accettata dalla sartina Giacinta Soardi e dall'attorcolo Giglio Fava che potrà balenare almeno a tratti la luce - lontana ma percettibile - che scaturisce dall'immagine di due (o propriamente tre) mondi che si compenetrano superando la spaccatura fra Bene e Male, fra realtà e apparenza proprio grazie alla possibilità per la regale e metafisica coppia del paese del regno di Urdar di rispecchiarsi nella felice coppia degli sposi romani e cioè a un tempo nel Principe Cornelio Chiappari e nella Principessa Brambilla.

Morte del tragico?

Siamo così arrivati a una decisiva biforcazione del discorso che a questo punto per interna necessità passerà da un livello tematico all'analisi dei presupposti che condizionano il profilo, la consistenza, lo stesso snodarsi delle immagini.

Quello che al principio sembrava ovvio, ora si rivela assai più problematico. È forse ancora sufficiente ricondurre la rappresentazione del Male in epoca romantica (ma noi preferiamo attenerci alla vecchia formulazione "età di Goethe") all'estetica e poetica e etica del Sublime, del Non più bello, all'eruzione di una forza primigenia dall'abisso e, simmetricamente, al peso insuperabile dell'imperfezione, dell'«Unzulängliche»? O piuttosto, sulla base dei testi cui abbiamo fin qui fatto riferimento, non si dovrà riconoscere che relativamente rari risultano quelli concentrati sulla sublimità tragica?

Cheché i vari teorici (a cominciare dagli stessi Goethe e Schiller) pensassero della possibilità di una tragedia nel mondo contemporaneo, oggi appare assai dubbio che essa comunque si prestasse come ambito rappresentativo entro cui il Male potesse emergere alla raffigurazione drammatica come manifestazione di un sublime negativo. Non è qui fuor di luogo, anche se ovvio, ricordare che secondo la tradizione rappresentazione tragica significava sì in ogni caso rappresentazione di un fallimento, ma di un fallimento individuale ed empirico misurato su un sistema di valori presentato come intatto. L'evento insomma acquistava senso e diventava rappresentabile tragicamente in quanto inserito in una prospettiva più alta o addirittura universale che, rimessa in discussione dall'insorgere della "hamartia" tragica, veniva poi riconfermata appunto dalla catastrofe.

La cultura anche letteraria dell'età di Goethe ha però la sua forza, almeno da un certo punto di vista, proprio nella messa in discussione di un sistema oggettivo dei valori. Certo, come si è ricordato nel secondo paragrafo, diffusa, seppure non generalizzata, è la prospettiva che un sistema di valori possa comunque venire a riacquistare senso nell'ambito di un qualche dispiegamento ulteriore dello Spirito, della Storia, della Nazione, della Soggettività. Anche però supponendo che lo riacquisti - anzi, soprattutto in questo caso - il Male, attraverso la

rappresentazione tragica, tornerebbe appunto ad occupare una sua collocazione precisa e limitata come semplice momento della ricostituzione di un senso totale e quindi esso tutto potrebbe venir considerato meno che un'entità autonoma nella sua radicalità e assolutezza.

In definitiva: se rappresentare artisticamente significa, secondo i parametri generalmente accettati in questa cultura, creare un'immagine che si realizzi come pienezza di senso e di connessione fra particolare e totale, allora il Male è da considerare irrappresentabile non solo in ambito tragico, ma in qualsiasi ambito che lo inserisca a qualunque titolo in un siffatto processo e con ciò stesso gli toglia la peculiarità di essere quell'irrelato per definizione che è il Male.

Due vie saranno ipotizzabili per uscire da questa situazione di supposta irrappresentabilità: 1) La via che porta ad infrangere l'unità del tono o del taglio nelle forme rappresentative e in particolare in quelle connesse al tragico; 2) la via che induce a mettere in conto fin dal principio quella perdita di assolutezza e quella densità, a dichiarare tali conseguenze sbocco necessario del processo: insomma a estetizzare il Male.

1) Nei fatti quello che largamente prevalse nella rappresentazione del Male fu il taglio tragicomico, grottesco, l'umoristico, l'ironico. Sono tutti tagli che, assai più del tragico, si prestano a rendere quell'"ambi-valenza", quella ambiguità che risponde all'immaginario dell'epoca: sta di fatto che quasi tutte le figurazioni che abbiamo ricordato sono contraddistinte dalla compresenza di elementi tematici e figurativi spesso volutamente divergenti. Al posto della presenza tragica del Male o di quella "stonatura cosmica" che, come abbiamo visto nel paragrafo introduttivo, in alcuni testi dissolveva la cosmica armonia, subentra come categoria fondamentale, e non solo nei testi di Hoffmann, quella dello «Unheimliches» per definizione e cioè una categoria basata sull'ambivalenza, radicata nelle stratificazioni della psiche e tale da sboccare nella paradossale simbiosi fra due diverse dimensioni letterarie: evento (psichico) e atmosfericità della rappresentazione.

Il fenomeno risulta tanto più evidente *e contrariis* se si rinvia ai numerosi testi in cui gli autori fanno ricorso alla tecnica della figurazione monocromatica, che di per sé parrebbe la meno adatta a dare spazio a qualsiasi forma di ambivalenza o ambiguità: proprio per questo però essi meglio si prestano a illuminare per contrasto il valore e l'efficacia dell'accennata divergenza. Basta pensare alle forme mostruose degli stregoni in veste moderna di cui Hoffmann ha affollato i suoi racconti e subito risulterà chiaro in che senso la monotematicità (spinta spesso fino a una monomaniaca unilateralità) e il gusto per la monocromia (spinto fino alla predilezione esclusiva per il nero assoluto), possano essere strumento non per creare figurazioni univocamente tragiche ma al contrario per dare spazio all'ambiguità del grottesco e del tragicomico.

Questa tradizione romantica dell'uso di una tecnica monocromatica per creare effetti di ambiguità tragicomica culmina, *a posteriori*, in due personaggi di

un autore drammatico, Georg Büchner, che non è più romantico ma che tanto ha ripreso, certo per capovolgerle, della tematica, della tecnica e della tettonica del teatro e ancor più della narrativa romantici. Il Dottore e il Capitano nel *Woyzeck* sono dipinti, per dirla hegelianamente, nero su nero. La grandezza di questa altrimenti troppo facile pittura sta però proprio nella profonda ambiguità dell'apparentemente univoco. Entrambi i personaggi fanno ricorso alle più sublimi parole della Morale e della Scienza e l'impietosa caricatura mostra quale bassezza di triviale e crudele quotidianità essi rappresentino sotto la bardatura delle grandi parole, vacue maschere di inconsistenti grandi Valori. La loro intima meschinità viene d'altra parte rappresentata con tale esasperazione degli effetti monocromatici da rendere irrilevante la conseguente inverosimiglianza realistica delle due mostruose raffigurazioni: al di là della superficie satirica, affiora in trasparenza, pur distorta, camuffata e resa ridicola, la loro più autentica fisionomia, quella infernale.

L'"imago" e il positivo

2) L'altra via, quella dell'estetizzazione, è dalla metà dell'Ottocento a oggi (o a ieri), la via principale seguita dal decadentismo europeo, una via anticipata già in numerosi testi del romanticismo europeo, molto meno però in quelli tedeschi coevi, entro e fuori dei confini del romanticismo inteso in senso stretto. Vale la pena ricordare il testo più alto, come qualità artistica e come impegno ideologico, in cui venne allora tematizzata in terra tedesca la forza assoluta dell'immagine, sia quella ispirata al Bene sia quella ispirata al Male. Subito ci si renderà conto che, almeno in questo testo, la tendenza è addirittura opposta a quella dell'estetizzazione. Nella parte iniziale del V atto del II *Faust* Linceo canta il supremo canto della capacità cosmizzante dell'occhio e cioè l'immagine come inveramento/superamento nella bellezza estetica di qualunque esperienza, ivi compresa l'esperienza del male:

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!
(*Tiefe Nacht*, vv. 11300-11303)¹²

A considerare isolatamente il canto di Linceo, qui sembrerebbe comunque raggiunta non l'estetizzazione del Male nel senso decadente, bensì, all'opposto, la trasfigurazione, nell'atto della contemplazione estetica, di quello che il primissimo Faust aveva chiamato l'aspirazione (divenuta ora - così sembra per un

¹² J. W. Goethe, *Faust*, ed. cit. a n. 6, vol I, *Der Tragödie Zweiter Teil, Akt V, Tiefe Nacht*, pp. 436-439; il canto di Linceo a p. 436.

istante - capacità) «All Erden weh und all ihr Glück zu tragen» (*Urfaust, Nacht*, v. 112), quello che Prometeo aveva spiegato all'ignara Pandora nel secondo atto dell'omonimo frammento drammatico come il coincidere della lotta, anche sopraffattrice, col sorgere della civiltà umana, dell'amplesso sessuale con la morte degli individui e col sorgere di una nuova vita, quello che il Gesù del frammento *Der ewige Jude* aveva vissuto con nostalgia come l'ebbrezza di vivere insieme, come inestricabile viluppo, il bene e il male, un'ebbrezza riservata ai mortali. Ma la scena citata dell'ultimo atto è in effetti assai più complessa e sfumata. Il tardo Goethe, con geniale invenzione drammatica, fa sì che il testo, subito dopo le parole citate di Linceo, smentisca l'esaltante possibilità in esse adombrata di inverare e insieme superare nell'immagine la totalità dell'esperienza, se tale processo deve implicare appunto anche il Male. L'autore mette infatti in bocca allo stesso Linceo l'orrore dell'incendio omicida che con la sua barbarie inescusabile annulla ogni possibilità che il Male venga accettato anche solo come proiezione in immagine. Faust a sua volta per un attimo acquista vista abbastanza acuta da riconoscere che la sua ansia di creazione è ormai macchiata dall'infamia della strage. La sua utopia che ambisce a fondere modernissimo spirito imprenditoriale e spirito fraterno sarà certo nel finale oggetto di un'ultima, singolarissima trasfigurazione, sulla cui consistenza per altro mai si cesserà di discutere: ma intanto in quest'attimo di distruzione voluta-non voluta la pretesa faustiana di anticipare la propria creazione reale nel segno dell'immagine si rivela solo illusione narcisistica, appunto perché legata all'angustia auto-referenziale di una velleitaria proiezione individualistica. Narcisismo, ben inteso, come *tema* del dramma di Faust, non certo estetizzante narcisismo del testo.

È toccato a uno dei massimi poeti moderni del Male e del Vuoto, Gottfried Benn, condensare in poche righe del suo discorso del 1952, *Altern als Problem für Künstler*, una lettura affascinante ma parziale del senso-non senso che ha questa forma estrema di poesia. Secondo Benn essa riesce ancora a essere totalizzante solo librandosi fra estetizzazione del Male (e della Vita in generale) e dissoluzione della stessa significanza del segno artistico nell'indifferente inesaureibilità delle immagini: vale a dire che esse pretenderebbero ancora di risultare totalizzanti mentre di fatto avrebbero solo lasciato cadere ogni funzione discriminante¹³. A Benn, che comunque scrive queste righe per testimoniare la

¹³ «Oder wie ist es mit diesem 2. Teil des Faust? Sicher das geheimnisvollste Geschenk Deutschlands an die Völker der Erde, aber alle diese Chöre, Greifen, Lamien, Pulcinellen, Imsen, Kraniche und Empusen, alles summt und brummelt vor sich hin und flötet in die Elfenkreise und Sternenkranze und selige Knaben. Wo kommt das alles eigentlich her, das schwebt doch völlig im Imaginären, das ist ja Tischrücken, Telepathie, Schrulligkeiten, da steht einer auf einem Balkon, unreal und unbeweglich, und bläst hell oder dunkel gefärbte Seifenblasen, immer neue Tonpfeifen und Strohhalme zaubert er hervor, die bunten Kugeln abzublasen - ein großartiger Balkongott, Antike und Barock noch implantiert, Wunder und

sua suprema ammirazione per le "bolle di sapone" goethiane, doveva sfuggire - e non è certo una colpa, anzi è il segno della *sua* pertinenza alla postrema modernità estetizzante, delusa ormai anche del suo sforzo di estetizzazione del Male - quello che a noi invece più importa: la capacità del tardissimo Goethe di inventarsi un nuovo primato dell'immagine in cui riuscire però a inserire anche la forza distruttiva *malefica* connessa con l'ambizione stessa di porsi come immagine assoluta, a prescindere dal bene e dal male di ciò che viene rappresentato.

Fra i romantici in senso stretto quello che quasi sempre è assente è però proprio questo rigore estremo. Quella che in essi prevale è una soluzione di compromesso. Essi si limitano per lo più a tentare di neutralizzare il rischio insostenibile di addentrarsi per la via di una totalità di significato e rappresentazione preferendo spesso far ricorso - come si è già avuto modo di sottolineare - alla via d'uscita costituita dalla rottura dell'unità del tono o del livello rappresentativo e quindi privilegiando i toni e i livelli dissonanti e disomogenei.

Assai meno frequentata appare, a livello tematico, la via dell'estetizzazione del Male. Il male come *acte gratuit*, prima di divenire cavallo di battaglia di tutti i decadenti a ventiquattro e spesso anche a un numero assai minore di carati, era stata una variante anomala presente già nella cultura antica: forse in Erostrato, quando incendiò il tempio di Diana ad Efeso, certo nell'anima di Agostino che racconta di aver da ragazzo rubato le pere del vicino «ut essem gratis malus»¹⁴, in un testo tuttora al centro delle discussioni sul Male gratuito, anche se Nietzsche¹⁵ può aver avuto le sue ragioni nell'accusare di moralismo il tono in cui il tardo autobiografo ci prospetta l'episodio giovanile, un episodio che, comunque, rimane una fondamentale, precocissima documentazione della presenza del Male gratuito nell'animo umano.

Fra i romantici è invece presente piuttosto l'estremizzazione della forza di tentazione riconosciuta al Male, una forza che scaturisce dalla concentrazione dell'attenzione poetica sulla dimensione psichica del Male e che poi si dirama nelle direzioni più diverse: come suggestione alla trasgressione, come vertigine d'abisso, come indistinto senso di colpa (di una colpa spesso non meglio specificata) e più in generale come forza di seduzione. Particolare interesse ha, per es. in Brentano e in Arnim, la rappresentazione della disponibilità a farsi sedurre che si annida inconsapevole anche nell'anima (e nei sensi) più innocenti (prevalentemente, s'intende, in quella e in quelli di una donna o di un apparte-

Geheimnisse um seine Schöße, aber heute sieht man doch nur noch hin mit etwas Feuchtigkeit im Auge» (G. Benn, *Altern ein Problem für Künstler*, in G. B., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, cur. B. Hillebrand, vol. II *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main 1989, p. 584).

¹⁴ Augustinus, *Confessionum libri XIII*, Torino 1930, II, 4, p. 53.

¹⁵ F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe, cur. G. Colli e M. Montinari, vol. VII, München 1986, lettera a F. Overbeck del 31 marzo 1885, pp. 33-35.

nente ai ceti popolari, ancora rappresentati prevalentemente come estranei alla cultura - e alla corrotta raffinatezza - delle classi superiori). Non mancano per altro esempi anche del fascino e della forza di perdizione che possono emanare dall'innocente, anzi soprattutto dall'innocente (dalla kleistiana Marchesa di O... alla Marielle, serva, falso coboldo e vera principessa in *Martin Martir*, il ricordato romanzo frammentario di Arnim).

L'immagine e il male

Nell'insieme, comunque, non solo i romantici tedeschi sono, fra i romantici europei, quelli che meno hanno frequentato la via dell'estetizzazione del Male, ma si può anzi sostenere che essi si mossero (o piuttosto, come vedremo, si proposero di muoversi) in direzione opposta e ciò vale a livello non solo tematico ma anche poetologico, di teorizzazione estetica e più in generale assiologica. Questa scelta consapevole di una direzione basata sulla funzione del Positivo e non sull'estetizzazione del Male, nella memoria storica viene comunemente riassunta in una sola, la più fortunata fra le tante formule allora proliferanti: l'arte come organo dell'Assoluto. In questa sede sarà però sufficiente ricordare le ultime righe del citato testo di Novalis sulla *Poetik des Übels*, assai eloquenti da questo punto di vista. Naturalmente è però più che legittimo compiere una lettura contropelo di quei propositi consapevoli e chiedersi se l'effettiva portata teorica e gli sbocchi etici e poetici corrispondano davvero a quelle proclamate posizioni. È quello che in sostanza Hegel fece subito, già quando parlava di coscienza infelice nella *Phänomenologie des Geistes* e poi, nella recensione a Solger¹⁶, della concezione schlegeliana dell'ironia e ancora nelle *Vorlesungen über die Ästhetik* a proposito dell'umorismo jeanpauliano. In tali famosissime polemiche Hegel mirava fra l'altro proprio a contestare ai romantici le più diverse forme di soggettivismo e di narcisismo, insomma la pretesa romantica di assolutizzare ed eternare una determinata fase, in sé non negativa ma appunto limitata, nel dispiegamento dello Spirito, pretesa che comprometteva in tal modo il carattere oggettivamente creativo della dialettica, nello Spirito, fra Positivo e Negativo e la stessa serietà della lotta fra il Male e il Bene. Sarebbe indubbiamente possibile ancora oggi partire dalle critiche di Hegel per arrivare a un accostamento (magari non più polemico ma semplicemente constatativo) fra il romanticismo tedesco e quello che oggi ha il nome di estetismo narcisistico, nel caso particolare di estetizzazione del Soggettivo e quindi del Male in quanto soggettività feticizzata.

¹⁶ Su questo punto cfr. V. Verra, *Tragische und künstlerische Ironie bei K. W. F. Solger*, in *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, cur. A. Gethmann-Siefert, Stuttgart 1988, I, pp. 235-254; G. Pinna, *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Genova 1994.

A noi sembra però che dalle osservazioni hegeliane, una volta smontatone l'apparato dimostrativo connesso col sistema e utilizzandole soprattutto come strumento euristico, possa venire lo spunto per una ben diversa lettura della poetica romantica. Essa si potrebbe rivelare a nostro avviso momento essenziale non già nella storia dell'estetizzazione del Male ma semmai fra gli antefatti di una storia dell'immagine artistica *intesa come Male*. Siamo ben consapevoli che una tale collocazione risulterebbe addirittura opposta non solo alla valutazione di Hegel, ma anche e soprattutto a quello che i romantici espressamente si erano proposti. Pure siamo convinti che proprio una tale interpretazione oggi si possa rivelare la più consona alla loro più profonda sensibilità e mentalità e soprattutto al loro effettivo fare poetico. La riflessione e la prassi poetica romantiche portano su di sé come marchio di Caino la consapevolezza di una radicale impotenza storica, la coscienza di appartenere, in fondo non diversamente dalla luterana *massa damnationis*, a un'epoca in cui la grazia (in questo caso quella della creazione spontanea dell'immagine) è un bene perduto. Certo ben presto questa consapevolezza venne capovolta, in fondo già da Schiller prima ancora che da Friedrich Schlegel, nella paradossale rivendicazione di una superiorità (se non storica almeno virtuale e utopica o, secondo il gergo di Friedrich, progressiva) rispetto alla Grecia¹⁷. Tale rivendicazione comportava però la disponibilità a concepire e poi a praticare la ricerca dell'immagine come un qualcosa di ormai congenitamente (se è qui lecito l'ossimoro) artificiale. L'immagine non è più la dimensione proiettiva in cui il Bene e il Male, l'individuo e la totalità, il micro- e il macro-cosmo raggiungono una loro peculiare collocazione prospettica e con ciò stesso il loro senso e insieme rendono la Vita trasparente a se stessa e a tutte le sue connessioni orizzontali e verticali, senza perciò cessare di essere autenticamente vita. Con una terminologia diversa da quella in uso fra i romantici, si può dire che l'immagine aveva perduto la sua naturale legittimità, fra l'altro proprio in seguito a teorizzazioni e prassi dei romantici, i quali si dovevano affannare a cercare nuove forme di legittimazione (il che appunto comporta che non è più concepibile una legittimità pura e semplice).

L'immagine può venir costruita solo come frutto ultimo di un complesso processo, la cui premessa è, contro ogni intenzione, la rescissione dalla Vita¹⁸. I

¹⁷ I. Hennemann Barale, *Poetiserte Welt. Studi sul primo romanticismo tedesco*, Pisa 1990, pp. 132-155.

¹⁸ Sui nodi delle dimensioni utopiche, nichilistiche e soprattutto "artificiali" ed epifaniche dell'immagine e del mito come premessa di quello sbocco nella dimensione "Male" che a nostro avviso finisce col caratterizzare il sistema di immagini proprio dei testi poetico-letterari di molti scrittori che chiamiamo romantici, non possiamo che rinviare ad alcuni dei principali studi, spesso orientati in senso diverso, che sono stati dedicati di recente a questo intreccio di motivi e di aporie sul piano dell'estetica e della poetica. Va comunque precisato che il centro delle presenti riflessioni è costituito piuttosto dall'effettiva realizzazione di tali spinte, ora convergenti ora divergenti, nella concretezza dei testi poetici e, anche al di là di essi, in quel-

modi di realizzazione di un tale tipo di immagine sono stati consacrati dai poetologi romantici soprattutto in forme letterarie che certo presuppongono l'ambizione, per così dire, di illuminare con un solo lampo il cielo intero (nel caso del frammento) e di seguire il corso infinitamente sinuoso del magma esistenziale (nel caso dell'arabesco), ma appunto solo per la durata di un lampo e senza poter circoscrivere ciò che rimane radicalmente sfuggente¹⁹.

Nei testi romantici l'immagine viene costruita, "messa assieme" ma allo stesso tempo deve continuare reclamare per sé, e cioè usurpare (certo *felix culpa!*) le funzioni proprie della creazione, dell'epifania. Non è un caso se nell'immaginario dei romantici prevalgono due auto-immagini dell'artista: l'artista come impotente (e si può dire che, tolto Heinrich von Ofterdingen, tutti gli artisti raffigurati in questa civiltà letteraria sono artisti impotenti, falliti, mancati, devianti, rinunciari: a cominciare dal più illustre, Wilhelm Meister, fino a Franz Sternbald, da Berglinger a Kreisler, fino ai personaggi post-romantici: il «Maler Nolten» di Mörike, il «Grüner Heinrich» di Keller, l'«Armer Spielmann» di Grillparzer) o viceversa l'artista come stregone, ciarlatano, scienziato, costruttore di automi: e qui si può risparmiare al lettore il fastidio di una nuda elencazione perché, fatta anche in questo caso un'eccezione per Novalis e per il suo Klingsohr, qualunque testo romantico può fornire ampia documentazione.

Costitutiva dell'immagine romantica è per necessità una forma di *hybris* fra aspirazione all'epifania e consapevolezza dell'artificialità della costruzione. Ogni immagine romantica è cioè condannata a oscillare fra due estremi: o il rifiuto (non solo l'incapacità) di costruire l'immagine perfetta e definitiva perché essa per ciò stesso perderebbe il suo carattere di progressivo avvicinamento all'epifania assoluta e si materializzerebbe in un filisteo raggiungimento delimi-

l'atteggiamento generale degli scrittori che invitiamo a ricondurre alla triade gusto + mentalità + sensibilità: M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo 1984 (e numerose altre prese di posizione successive); M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main 1989, in particolare pp. 183-216; id., *Einführung in die romantische Ästhetik*, Frankfurt am Main 1989; E. Behler, *Frühromantik*, Berlin-New York 1992; id. *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, vol. II, Paderborn 1993; G. Moretti, *Nichilismo e romanticismo*, Roma 1988; S. Givone, *La questione romantica*, Roma-Bari 1992; id., *Storia del nulla*, Roma-Bari 1995; F. Vercellone, *Il nichilismo*, Roma-Bari 1992, pp. 3-30. Sia infine permesso il rinvio a tre lavori dello scrivente: *Eclissi della totalità? Romanticismo tedesco e gusto moderno*, in L. Z., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, pp. 9-32; *Sistemi dell'immaginario. Ipotesi per una lettura dei poeti romantici tedeschi*, in «Fondamenti», 11 (1988), pp. 77-101; *Rito e ritualizzazione. Dimensioni dell'esperienza poetica nell'età di Goethe*, in G. Cusatelli (cur.), *Pensiero religioso e forme letterarie dell'età classico-romantica*, Milano (in corso di stampa).

¹⁹ *Contra* da ultimo E. Ostermann, *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher in der ästhetischen Moderne*, in «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 1, (1991), pp. 189-205. Ricco di prospettive specifiche e generali lo studio di G. Oesterle, *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen «Der goldne Topf»*, ivi, pp. 69-107.

tato (e perciò limitato e limitativo); o la consapevolezza che l'immagine è destinata a rimanere, in maniera lacerante, imperfetta.

In definitiva: o è l'artista moderno a non poter creare immagini o il suo creare immagini è esso stesso il Male, la rinuncia alla Vita per amore di un'auto-affermazione e realizzazione solo artificiali (come confermerà ancora Wagner nel *Parsifal* col suo Klingsor, aggiungendovi di suo quella clamorosa, materializzante insistenza sui particolari che del resto è naturale attendersi da parte di un drammaturgo che è per questo aspetto un romantico della quarta o quinta generazione e insieme ormai un decadente).

A noi sembra che, contro la consapevolezza degli artisti e degli intellettuali romantici e del tutto a prescindere dalla tematizzazione del male nella trama di singole opere, nella sua più profonda natura l'immagine romantica sia essa stessa, da questo punto di vista, il Male²⁰.

Certo il distacco da *questa* vita, l'imperfezione e l'artificialità calcolate di *questa* immagine sono per così dire grondanti della pienezza di una prospettiva utopica: altrimenti la poesia romantica si identificherebbe con la poesia del Nulla, del Vuoto e magari dell'Assurdo. Ma intanto l'esito concreto del processo di creazione (o messa in opera?) dell'immagine si può definire soltanto, per usare la parola tragico-ironica di Solger, come «Vernichtung» da un lato dell'infinito, della sostanza divina e dall'altro del finito, della nostra vita individuale, bensì misera e inadeguata, ma pur sempre l'unica di cui possiamo fare concreta esperienza.

Riesca o no il processo artistico nel singolo caso, l'immagine romantica, se non vuole rinunciare alla sua funzione "progressiv", non può neanche rinunciare a sedurre via da *questa* vita, a surrogarne le funzioni, a sostituire ad essa, certo la virtuale pienezza di un'utopia, ma oggi intanto di fatto una Fata Morgana se non, addirittura, una più modesta lanterna magica. Il vero doppio non è il sosia o una delle tante figure di sdoppiati, raddoppiati e dimidiati che si incontrano nei testi dell'epoca: il doppio è l'immagine artistica in se stessa che, come il *golem* Bella di Arnim rispetto a Isabella, abbassa ciò che è autentico e vivo al rango di una presenza ormai scarsamente interessante e perciò spesso ripudiata o più esattamente requisisce per sé quell'«Aura» senza la quale la vita reale rischia di rimanere insignificante e inerte: che è il caso esattamente simmetrico rispetto a quello, in Italia famosissimo, che conclude il libro di Pinocchio, quando all'inverso è un bambino vero e "normale" ad acquistare vita, mentre il burattino giace in un canto, ormai semplice ammasso di inerte legname.

Abbiamo scelto volutamente una comparazione semplice e forse un po' case-reccia per togliere enfasi alle nostre conclusioni. Non possiamo però fare a me-

²⁰ In questo contesto è canonico il rinvio alla seconda parte di *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik* di Karl Heinz Bohrer, München 1988 (*Das Böse - eine ästhetische Kategorie?*, pp. 110-132 e *Die permanente Theodizee*, pp. 133-161).

no di introdurre un'ultima nota dissonante, capace di evitare che la semplicità risulti essa stessa ingannevole come una Fata Morgana. Il più grande poeta lirico fra i romantici tedeschi, Clemens Brentano, finì col rinnegare la poesia, tre generazioni prima di Rimbaud. Qui non interessano i motivi, ben diversi da quelli che mossero il poeta francese, motivi connessi, fra l'altro, a un ben singolare ritorno di Brentano alla pratica cattolica. Riteniamo però significativo citare, a conclusione di questo discorso, quanto queste considerazioni finali trovino sostegno nella concreta esperienza poetica del più grande fra i poeti lirici romantici. Nel finale di *O wie so oft*, una poesia già degli anni della cosiddetta conversione, 1816-17, la pretesa che l'immagine poetica raggiunga l'assoluto creativo grazie all'arbitrio della sua auto-referenzialità porta con necessità a recidere ogni legame non solo con le sfere celesti ma, soprattutto, con la semplice, piena naturalità della vita e a tale consapevolezza Brentano riesce a dare in questi versi espressione insieme bizzarra, lacerante e seducente, come è nelle sue migliori riuscite poetiche:

[...]
 Aber die Dichter
 Machen die Glieder zum Leibe gern
 Schneiden Gesichter
 In einen Kirschenkern
 Traurig und lachend, o gebe
 Lieber der Erde ihn, daß er lebe
 Blütenvoll
 Früchtevoll
 Dir und den Deinen himmlischen Segen
 Geber
 Auf irdischen Wegen.
 (vv. 51-61)²¹

²¹ C. Brentano, *Werke*, vol. I, cur. W. Frühwald, B. Gajek, F. Kemp, München 1968, pp. 338-339.

Paul Michael Lützeler
(St. Louis, Missouri)

Legitimität
Aspekte politischen Denkens im historischen Roman
*der europäischen Restauration (1815-1830)**

1. Legitimität von Herrschaft

Das Prinzip der "Legitimität" erwies sich während des Wiener Kongresses als mächtige staatsphilosophische Idee bei der Neuordnung Europas. Frankreichs Außenminister Talleyrand brachte dieses Prinzip mit Erfolg zur Geltung. Es besagte, daß ohne ausdrücklichen Verzicht des legitimen Herrschers nicht über dessen Besitz und Thron verfügt werden dürfe. So konnte in Paris die Bourbonenherrschaft wieder eingeführt werden, und so vermochte Frankreich, ohne das Gesicht zu verlieren, einerseits auf die Napoleonischen Eroberungen zu verzichten, andererseits seine Souveränität in den Grenzen von 1789 zu behaupten. Den europäischen Kleinstaaten war dieses Prinzip ebenfalls willkommen, sahen sie in ihm doch einen Schutz vor Übergriffen der mächtigen Siegerstaaten Preußen, Österreich und Rußland.

Die Frage nach der Legitimität von Herrschaft wird in fast allen romantischen historischen Romanen gestellt. Die Rückkehr des rechtmäßigen Monarchen ist das Thema in Scotts *Ivanhoe* und Hauffs *Lichtenstein*, und die Rückeroberung und Stabilisierung von Herrschaftsmacht durch einen starken Monarchen auf einem schwachen Thron zeigen Scotts *Quentin Durward* und Hugos *Notre-Dame de Paris*. De Vignys *Cinq-Mars* handelt von einem legitimen Monarchen, der die Macht an seinen selbstherrlich und eigenständig regierenden Ersten Minister verloren hat und von einem Frondeur, dem es nicht nur um die Restauration der königlichen Herrschaft, sondern auch um den Kampf für die Rechte des Hochadels in dessen Territorien geht. Manzonis *I promessi sposi*

* Der Aufsatz ist eine Fortführung meiner Studie «Bürgerkriegs-Literatur». Die dort angestellten romantheoretischen Überlegungen und literarhistorischen Ausführungen werden hier nicht wiederholt.

thematisiert die Folgen illegitimer Fremdherrschaft, und Tieck demonstriert in *Der Aufruhr in den Cevennen*, wie monarchische Herrschaft die Revolution provoziert, wenn sie die menschlichen Grundrechte nicht respektiert. Arnim schließlich problematisiert in den *Kronenwächtern* das Prinzip der Restauration an sich, wenn er zeigt, daß die Durchsetzung dieser Idee nur negative gesellschaftliche Konsequenzen hat.

Für die Zeit der Abwesenheit von Richard Löwenherz beim Kreuzzug ins Heilige Land bzw. während seiner Gefangenschaft in Österreich, hat - so schildert es Scott in *Ivanhoe* - Richards Bruder John die Regentschaft in England übernommen. An eine Rückkehr Richards glaubt er nicht mehr, und im Adel sind bereits Bestrebungen im Gange, John offiziell als König ausrufen zu lassen. Die Interessen des Adels stellt Johns Berater Fitzurse dabei über Richards Erstgeburtsrecht. Als Richard aber zurückkehrt, finden sich alle Gesellschaftsschichten, auch der Adel, auf der Seite des legitimen Monarchen. Prinz John weiß, daß er Rechenschaft wird ablegen müssen über seine Art der Herrschaft und rechnet wegen seines tyrannischen Regiments mit schlimmen Folgen. Richard geht es aber um die Befriedung des Landes, und so bleibt John ungeschoren; mit Tod oder Verbannung allerdings werden seine schlechten Berater und Helfershelfer bestraft. Scotts Sympathien sind auf der Seite Richards, aber das hält ihn nicht davon ab, den König als "romantisch" zu kritisieren. Eine durch öffentliche Kritik kontrollierte legitime Monarchie ist das staatsphilosophische Ideal, das einem Buch wie *Ivanhoe* zugrunde liegt.

Das englische Königtum ist eines der ältesten im christlichen Abendland; eines der jüngsten aber war im 19. Jahrhundert das Württembergische. Es verdankte sich der berechnenden Beförderungspolitik des Emporkömmlings Napoleon, dessen herrscherliche Illegitimität inzwischen durch die Geschichte bewiesen schien. Wirkliche Restauration in Württemberg hätte die Zurückstufung des Königreichs auf ein Herzogtum bedeutet. Der zweifelhafte Ursprung der jungen Königswürde mußte vergessen gemacht werden, und dabei half der Erzähler Hauff mit dem *Lichtenstein*-Roman. Hauff läßt seinen Helden, den Herzog Ulrich, davon träumen, daß einer seiner Nachfahren ein König sein werde. Von den Umständen dieser dreihundert Jahre später erfolgten Traumerfüllung ist an der Textstelle allerdings nicht die Rede. Das Denkschema ist dem von Scott vergleichbar: Der Glaube an die Legitimität angestammter Königswürde wird bestärkt, aber gleichzeitig werden die Schwächen und Unzulänglichkeiten des Herrschers benannt. Die Glorifizierung Ulrichs wird ständig durch kritische Einschränkung relativiert. Bei den positiv gezeichneten Figuren, die als Identifikationsmodelle gedacht sind, also bei Georg von Sturmfeder, Marie von Lichtenstein und ihrem Vater, überwiegt die Loyalität, die sich bewährt und im Recht bleibt. Am Ende erscheint der Herzog als großer Fürst von außerordentlicher geschichtlicher Bedeutung. Seine Biographie fügt sich würdig ein in die Lebensläufe des bis zum Königtum aufsteigenden württembergischen Herr-

scherhauses. Die "Liebe des Volkes" in *Lichtenstein* ist - wie in Scotts *Ivanhoe* - zwar keine juristische Bedingung von Legitimität, wohl aber die Voraussetzung friedlicher Entwicklung im Lande, d. h. ein Mittel zur Verhinderung von Revolution und Bürgerkrieg.

In den Gesprächen zwischen Herzog Ulrich und seinem mephistophelischen Kanzler Volland dreht sich alles um die Entscheidung zwischen Cäsarismus und Konstitutionalismus. Eine Entscheidung für die monarchistische Diktatur erweist sich als Fehler; nur die Volksliebe wird als Schutz vor Erhebung und ausländischer Intervention gesehen. Die Gunst des Volkes steht und fällt im Württemberg des Herzogs Ulrich mit dem verfassungsmäßigen Mitspracherecht in den Landständen. Erst als der Herrscher dies wieder zugesteht, bildet die Volksgunst das feste Fundament seines Thrones. Die historischen Parallelen, die Hauff indirekt zieht, sind offensichtlich: Was mit dem Tübinger Vertrag von 1514 zwischen den Württembergischen Landständen und Herzog Ulrich begann, das wird in der unter König Wilhelm verabschiedeten Verfassung von 1819 (in der altständische mit modern konstitutionalistischen Ideen verbunden wurden) fortgesetzt: die Festschreibung der Vertretungsrechte der Staatsbürger in einer Monarchie. Wie Scott geht es Hauff nicht um die wahrheitsgetreue Schilderung eines Fürsten, sondern um die Propagierung einer politischen Kompromißideologie, die links von den neuen Restaurations- und rechts von den alten Revolutionsvorstellungen angesiedelt ist.

Ein faßbares politisches Kompromißmodell bietet Arnim in den *Kronenwächtern* nicht an. Aber er rechnet eindeutiger als Scott und Hauff mit dem Prinzip der Restauration überhaupt ab. Der Geheimbund der Kronenwächter sucht die Restauration des staufischen Kaisertums zu betreiben, doch wird er dabei zu einer terroristischen Vereinigung. Wer das Rad der Geschichte zurückdrehen will - so Arnims Botschaft -, wer den Traum von vergangener Größe in der Gegenwart zu restituieren sucht, verzettelt sich in sinnlosen Aktionen von Gewalt und Verbrechen. Theologische Grundlage des Legitimitätsprinzips ist die Vorstellung vom monarchischen Gottesgnadentum, von dem Recht eines bestimmten Geschlechts auf die Thronanwartschaft. Gerade diese Vorstellung wird bei Arnim widerlegt. Er stellt fest, daß ein Geschlecht vergehe und das andre komme, und jegliches Ding seine Zeit habe. Die Kronenwächter erklären die Habsburger zu Usurpatoren auf dem Kaiserthron, sind in einer staufischen Geschlechtermystik befangen und so vergangenheitshörig wie realitätsblind geworden. Symbol ihres Hohenstaufen-Traums ist die unwirklich-sagenhafte Kronenburg, auf der nach Auskunft derjenigen, die ihr entkommen sind, Terror herrscht. Spiegel ihrer Kriminalisierung und Verkommenheit ist die Burg Hohenstock, die die negativen Resultate reaktionärer Vorstellungen beim Versuch ihrer Umsetzung in die Wirklichkeit vor Augen führt.

Äußerlich betrachtet, ist Scotts Ludwig der Elfte in *Quentin Durward* so etwas wie ein "Bürgerkönig". Denn er verachtet die Entfaltung von Pracht, die

höfische Galanterie und vernachlässigt das königliche Zeremoniell: sehr zum Ärger von Adel und Fürsten, die ihm zum Vorwurf machen, daß er die Ehre der französischen Krone schmälere und zur Freude des Bürgertums, das mit ihm die Geringschätzung aristokratischer Formen teilt. Zudem erhebt der König Leute aus dem niedrigsten Stand in wichtige Ämter. Viel Grund zum Beifall hat aber auch das Bürgertum nicht unter der Herrschaft des elften Ludwigs, denn dem König liegt es einzig an der Erweiterung seiner monarchischen Macht auf Kosten aller gesellschaftlichen Schichten. Scott drückt aber sein Verständnis für die königliche Politik aus, denn Ludwig besteigt denn wankenden Thron Frankreichs, das über ein Jahrhundert hin von England angegriffen wurde und nun durch inneren Zerfall bedroht ist. Was die deutschen Kaiser als Inhaber der zentralen Macht nicht schaffen, erreicht Ludwig: die Landesfürsten in ihre Schranken zu weisen und die Krone mit jener Macht auszustatten, die sie benötigt, wenn ihr Träger Souverän im Staat sein soll. Bei aller Kritik, die Scott an der Person Ludwigs vorbringt (er hebt seine Falschheit hervor), wird der staatsmännischen Leistung des Königs, der Wiedererrichtung der französischen Zentralmacht, Respekt gezollt. Eine starke Monarchie, die das Reich innen zusammenhält und nach außen zu schützen in der Lage ist, ist eine Lieblingsvorstellung Scotts, und Ludwig der Elfte erfüllt sie, wenn auch mit anfechtbaren Mitteln.

In Viktor Hugos *Notre-Dame de Paris* kommt der gleiche Monarch vor. Hugos Ludwig ist aber älter und hat die wichtigsten Machtkämpfe bereits bestanden. Er zeigt einen Bourbonen-König, der bereits den Absolutismus verkörpert. Hugo schreibt seinen Roman im politischen Klima der Juli-Revolution von 1830, als der letzte Bourbonen-König entmachtet wird. Das Prinzip der Legitimität hatte die Bourbonen 1814 auf den französischen Thron zurückgebracht, und von dieser Renaissance des Ancien Regime hielt der junge Hugo nichts. Ein ganzes Romankapitel handelt von der "alten Verwaltung", wobei bezeichnenderweise ein tauber Richter einen stummen Angeklagten zur Auspeitschung verurteilt. Mit der alten Verwaltung verband der zeitgenössische Leser das Alte Regime, und das wird auf eine Weise vorgestellt, daß man sich nicht nach ihm zurücksehnen kann. Das Bild, das Hugo vom häßlichen, machtbesessenen, rachsüchtigen und prinzipienlosen Ludwig vermittelt, ist nicht dazu angetan, den Leser vom Sinn des Legitimitätsprinzips zu überzeugen. Im Zusammenhang seiner kulturphilosophischen Exkurse führt Hugo aus, daß alle Kultur mit Theokratie anfangen und in der Demokratie gipfeln. Die Zeit des Absolutismus sei vorbei, und seine Restauration ein unsinniges Unterfangen. Die neue Zeit stehe im Zeichen der Demokratie, und mit Hilfe von Büchern werde sie sich durchsetzen.

In Gegensatz zu Ludwig dem Elften, der an der Realisierung seines Traums vom omnipotenten Monarchen werkelt, ist sein gleichnamiger Nachfolger im Amt (Ludwig der Dreizehnte) hundertfünfzig Jahre später aller Macht entklei-

det. Nicht der König, sondern sein Erster Minister Richelieu setzt konsequent die Politik Ludwigs des Elften fort, nämlich den Ausbau der absoluten Macht. Inhaber dieser Machtfülle ist nicht mehr der legitime Monarch selbst, sondern Kardinal Richelieu. Ludwig hat vor seinem Minister längst kapituliert, und die dilettantischen und halbherzigen Versuche, einen Zipfel der eigentlich ihm zustehenden Macht wieder zurückzuerlangen, scheitern kläglich. Indirekt wird in diesem Roman der Widersinn eines Legitimitätsprinzips deutlich, das Monarchen ohne jede Herrscherfähigkeiten zu einem Thron verhilft. De Vigny wußte, warum er für seinen Roman jene Phase der französischen Geschichte wählte: kaum eine andere war besser geeignet, die Restaurationsideologie zu widerlegen.

Der junge Edmund Beauvais in Tiecks *Aufbruch in den Cevennen* verfißt am Anfang des Romans die Position der Heiligen-Allianz-Restaurateure, nach deren Meinung Gott durch den Mund des Königs spricht. Der Monarch ist ihm der sichtbare Gott auf Erden. Die Bande des Staates - es klingt, als habe der junge Beauvais Adam Müllers *Elemente der Staatskunst* gelesen - versteht er als das Heiligste und Höchste, wodurch man Mensch werde. Aber Edmund ist ein katholischer Schwärmer, und die Begegnung mit den protestantischen Kamisarden genügt, ihn aus seiner Restaurationsbahn zu werfen und zum Rebellen gegen den König zu machen. Die Heilige-Allianz-Ideologie wird absichtlich einem unreifen Schwärmer in den Mund gelegt. Die an den Menschenrechten orientierte Position von Edmunds Vater, eine Position aufgeklärter Toleranz, der gemäß auch der Monarch das Gewissen seiner Untertaten zu respektieren hat, ist die Position, die Tieck selbst vertritt, und zu deren Verbreitung er mit diesem Roman beitragen will. Ein vorbildlicher König im Sinne des alten Beauvais war Heinrich der Vierte, Henri IV., dessen Toleranzedikt das Land vor dem Bürgerkrieg bewahren sollte. Edmunds Vater will nichts von einer Verquickung von Thron und Altar wissen, und er weist seinen Sohn darauf hin, daß die Ehrfurcht vor dem Könige nichts mit der Verehrung Gottes zu tun habe. Es geht um die Politik Ludwigs des Vierzehnten, also jenes Herrschers, der als die Verkörperung des europäischen Absolutismus betrachtet wurde. Generell steuert die Politik nach 1815 den Kurs des Neo-Absolutismus, und gegen diesen Kurs ist Tiecks Buch angeschrieben. Auch hier wird das Legitimitätsprinzip nicht bekräftigt, im Gegenteil, es wird durch den Wandel seines engagiertesten Verfechters, des jungen Beauvais, in Frage gestellt.

2. Adel und Bürgertum: Die Wanderung zwischen den Fronten

Während der Restaurationszeit wurden in ganz Europa - von Thomas Carlyle bis Achim von Arnim - neue Elite-Vorstellungen verbreitet. Es handelte sich um Kompromißideen, in denen einerseits überlieferte Vorstellungen von Adel und Aristokratie enthalten sind, in denen aber andererseits das Leistungs-

denken des Bürgertums als Voraussetzung einer Zugehörigkeit zur Elite betrachtet wurden. In der Restaurationszeit bis 1830 vermögen sich diese Vorstellungen noch nicht allgemein durchzusetzen, denn sie geraten in Kollision mit der durch das Legitimitätsprinzip gestützten konservativen Adelsideologie der Metternich-Ära. Die Idee einer Elite, die aristokratische und bürgerliche Wertvorstellungen in sich vereinigte, hat damals vielfältige literarische Früchte getragen. Sie liegt eigentlich allen romantischen historischen Romanen jener Epoche zugrunde. Äußerlich macht sich das dadurch bemerkbar, daß die erfundenen Helden dieser Bücher - die (mit Scott zu sprechen) "romance"-heroes - sich sämtlich zwischen den Fronten der antagonistischen gesellschaftlichen Gruppen bewegen. Sie lernen beide Seiten kennen, und es ist ihnen aufgetragen, unter Bestehen lebensgefährlicher Abenteuer zwischen ihnen zu vermitteln, wobei sie sich bewähren oder untergehen. Scotts *Ivanhoe* bewegt sich zwischen dem Lager der Sachsen und Normannen; Scotts *Quentin* kommt in die Umgebung des Hofes und gleichzeitig in die Sphäre der Gegner (Bürger von Lüttich, Karl der Kühne); Hauffs *Georg von Sturmfeder* lernt das bürgerliche Ulm mit dem Schwäbischen Bund so gut kennen wie die Macht- bzw. Ohnmacht-Sphäre des Herzogs Ulrich; ähnliche Gänge zwischen Bürgertum und Adel, zwischen freier Stadt und kaiserlicher Hofumgebung macht Arnims *Berthold*; Tiecks *Edmund Beauvais* wird hin- und hergerissen zwischen Königstreue und Rebellentum, und er lebt abwechselnd bei den royalistischen Katholiken und den protestantischen Empörern; de Vignys *Cinq-Mars* gehört der Adelsfronde an und sucht die Freundschaft mit einem König, der ganz in die Kontrolle seines absolutistisch regierenden Ersten Ministers geraten ist; *Gringoire* ist die einzige Figur in Hugos Roman, die mit allen geschilderten gesellschaftlichen Klassen (vom Lumpenproletariat über die hohe Geistlichkeit bis zum König) in Berührung kommt; und vergleichbar ergeht es Manzonis *Renzo* und seiner Verlobten *Lucia*, durch deren Lebensläufe der Leser die Provinz und die Stadt, die niedere und die hohe Geistlichkeit, das Volk und den Adel kennenlernt. Entweder wird in diesen Romanen an den Ideen geburtsadliger Vorzüge festgehalten, wobei der Adel aber die Prüfungen bürgerlichen Leistungsdenkens bestehen muß, oder aber es wird (mehr indirekt als direkt) gegen eine Überschätzung von Geburt und Herkommen argumentiert und nur das bürgerliche Effizienzethos als Zulassungskriterium für die neue Elite anerkannt. Ganz eindeutig finden sich die Extrempositionen selten vertreten, meistens skalieren die Darstellungen zwischen diesen beiden Polen. Da es sich in den historischen Romanen mehr um Figurenensembles als um einzelne Helden handelt, die die Handlung tragen, sind die unterschiedlichen adligen und bürgerlichen Werte auch häufig durch verschiedene Figuren repräsentiert bzw. argumentativ vertreten.

Das ist zum Beispiel in Scotts *Ivanhoe* der Fall, in dem - schon des historischen Hintergrunds wegen - "Bürger" im engeren Sinne nicht vorkommen können. Die zeitgenössische Diskussion über die neuen Leitwerte in der Gesell-

schaft werden hier Ivanhoe und Rebecca in den Mund gelegt. Der Ritter verteidigt der so schönen wie edlen Jüdin gegenüber seine aristokratische Ehrauffassung: Den Gesetzen des Rittertums sei er bereit, alles zu opfern. Den Ruhm des Adels wertet Rebecca mit bürgerlich empfindsamen Argumenten ab, ja sie sieht ihn als "Dämon" und "Moloch". Rebecca steht isoliert da mit ihren anti-aristokratischen (im Kontext des Romans anachronistischen) Grundsätzen. Man wird von Scott nicht erwarten können, daß er einen Ritter des hohen Mittelalters bürgerliche Parolen ausgeben läßt. Die Kritik am Adel hat Scott durch die negativen Figuren wie den normannischen Ritter Front de Boeuf und den Tempelherren eingebaut. Hier wird gezeigt, wie leicht eine aristokratische Elite zu Dunkelhaftigkeit neigt, wie rasch sie sich in Gewalt und Verbrechen verstrickt. Die Gegenposition zu diesen adligen Negativfiguren beziehen einerseits Ivanhoe, der christlich-ritterliche Tugenden vertritt und praktiziert, und andererseits Rebecca, die aufgrund ihres Außenseitertums eine ungewöhnliche Anti-Stellung einnehmen kann, die der Leser als tendenziell bürgerlich erkennt.

In Scotts Romanen müssen sich die Helden ihre Braut erkämpfen, für sie ritterlich streiten und bis zur Heirat Abenteuer bestehen. Das ist Erbe der "romance"-Tradition, der alten Ritterepen und der Sagen. Das Brautwerbungsthema ist eines der ältesten der Literaturgeschichte, und hier schwimmt Scott auf einer kräftigen Traditionswelle. Das Besondere an Scotts Helden ist jedoch, daß sie enterbt (Ivanhoe) bzw. verarmt (Quentin Durward) sind. Sie müssen sich durch überdurchschnittliche Leistungen den Weg zurück in die zwar angestammte aber verlorengegangene gesellschaftliche Position erkämpfen. Ähnlich wie *Ivanhoe* zeigt *Quentin Durward*, daß der soziale Wiederaufstieg verdient sein will: der Geburtsadel bewährt und beweist sich als Leistungselite. Scott gehört zur Gruppe jener Adelsideologen, die erwartet, daß die alte Aristokratie die Ideen bürgerlicher Leistung übernimmt, daß sie sich nicht lediglich auf das legitimistische Restaurationsprinzip der adligen Geburt beruft, um ihre Führungsrolle zu begründen. Noch stärker wird die Übernahme bürgerlichen Denkens deutlich, wenn der Blick auf die Liebesauffassungen gerichtet wird, wie sie Scotts Büchern zu entnehmen ist. Heiratssachen sind im Adel und am Hof offizielle Angelegenheiten, die unter innen- und/oder außenpolitischen Aspekten erledigt werden, und in deren Kalkül die Machtsicherung und Machterweiterung des adligen Hauses bzw. der Dynastie die wichtigste Rolle spielen. Nicht nur die Argumente der Ratio und Moral, sondern auch des Sentiments waren es, mit denen das Bürgertum in seinen Krieg gegen die Werte der Aristokratie zu Felde zog. Liebe und Liebesheirat wurden zu wichtigen Bestandteilen bürgerlicher Identität, wurden zu beliebten Abgrenzungskriterien von Verhaltenskodices der höheren wie der niederen Schichten. Die europäische bürgerliche Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts steht nicht zuletzt im Zeichen der Empfindsamkeit. Scott konfrontiert in *Quentin Durward* die (als inhuman gekennzeichnete) höfische Heiratspolitik mit der Züge bürgerlichen Sentiments tragenden Liebes-

beziehung des Titelhelden zu Isabella von Croye. Aus Gründen der Staatsräson soll Johanna, die jüngere Tochter Ludwigs des Elften, den Herzog von Orleans heiraten. Der König, der selbst keinen männlichen Nachkommen als Thronerben hat, will es so. Die häßliche Johanna hätte nichts dagegen, doch der Herzog von Orleans müßte seinen Gefühlen den äußersten Zwang antun, um so etwas wie Sympathie für die Königstochter entwickeln zu können. Aus Gründen jener machtpolitischen Gier, die Ludwig umtreibt, hat auch Karl der Kühne von Burgund für den Herzog von Orleans eine Partie ausersehen: Isabella von Croye, eine Adlige aus seinem Machtbereich. Sowohl König Ludwig wie Herzog Karl sind daran interessiert, den mächtigen Erben des Hauses Orleans in ihre Politik einzubinden. In Isabella hat sich aber der Romanheld Quentin verliebt. An sich hat er keine Chancen, sie heimzuführen, da er allen Besitz (in Schottland) verloren hat und lediglich Schütze in der Leibgarde des Königs ist. Im Beziehungssystem der Heiratskandidaten bzw. -kandidatinnen ist die Beziehung Quentin-Isabella die einzige, die auf beiderseitiger Liebe beruht. Durch eine Kombination von romanhaft-glücklichen Umständen und durch die Vollbringung außerordentlicher Leistungen gelingt es Quentin, den Makel der Besitzlosigkeit wettzumachen und Isabella zu gewinnen. Im Spiel der Interessengegensätze zwischen König Ludwig und Herzog Karl ergibt sich die Möglichkeit, daß Isabella - die lieber ins Kloster geht als den ungeliebten Herzog von Orleans zu ehelichen - jenem Ritter zugesprochen wird, der Wilhelm von der Marck zur Strecke bringt, also Quentin. Neu an der *love story* in diesem Buch ist gegenüber dem Handlungsverlauf in den traditionellen "romances" die gezielte Konfrontation zwischen höfisch-adligen und nicht-aristokratisch bürgerlichen Liebessauffassungen.

Die gleiche Strategie prägt den *Lichtenstein*-Roman von Hauff. Hier ist der Gegensatz von einer Ehe aus politischen Gründen und einer Liebesheirat mit der Ehe zwischen Ulrich von Württemberg und Sabina von Bayern bzw. der Liebesbeziehung zwischen Georg von Sturmfeder und Marie von Lichtenstein benannt. Die Auflösung der politisch-motivierten Ehegemeinschaft hat mit dem Mord an Hutten und der Feindschaft zum Herzogtum Bayern fatale private wie öffentliche Folgen für Ulrich und sein Land. Die Liebe zwischen Georg und Marie aber zeitigt nicht nur persönliches Glück, sondern gereicht auch - wie Hauff es schildert - dem Staat zum Besten. Obwohl Georgs Armut unverschuldet ist, wird er von den Standesgenossen als "Junker von Habenichts und Binichts" verspottet. Ähnlich wie Quentin ist Georg arm wie eine Kirchenmaus. Die Aussichten, standesgemäß zu heiraten, sind minimal. Georg bleibt nichts übrig, als bürgerliche Leistungsmaximen zu verinnerlichen. So verachtet er auch ein Universitätsstudium nicht. Er bezieht die Universität Tübingen, und in dieser Universitätsstadt lernt er Marie von Lichtenstein kennen, die sich dort vorübergehend bei einer Verwandten aufhält. Wie bei Scott mischen sich bei Hauff ältere Adelsauffassungen mit neueren Elitevorstellungen. Auch Georg

stammt aus einem armen, aber angesehenen Geschlecht, und sein Äußeres - eine Furcht vor der Benutzung von Klischees ist Hauff fremd - verrät angeblich seine aristokratische Herkunft. Der Geburtsadel muß sich auch hier bewähren, soll sich die Zugehörigkeit zur Elite des Landes verdienen. Movens und Ansporn beim sozialen Aufstieg ist im Fall von Quentin und von Georg gleichermaßen die spontane (und keineswegs politisch motivierte) Liebe zu einer Angehörigen des mittleren Adels. Im Gegensatz zum Hof, wo sich Emotion und Sentiment dem Gebot der Politik zu beugen haben, ordnet Georg seine politische Einstellung dem Gefühl für Marie unter. Er selbst ist anfänglich im Streit zwischen dem Schwäbischen Bund und dem Herzog von Württemberg neutral eingestellt. Er stammt aus Franken und ist daher weder an die eine noch an die andere Partei durch Loyalitäten seiner Familie gebunden. Lediglich zu Georg von Frondsberg, einer der militärischen Köpfe des Schwäbischen Bundes, hat er eine emotionale Beziehung, da sein (inzwischen gefallener) Vater Frondsbergs Kriegsgefährte in Italien war. Annehmend, daß Maries Vater, der Ritter von Lichtenstein, zu den Gegnern des Herzogs gehört, schließt er sich dem Schwäbischen Bund an, doch er vollzieht einen Frontwechsel, als er erfährt, daß das Haus Lichtenstein zu Ulrich hält. Wegen seiner Liebe zu Marie von Lichtenstein vollzieht er die politische Kurskorrektur. Das Überlaufen von einer Seite auf die andere geht nicht problemlos vor sich. Der Erzähler macht uns zum Zeugen der kontroversen Diskussionen, die darüber zwischen Georg und Marie stattfinden. Da er sich dem Schwäbischen Bund angeschlossen hat, meint Georg, daß er es seiner Ehre schuldig sei, bei der einmal gewählten Fahne zu bleiben. Seine Position wird durch Maries Frage, ob ihm denn seine Ehre teurer als seine Liebe sei, erschüttert, und allmählich vollzieht sich der Frontwechsel. Zunächst sucht Georg eine neutrale Position, will sich aus dem Konflikt zwischen Bund und Herzog haraushalten, doch Maries Insistenz sowie die Beleidigungen, die er durch einen der Führer des Schwäbischen Bundes erfährt, drängen ihn auf die Seite Ulrichs. Marie will ihren Geliebten aber nicht nur privat an sich, sondern politisch auch an den Herzog binden. Sie spürt, daß Georg die Politik der Liebe gänzlich unterordnet. Wie ist aus dem verliebten Franken ein loyaler Württemberger zu machen? Als Marie ihn ein Rohr nennt, das von den politischen Winden hin und her bewegt werde, erobert sich Georg über diese Kritik und steht zu seiner unpolitisch motivierten politischen Handlung. Marie gelingt es schließlich, Georg zu einem überzeugten Verbündeten und Freund des Herzogs zu machen.

Zeigt Hauff sich bei der Behandlung des Verhältnisses von Liebe und Politik als Verfechter bürgerlicher Wertvorstellungen, so kehrt er den Adelsideologen wieder hervor, wenn es um das Portrait des Herzogs geht. Ihm dichtet er nämlich ein aristokratisches Air, eine monarchische Aura, ein herrscherliches Charisma an, das allen übrigen Figuren im Roman fehlt. Sogar in der Nebelhöhle, in der der vertriebene und entmachtete Ulrich wie eine Art Barbarossa im

schwäbischen Kyffhäuser auf bessere Zeiten wartet, strahlt er Erhabenheit und Größe aus. Einen Bürger, dem Hauff in seinem Roman einen vergleichbaren Respekt zollen würde wie dem Herzog, gibt es nicht. Die Bürger werden durchweg als Leute geschildert, die sich aus dem Streit der Großen heraushalten möchten, die nicht in erster Linie fragen, wer regiert, sondern danach, ob gut regiert wird. Nach dieser Devise bewerten sie den Schwäbischen Bund und den Herzog abwechselnd positiv und negativ. Als die Regierung des Schwäbischen Bundes keine Besserung im Lande bringt, wollen sie ihren Herzog zurück haben, und als sich Ulrich wie ein absolutistischer Tyrann aufführt, wird er wieder verjagt. Zwar sind solche Bürgerreaktionen im Buch nicht sonderlich breit dargestellt, aber sie werden erwähnt und vermitteln das Bild eines politisch nüchternen und wachsamem Bürgertums, das den jeweiligen Herrschenden akzeptiert, wenn er in seinem Interesse handelt. Auch beim Blick auf die Darstellung von Adel und Bürgertum wird die politische Tendenz des Romans deutlich: das Bürgertum kämpft weniger um Selbstregierung, um Autokephalie, als um die Durchsetzung seiner Interessen innerhalb herkömmlicher monarchistischer Regierungsformen. Über die Idee der konstitutionellen Monarchie kamen die Autoren historischer Romane während der Restaurationszeit nicht hinaus. Aber ihre Bücher wurden wohl deshalb so viel gelesen, weil sie den Nerv der Zeit trafen, weil sie die politischen Wünsche breiter bürgerlicher Schichten literarisch formulierten. Bei Scott und bei Hauff finden wir keine Bürgerlichen, die es schaffen, in die Herrschaftselite aufzusteigen, sondern (verarmte) Adlige, die sich in ihren Werthaltungen an bürgerliche Normen assimilieren, sie verkörpern, ihnen zur Durchsetzung verhelfen und sie gegen Angriffe schützen.

Achim von Arnim geht da schon einen Schritt weiter. In seinem Roman *Gräfin Dolores* hatte er seinen Helden die Parole ausgeben lassen, daß der Adel Bürger werden müsse. Dem Arnim der *Gräfin Dolores* geht es nicht lediglich darum, daß der Adel sich der Wertorientierung des Bürgertums anzupassen habe, sondern daß er tatsächlich Teil des Bürgertums werden solle. Dieses Postulat ist auch den *Kronenwächtern* zu entnehmen: Berthold, der negative Held des Buches, hat einen Grafen zum Vater, der sich vom Adel abwendet, um Weber zu werden. Martin, der erste Pflegevater Bertholds, hat bei dem Adelsbund der Kronenwächter gedient, doch entstammt er einer Weberfamilie. Bertholds zweiter Pflegevater, der alte Berthold, ist ein bürgerlicher Schreiber, und Fingerling, Bertholds väterlicher Freund, übt das Schneiderhandwerk aus. Nach außen hin ist Berthold zwar Besitzer der von ihm und Fingerling begründeten Weberei sowie Bürgermeister der Stadt Waiblingen, aber er versteht nichts vom Weben, und die Arbeiten fürs Amt übernimmt Fingerling. Anfänglich sieht es so aus, als werde Berthold sich im Bürgerlichen bewähren: Er will aus seiner Stadt ein zweites Augsburg machen und scheint auf dem besten Wege zu sein, der Fugger Waiblingens zu werden. Schon als Vierzehnjähriger erhält er durch Erwin, den Baumeister des Straßburger Münsters, eine Lektion in bürgerlicher

Tugend erteilt. Erwin ist Freimaurer, klärt Berthold über die Nichtigkeit der Herrscherverehrung auf und will ihm klarmachen, wie wichtig die Befreiung der bürgerlichen Städte von der Fürstenherrschaft ist. Er berichtet ihm auch über die internationale Organisation des geheimen Freimaurerbundes und empfiehlt ihm, Mitglied zu werden, was Berthold aber mit dem Hinweis auf sein kaufmännisches Gewerbe ablehnt. Formal gesehen, bestehen keine Unterschiede zwischen dem Geheimbund der Freimaurer und jenem der Kronenwächter. In Praxis und Zielsetzung aber sind kaum größere Gegensätze vorstellbar. Die Freimaurer arbeiten an der Ausdehnung ihrer bürgerlichen Freiheiten mittels einer Tugendlehre, in der sich Verstand und Güte gegenseitig bedingen. Sie sind in allem das Gegenteil der Kronenwächter. Für die Freimaurer ist Berthold nicht zu gewinnen, wohl aber nimmt er Kontakt mit den Kronenwächtern auf, und das ist der Anfang vom Ende seiner bürgerlichen Laufbahn.

Mit Hilfe einer magischen Bluttransfusion verwandelt der Bürger Berthold sich in einen feudalen Ritter zurück. Der bürgerlichen Pflegemutter versucht er zwar vorzumachen, er betreibe die ritterlichen Übungen nur, damit er als guter Bürger gegen Gefahren gerüstet sei, und er unternehme seine Reise nach Augsburg lediglich, um sich mit seinen Handelsfreunden bekannt zu machen. Berthold weiß selbst, daß er wie ein Ritter aus Sagenbüchern auf Abenteuerfahrt gehen will. So sucht er in Augsburg keinen Kontakt zu den Kaufleuten, etwa den Fuggern, sondern genießt die Zufallsbegegnungen mit Adligen. Er fühlt sich geschmeichelt, als Susanna von Bayern ihn irrtümlich wie einen Adligen tituliert. Dann trifft er den Kaiser und dessen Geheimschreiber Treitssauerwein. Bald ist Berthold sicher, daß er zu mehr als zum Bürger bestimmt ist. So haben die Kronenwächter leichtes Spiel mit ihm, als sie ihn bei seinem aristokratischen Ehrgeiz packen und ihm das Erbteil an Schloß Hohenstock in Aussicht stellen, falls er mit ihnen zusammenarbeitet.

Ist Waiblingen eine bürgerliche Kleinstadt, wird mit Augsburg die süddeutsche Metropole vorgestellt, in der alle wichtigen Gesellschaftsschichten prominent repräsentiert sind. Die alten aristokratisierten bürgerlichen Geschlechter haben durch die Fugger Weltgeltung erlangt; der Hochadel trifft sich hier zu Reichstagen, einberufen von Kaiser Maximilian, der eine Vorliebe für die reichsfreie Stadt besitzt; und schließlich ist Augsburg ein Ort, an dem die Zünfte sich aufgrund ihrer demokratischen Rechte zu hoher Blüte entwickeln konnten. Aus dem Schlachtermeister Kugler spricht der Stolz der Zünfte, die inzwischen die Hälfte der Ratsstellen besetzen. Anders als für den freimaurischen Baumeister ist für ihn die Emanzipation des Bürgertums keine Sache des Geheimnisses, sondern der Öffentlichkeit. In Augsburg interessieren Berthold aber weder die Zünfte noch die Geschlechter, sondern einzig die Verbindung zu Treitssauerwein und Maximilian. Der Geheimschreiber klärt ihn über die Bedeutung des Bürgertums für die kaiserliche Reichspolitik auf. Der Monarch geht (im Stil des Königsmechanismus) einen Pakt mit dem Bürgertum ein, um

es als Machtfaktor gegen den die Zentralgewalt bedrängenden Adel benutzen zu können. Zurück in Waiblingen, ist Berthold entschlossen, auf dem Gebiet aktiv zu werden, das ihm kraft seiner adligen Abstammung zugewiesen scheint - die große Politik. Als erstes möchte er Waiblingen reichsfrei machen (wobei ihm Augsburg Vorbild ist), und dabei versucht er das Kunststück fertigzubringen, die verschiedenen antagonistischen gesellschaftlichen Gruppen (Kaiserliche, Kronenwächter, Württemberger, Schwabenbündler) in den Dienst seines Ziels zu stellen. Doch seine Pläne scheitern kläglich mangels politischer Erfahrung, und er droht im Getriebe der Interessen zermahlen zu werden: Die Waiblinger und Württemberger nennen ihn einen Verräter, Maximilian mißtraut ihm, die Kronenwächter nutzen ihn aus, und der Schwäbische Bund geht nur scheinbar auf seine Wünsche nach Reichsfreiheit für seine Stadt ein. Gesellschaftlich und privat ist Berthold am Schluß des Romans eine gescheiterte Existenz. Sein Tod an den Gräbern der Hohenstaufen im Kloster Lorch beendet das Leben eines Mannes, der zu einem Don Quijote wurde, weil er sich in Träumen von rückwärtsgewandten Adelsvorstellungen verlor. Arnim, der mit seinem Roman das Legitimitätsprinzip grundsätzlich in Frage stellt, wendet sich - im Gegensatz zu Scott und Hauff - gegen die Vorstellung einer Elitezugehörigkeit qua adliger Abstammung und sieht eine Chance für den Adel nur in seiner entschiedenen Hinwendung zu bürgerlichen Werten.

In die gleiche Richtung scheint mir die Aussage des Romans von de Vigny zu gehen. Cinq-Mars ist zwar an sich ein heroisch-aristokratischer Held, aber wie bei Scott und Hauff läuft die Vermittlung bürgerlicher Wertvorstellungen wieder über die Darstellung einer Liebesbeziehung. Die Tragödie, die sich im Verhältnis zwischen Cinq-Mars und Maria von Mantua, der Tochter Ludwigs des Dreizehnten abspielt, hat ihren Grund in der Unerfüllbarkeit ihrer Liebe. Deren Sanktionierung durch die Ehe steht das höfische Interesse, stehen die Überlegungen der großen Politik im Wege. Maria soll Königin von Polen werden und nicht die Frau des Oberstallmeisters Cinq-Mars. Anna von Österreich, die französische Königin, versucht ihrer Tochter ein Beispiel höfischer Disziplinierung zu geben, wenn sie ihr die Geschichte ihrer eigenen unterdrückten Liebe schildert. Als die Vorführung eigener Erfahrung als Exemplum zu nichts führt, erinnert die Königinmutter ihre Tochter daran, daß ihr Rang, ihre ganze Zukunft verloren sei, wenn sie auf der Erfüllung ihrer Liebe zu Cinq-Mars besteht. Maria von Mantua sieht den Ausweg darin, aus Cinq-Mars einen Prinzen, ein Mitglied der Hofelite zu machen, der als heiratsfähig anerkannt wird. Die Aussicht darauf, in dieser Position Richelieu ausschalten bzw. ersetzen zu können, wird nun bei Cinq-Mars - neben der Aussicht auf die Ehe mit Maria - zum zusätzlichen Motiv bei seiner Verschwörung. Die Königin, Realpolitikerin, die sie ist, sieht von Anfang an, daß Cinq-Mars mit diesem Plan scheitern wird, daß er verloren ist, da Richelieu der Überlegene in diesem Machtkampf ist. Anders als Quentin Durward bei Scott schafft Cinq-Mars den durch Liebe motivierten

sozialen Aufstieg innerhalb der Adelshierarchie nicht. Aber sein Ziel ist ja auch wesentlich ehrgeiziger und sein Weg unverhältnismäßig steiniger.

Maria von Mantua bringt jene antihöfischen Affekte gegen die Unterwerfung der Liebe unter die Staatsräson vor, wie sie in der bürgerlichen Literatur seit dem 18. Jahrhundert immer wieder zum Ausdruck gebracht wird. Durch das Insistieren auf der Erfüllung ihrer Liebe wird die Königstochter seelisch und wird Cinq-Mars physisch zerstört. Innerhalb der zahllosen anti-höfischen Argumente, die de Vigny in seinem Roman vorträgt, ist diese gescheiterte Liebesbeziehung das schärfste und für ein bürgerliches Lesepublikum überzeugendste. Politik und Etikette zwingen Cinq-Mars in ein Abenteuer, bei dem er damit rechnen muß, zu scheitern und zugrunde zu gehen.

Die Gegnerschaft zu aristokratischen Werten und Verhaltensweisen wird auch in Hugos *Notre-Dame de Paris* über die Darstellung einer Liebesbeziehung vermittelt. Wie Quentin Durward, Georg von Sturmfeder und Cinq-Mars ist auch der Ritter Phoebus der Sohn aus einer verarmten Familie. Während bei den erstgenannten Helden die Liebe das Primäre ist und der gelungene bzw. gescheiterte soziale Aufstieg das Abgeleitete, ist es bei Phoebus umgekehrt. Für ihn steht die finanzielle Sicherung im Vordergrund, und die Heirat als "gute Partie" ist ihm lediglich das Mittel zu diesem Zweck. Fleur-de-Lys, die adlige Auserkorene, ist die Richtige, da sie nicht nur hübsch ist, sondern vor allem über eine stattliche Mitgift verfügt. Zur Liebe ist Phoebus nicht fähig; er ist permanent in Liebesabenteuer verstrickt. Die Liebespassion, die Esmeralda das Leben kostet, kann Phoebus nicht begreifen. Als er von der Verwundung, die der Nebenbuhler Frollo ihm beigebracht hat, genesen ist, hat er die Affäre mit der Zigeunerin nur noch als unangenehme Posse in Erinnerung. So unsympathisch wie Phoebus sind die adligen Damen um Fleur-de-Lys gezeichnet. Diese reichen adligen Erbinnen starren in Samt und Seide und haben die Hände von Müßiggängerinnen. Das Verdikt der Trägheit wird aus bürgerlicher Perspektive gefällt, von der aus betrachtet Untätigkeit ein sozialer Makel ist. Der Gekünsteltheit, der Galanterie und der Langeweile der adligen Fräulein wird die Liebesleidenschaft, Empfindsamkeit, der natürliche Charme und die Schönheit der Esmeralda entgegengesetzt. Wie in den bereits genannten historischen Romanen sind die Liebespartner auch in Hugos Buch keine Angehörigen der bürgerlichen Schicht, aber die hier entwickelten Vorstellungen von der Liebe sind Bestandteil genuiner bürgerlicher Wertauffassungen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.

Starke antihöfische und anti-aristokratische Komponenten enthält ferner Ludwig Tiecks *Der Aufruhr in den Cevennen*. Ludwig der Vierzehnte ist mit seiner absolutistisch-unduldsamen Politik die Ursache des Bürgerkrieges, und seine Handlanger, der Marschall und der Intendant, werden mit der denkbar schärfsten Kritik bedacht. Christine, selbst ein Fräulein aus adligem Hause, greift die Inhumanität der Anordnungen des Marschalls an, wenn sie (in dessen

Anwesenheit) von den Bürgerkriegsgreueln berichtet. Moralisch verderbte Adlige haben sich auch unter die Rebellen gemischt. Zu seinem Entsetzen findet Edmund Beauvais bei den Kamisarden zwei Edelleute, die in der regionalen Hauptstadt Nimes wegen ihrer Lebensführung keine Achtung in der Bevölkerung mehr genießen. Das Bürgertum als gesellschaftliche Schicht kommt auch bei Tieck nicht vor. Mit ihrem demokratischen Biblizismus nehmen die Kamisarden keineswegs die bürgerliche Revolution des späten 18. und des 19. Jahrhunderts vorweg, sondern erinnern an Rebellenbewegungen früherer Zeiten. Jener adlig-bürgerliche Synthese-Typus, um dessen Propagierung es so vielen Romantikern geht, wird bei Tieck durch den alten Beauvais repräsentiert: Er stammt aus dem mittleren Adel, hat der Politik des Absolutismus den Rücken gekehrt, vertritt bürgerlich-aufgeklärte Toleranzideen und ist wie sonst niemand im Roman an einer Überwindung des Bürgerkrieges interessiert. Das Bild vom verbürgerlichten Adligen, vom Aristokraten als verantwortungsbewußten Bürger ist mit dem alten Beauvais bei Tieck klar konturiert.

Bürgerliche kommen in Manzoni's *I promessi sposi* ebenfalls kaum vor. Nur die Vorgeschichte des Pater Christopherus, mit der der Leser durch eine Retrospektive bekannt gemacht wird, schildert einen klassischen gesellschaftlichen Konflikt zwischen Adel und Bürgertum. Gelöst wird diese komplizierte Affäre mit Hilfe der Kirche, der Manzoni in seinem Buch alle möglichen positiven Einflüsse zutraut, sofern sie sich auf ihre religiöse Aufgabe im engeren Sinne beschränkt. Pater Christopherus, der früher Ludovico hieß, stammt aus einer reichen Kaufmannsfamilie, der es nicht an Geld, wohl aber an gesellschaftlichem Ansehen mangelt. Äußerlich kann er sich das Auftreten und Gehabe eines Aristokraten leisten, aber in ihre Zirkel wird er nicht aufgenommen. Bei einer Konfrontation mit einem Adligen - es geht um die Formalität, wer den Vortritt hat - kommt es zum Duell, in dem der aristokratische Gegner tödlich verwundet wird. Ludovico rettet sich in ein nahes Kloster, wo er vor der weltlichen Justiz geschützt ist. Dort gelangt er zu dem Entschluß, Mönch zu werden. Er nimmt den Namen Christopherus an, bittet die Familie des getöteten Adligen um Verzeihung und beginnt sein segensreiches Wirken als Freund der Armen, Beschützer der Verfolgten und Ermahner der Aristokraten. In dieser Funktion spielt er in Manzoni's Roman eine außerordentlich wichtige Rolle. So positiv die kleinen Leute mit Renzo und Lucia, so verständnisvoll-kritisch (Don Abbondio) bzw. so glorifiziert (Pater Christopherus, Kardinal Borromeo) die Vertreter der Kirche dargestellt sind, so massiv ist die Kritik am herrschenden Adel. Indirekt kommt bei der deutlich werdenden Gegnerschaft zum Adel am klarsten die bürgerliche Tendenz des Romans zum Ausdruck. Die potentielle Tragödie der Handlung wird durch die Verderbtheit des ortsansässigen Lokal-Adligen verursacht: Don Rodrigo Wette, daß er bis zum Martinstag Lucia erobert haben werde, bringt das Geschehen in Gang. Daß er schließlich nicht nur die Wette, sondern auch sein Leben verliert, geschieht zur großen Genugtuung des bürger-

lichen Lesepublikums. Die typische Konfrontation zwischen empfindsam-bürgerlicher Liebesauffassung und aristokratischer Unterdrückung des Sentiments wird variiert im Bericht über die Biographie der Äbtissin Gertrude, die allgemein "die Fürstin" genannt wird. Aus finanziellen Gründen kann ihr Vater, Chef eines fürstlichen Hauses, das bessere Tage gesehen hat, seiner Tochter keine Mitgift vermachen. Der gesamte Besitz soll ungeteilt an den Sohn, den Stammhalter gehen, auf daß der gewohnte aristokratische Lebensstil fortgeführt werden kann. Keine Mitgift zu besitzen, bedeutet in adligen Kreisen, keine Heiratschancen zu haben: so bleibt als Ausweg nur das Leben als Nonne. Auf den Eintritt ins Kloster wird Gertrude bereits als Kind vorbereitet. Eine aufflammende Liebe muß unter schmerzlichen Disziplinierungsbemühungen unterdrückt werden. Im Kloster führt sie das Leben einer verkrüppelten Seele mit verqueren Gefühlen. Lucia ist in allem das Gegenteil von Gertrude.

Im Netz der Macht, das die Adligen über die von ihnen beherrschte Region gespannt haben, drohen Lucia und Renzo immer erneut gefangen zu werden. Wenn es um die Aufrechterhaltung absolutistischer Dominanz geht, ist ein gräflicher Onkel zur Stelle, der die Versetzung des Pater Christopherus betreibt, eine Äbtissin Gertrude, die Lucia je nach Wunsch ins Kloster aufnimmt oder entläßt, ein "Ungenannter", der sie in sein Kastell einsperrt etc. Das Bild der Burg des Ungenannten vermittelt etwas von der drückend-erdrückenden Gewalt, die auf dem Land lastet. Ähnlich finster ist auch der Herrschaftssitz Don Rodrigos - "die Höhle des Löwens" - beschrieben. Schaut Don Rodrigo sich die Gemälde in seiner Ahnengalerie an, so blicken ihn lauter Menschen an, die Schrecken um sich verbreitet haben. Die Angst einflößenden Gesichtszüge scheinen sich vererbt zu haben, denn als Pater Christopherus seine Strafpredigt bei ihm los werden will, heißt es, daß Don Rodrigos bloßer Gesichtsausdruck schon jedem jede Bitte im Halse ersticken konnte. Der Pater stößt auf taube Ohren und behauptet Don Rodrigo gegenüber, daß auf seinem Haus ein Fluch laste, woraufhin ihm Don Rodrigo die Tür weist. Dem Leser wird die Einsicht vermittelt, es sei unvorstellbar, daß ein Mächtiger Bitten nachgeben und eine Gewalttat unterlassen könne. Wie heruntergekommen die Ehrbegriffe der Adligen um Don Rodrigo sind, zeigt sich in ihrer Diskussion darüber, ob man einen Herold, der Fehde ansagt, angreifen darf. In allen aristokratischen Gesellschaften Europas galt die Person eines Herolds als unantastbar, was immer die von ihm übermittelte Botschaft enthielt. Eine Persönlichkeit, die jene für die Romantik so typische Kompromißideologie, also die Symbiose von Aristokratismus und Bürgerlichkeit, vertritt, kommt bei Manzoni nicht vor. Genuin bürgerliche Konflikte sind in der Handlung um Renzo und Lucia ausgeklammert. Trotzdem hat Manzoni mit *I promessi sposi* das große Buch des italienischen Bürgertums im 19. Jahrhundert geschrieben. Denn dessen Lieblingsideen und Wunschvorstellungen werden sämtlich zur Sprache gebracht: Die negative Darstellung der Besatzungsmacht, das Bild eines religiös gebundenen Volkes, die Vision einer tun-

lichst unpolitischen, auf ihre karitativ-seelsorgerische Tätigkeit beschränkten Kirche und der Bericht über eine korrupte Aristokratie, die entweder untergeht (Don Rodrigo) oder sich zum Besseren wandelt (der Ungenannte).

3. Konflikte zwischen König und Adel

Das Andenken an Henri IV wird auch in de Vignys Roman *Cinq-Mars* hochgehalten. Hier ist es nicht ein Vertreter des Bürgertums, sondern des Hochadels - der alte Marschall de Bassompierre -, der ihn als idealen Monarchen lobt. Anders als Ludwig der Dreizehnte habe dieser große Mann frei und offen mit den Vertretern der aristokratischen Elite wie mit guten Freunden verkehrt. Unter Henri seien die Adligen aus den großen Häusern dem König ebenbürtig gewesen; er habe ihre Unabhängigkeit respektiert. Nun aber sei der Hof nichts mehr als ein Ort, wo man eine Gunst erbittet, und der Adel werde in die Rolle eines Gefolges des Königs gezwungen. Ludwig wisse aber offensichtlich nicht, was er tue, denn mit der Entmachtung des Hochadels als dem alten Waffengefährten des Königs zerschlage er diese Stütze der Krone. Unwissentlich betreibe die Monarchie damit ihren eigenen Untergang. Diese Prophezeiung wird nicht nur von Bassompierre, sondern auch von Cinq-Mars' Vertrautem de Thou ausgesprochen. De Thou betont, daß die Annahme des Königs, sein alter Adel habe sich gegen ihn verschworen, falsch sei. Auch de Thou sieht voraus, daß das Königshaus nicht Bestand haben werde, wenn es allein dem Sturm der Zeit preisgegeben sei. In diese Richtung gehen auch die Worte, die der Herzog von Bouillon in Anwesenheit der Königin an den Dauphin, den späteren Ludwig den Vierzehnten, richtet. Hier handelt es sich um einen Anachronismus, denn der Dauphin wurde erst 1643 geboren, während die Handlung des Romans in die Jahre vor 1643 fällt (Cinq-Mars und Richelieu starben 1642). Bouillon macht den entscheidenden Unterschied zwischen Ludwig dem Dreizehnten und Kardinal Richelieu. Er sieht nicht im König, sondern in seinem Ersten Minister den Feind des Adels. Wie sich später herausstellen wird, treffen die Worte des Herzogs auf taube Ohren, denn Ludwig der Vierzehnte wird die Entmachtung des Adels noch weitertreiben als Richelieu. Allerdings wird er sich hüten, einen Ersten Minister die Macht im Staat übernehmen zu lassen. Im Hinblick auf die zweihundertfünfzig Jahre später eintreffende Revolution erweisen sich Bouillons Warnungen als konkrete Prophezeiungen. Wie Bassompierre und de Thou ist er der Meinung, daß mit der Unterwerfung des Hochadels der Thron entwurzelt worden sei, daß jene Institution zerbrochen wurde, die den Thron stützte. Vergeblich - so weiß der Leser des Buches - erteilt der Herzog von Bouillon dem Dauphin den Rat, sich der Rückendeckung und der Freundschaft des Adels zu versichern. Der Haß des Adels richtet sich gegen Richelieu, der von der Idee einer ständigen Konspiration der Hocharistokratie ausgehe und ihr deswegen mit dem Scharfrichter und der Bastille das Rückgrat zu brechen suche. Als

"König des Königs", als Zerstörer der Macht des Hochadels und als Herr Europas versteht bzw. träumt de Vignys Richelieu auch sich selbst. Daß er von der Erfüllung dieses Traums (den allerdings sein eigener baldiger Tod verhindert) nicht weit entfernt ist, zeigt die Schilderung eines Empfangs, den der Erste Minister gibt: Hier sind die Botschafter der europäischen Staaten versammelt und erwarten seine Befehle. Den König hält Richelieu in Schach mit der Drohung, daß die Vertreter der Hocharistokratie Herrscher in souveränen Provinzen werden möchten, daß es mit der monarchistischen Zentralmacht zu Ende sei, sobald er, der Erste Minister, die Zügel absolutistischer Herrschaft aus den Händen gebe.

Die Verschwörung, die der Erste Minister ständig an die Wand malt, wird durch ihn selbst provoziert. Das Haupt der Putschisten, Cinq-Mars, ist Richelieu aber nicht gewachsen, und so wird aus der Palastrevolte - in de Vignys Worten - eine blutige Komödie. Cinq-Mars erweist sich als jugendlicher Vabanque-Spieler, der alles auf eine Karte setzt. Er ist kein idealistischer Marquis-Posa-Typ, der sich ganz einer politischen Idee verschrieben hat, sondern er macht seine Aktion abhängig von der Zustimmung seiner Geliebten, Maria von Mantua, der Tochter des Königs. Sein Wunsch, das Land von dem Tyrannen zu befreien, leitet sich primär aus der Hoffnung auf Gewinnung der königlichen Braut ab. Die Gunst des Königs hat Cinq-Mars während seiner Arbeit am Hof erlangen können; er hat es zum Oberstallmeister gebracht, und man nennt ihn allgemein "Monsieur le Grand". Anders als die Realpolitiker am Hof überschätzt er die Möglichkeiten des Königs und unterschätzt die Schwierigkeiten einer Verschwörung gegen den Ersten Minister. Cinq-Mars scheitert auf der ganzen Linie und wird hingerichtet. Die Königin, die ihm anfänglich große Sympathien entgegenbrachte, sieht bald den Dilettantismus der Fronde und die Gefahr, in die der Thron und das Land durch sie gestürzt wird. Sie erkennt zwar den großen Charakter und den Mut von Cinq-Mars, aber gleichzeitig hält sie ihn für einen in die Irre gegangenen Streber. Richelieu bedauert die Starrheit von Cinq-Mars' Charakter. Nach der Verurteilung von Cinq-Mars meint er, daß er ohne diese Unbeweglichkeit gerne seinen Schüler aus ihm gemacht habe.

Am Schluß seines Romans läßt de Vigny die beiden Schriftsteller Corneille und Milton über die Situation nach der Verschwörung diskutieren. Der letzte Versuch des Hochadels ist gescheitert, seine Entmachtung aufzuhalten bzw. rückgängig zu machen. Damit hat sich der höfische Absolutismus in Frankreich endgültig etabliert. Milton fragt Corneille, ob Richelieus Politik nicht darauf hinaus laufe, Republiken vorzubereiten. Ludwig der Elfte, von dem es in *Notre-Dame de Paris* heißt, daß er unermüdlich an der Zerstörung des Feudalismus gearbeitet habe, kommt als Begründer des Absolutismus auch bei Victor Hugo nicht gut weg. De Vigny und Hugo sind ausgesprochene Anti-Absolutisten. Man könnte de Vignys Buch mißverstehen als das Plädoyer für die Restauration eines starken Adels. Das wäre aber verfehlt, dann der Autor zeigt ein eklatantes

Versagen des Hochadels im Prozeß seines Machtverlusts und beim Versuch, ihn rückgängig zu machen. Die Parallele, die der zeitgenössische Leser ziehen kann, ist wohl eher die, daß in der Restauration das Bürgertum in der Gefahr steht, die ehemaligen Freiheiten der Revolutionszeit und der Napoleonischen Epoche einzubüßen, und daß man nach einem König Ausschau halten müsse, der die Interessen der nunmehr mächtigsten sozialen Schicht im Lande wahrnimmt, und ohne deren Kooperation das Königtum seine Basis verliert. Ludwig der Elfte wird so häufig in den romantischen Romanen der Restaurationszeit genannt, weil er in der epochalen Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, vom Feudalismus zum Absolutismus regierte. Hugos Ludwig der Elfte will die Lehnsherren ausrotten. Der Zeitbruch, in dem sich Autoren wie Hugo sehen, ist jener vom Absolutismus zur Demokratie. Jetzt wird ein Monarch gebraucht, der die Sache des Bürgertums betreibt (Napoleon hatte nur vorübergehend diese Funktion übernommen). Die Restauration aber ist ausgerichtet auf die Stärkung von Thron und Altar und begünstigt mehr den Adel als das Bürgertum. Das Verhältnis zu Ludwig dem Elften ist in den romantischen historischen Romanen zwiespältig, weil Ludwig mit der Einführung des Absolutismus einerseits durchaus auf der Höhe der Zeit war (ohne ihn wäre die Nationsbildung nicht möglich gewesen), aber andererseits wird er als Begründer einer Staatsverfassung gesehen, deren gesellschaftspolitische Konsequenzen fatal waren, und deren Neuauflagen und Imitationen verhindert werden müssen.

In den romantischen historischen Romanen wird das ganze Spektrum der Legitimationsproblematik monarchischer Herrschaft durchsichtig, wie es in der Restaurationszeit gegeben war. Dabei geht es weder um ein Parteiergreifen für die Reaktion noch für die Revolution. Als legitim werden nicht jene Herrscher erkannt, die sich auf Tradition und Geschichte berufen, sondern solche, die der Zustimmung des Bürgertums bzw. des Volkes sicher sein können. Der historische Kompromiß des Bürgerkönigtums, die Idee einer Monarchie, die dem Bürgertum Rechenschaft schuldig ist, werden durch die Verfasser historischer Romane im Europa der Restaurationszeit favorisiert. So trugen die Autoren zu einer Bewußtseinsbildung bei, die eine gesellschaftliche Bewegung hin zu den Revolutionen von 1830 und 1848 förderte. Diese Revolutionen wiederum waren Meilensteine auf dem Weg zum Bürgerkönigtum und zur konstitutionellen Monarchie im Europa des 19. Jahrhunderts.

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Arnim, Achim von. *Die Kronenwächter*, hrsg. v. Paul Michael Lützel (Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989).
- Hauff, Wilhelm. *Lichtenstein*. Mit einem Nachwort von Paul Michael Lützel (Stuttgart: Reclam, 1988).
- Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris* (Paris: Flammarion, 1967).
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi* (Milano: Mondadori, 1984).
- Scott, Walter. *Ivanhoe* (New York: Penguin, 1984).
- _____. *Quentin Durward* (New York: Airmont, 1967).
- Tieck, Ludwig. *Der Aufruhr in den Cevennen*, in: *Romane* (München: Winkler, 1966).
- de Vigny, Alfred. *Cinq-Mars* (Paris: Hatier, 1955).

2. Sekundärliteratur

a) zum Historischen Roman

- Aust, Hugo. *Der historische Roman* (Stuttgart: Metzler, 1994).
- Geppert, Hans Vilmar. *Der "andere" historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung* (Tübingen: Niemeyer, 1976).
- Humphrey, Richard. *The Historical Novel as Philosophy of History - Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin* (London: Humanities Press, 1986).
- Lützel, Paul Michael. «Bürgerkriegs-Literatur. Der historische Roman im Europa der Restaurationszeit (1815-1830)», in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Jürgen Kocka, Band 3 (München: dtv, 1988): 232-256.
- _____. «Georg Lukács and the Historical Novel of the Restoration Period», in: *The Modern German Historical Novel*, ed. by David Roberts and Philip Thomson (New York and Oxford: Berg, 1991): 35-48.
- Steinecke, Hartmut. *Romantheorie und Romankritik in Deutschland* (Stuttgart: Metzler, 1976).

b) zum Thema Legitimität

- Blumenberg, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976).
- Krämer-Badoni, Thomas. *Zur Legitimität der bürgerlichen Gesellschaft* (Frankfurt am Main und New York: Campus, 1978).
- Westle, Bettina. *Politische Legitimität* (Baden-Baden: Nomos, 1989).
- Würtenberger, Thomas. *Die Legitimität staatlicher Herrschaft* (Berlin: Duncker und Humblot, 1973).

c) zur Restaurationszeit nach dem Wiener Kongreß

Burg, Peter. *Der Wiener Kongreß. Der Deutsche Bund im europäischen Staatensystem* (München: dtv, 1984).

Dyroff, Hans-Dieter (Hrsg.). *Der Wiener Kongreß 1814/15. Die Neuordnung Europas* (München: dtv, 1966).

Fehrenbach, Elisabeth. *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongreß* (München: Oldenbourg, 1986).

Ferrero, Guglielmo. *Reconstruction. Talleyrand à Vienne 1814-1815* (Paris: Plon, 1940).

Lia Secci
(Perugia)

*«Florentin» di Dorothea Schlegel
Cronaca di una creatività negata*

Nel novembre 1799, Dorothea Mendelssohn iniziò a scrivere un romanzo. Era da poco arrivata a Jena in compagnia di Friedrich Schlegel, con il quale conviveva a Berlino dall'anno precedente, dopo il divorzio dal marito Simon Veit. Dorothea era alla sua prima esperienza di scrittura creativa. Sebbene fosse sempre vissuta in ambienti saturi di cultura, non aveva mai acquistato fiducia nelle proprie potenzialità letterarie. Nella casa paterna del filosofo Moses convenivano, nella seconda metà del Settecento, gli intellettuali più aperti e vivaci della "Aufklärung" berlinese, ma la primogenita Brendel non aveva certo ricevuto un'educazione pari a quella dei suoi fratelli. Secondo i principi illuministici e secondo le teorie di Rousseau, non le venne negata un'istruzione che la mettesse in grado di capire e aiutare intellettualmente un futuro marito, di seguire gli studi di futuri figli e di ben figurare in società. Questo era quanto poteva essere accettato da un'etica ancora patriarcale - non prussiana, ma ebraica - che disapprovava l'"eccessiva" cultura delle donne¹.

Moses Mendelssohn aveva scritto alla fidanzata Fromet: «Gelehrt werden? Dafür behüte Sie Gott! Eine mäßige Lectür kleidet dem Frauenzimmer, aber keine Gelehrsamkeit. Ein Mädchen, das sich die Augen rot gelesen, verdient ausgelacht zu werden»².

Né, a voler diventare «erudita», vi sarebbero stati energie e tempo per una moglie di quell'epoca e di quella condizione: Fromet mise al mondo dieci figli,

¹ Sull'educazione ricevuta da Dorothea e sull'ambiente culturale della casa paterna, cfr. la dissertazione di H. Frank, «... Die Disharmonie, die mit mir geboren ward, und mich nie verlassen wird ...». *Das Leben der Brendel/Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel (1764-1839)*, P. Lang, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, 1988, pp. 15-28 e la monografia più divulgativa di C. Stern, «Ich möchte mir Flügel wünschen». *Das Leben der Dorothea Schlegel*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991, pp. 11-31.

² La lettera di Moses Mendelssohn a Fromet Gugenheim, del 10 novembre 1761, è riportata da H. Frank, op. cit., pp. 25-26.

dovette assistere per anni il marito infermo e occuparsi dei numerosi ospiti che frequentavano il suo salotto e la sua tavola. Parte di quelle cure familiari vennero condivise con la figlia Brendel. La quale tuttavia ricevette lezioni di pianoforte, disegno, francese, inglese e tedesco. Poté anche assistere, occasionalmente, alle dotte discussioni degli amici del padre e alle letture drammatiche a cui partecipavano, tra gli altri, Karl Philipp Moritz e i fratelli von Humboldt. Frequentava teatri e concerti e, contravvenendo ai divieti paterni, leggeva il più possibile, soprattutto romanzi, entusiasmandosi per gli eroi sentimentali di Lawrence Sterne e per il Werther: già allora manifestava la sua predilezione per il genere letterario in cui si sarebbe provata, anni dopo, per un'unica volta.

Brendel continuò a coltivare i suoi interessi letterari dopo essere andata sposa nel 1783, a diciannove anni, a Simon Veit, proprietario di un cotonificio e di una banca, in società con i fratelli. Nonostante il disinteresse del marito, e tutti i faticosi impegni di un *ménage* borghese, fondò in casa propria una *Lese-gesellschaft*; inoltre, insieme con altre due intelligenti e intraprendenti amiche ebrae come Henriette Herz e Rahel Levin, animò la vita dei primi salotti artistico-culturali berlinesi³.

Le tre amiche, con una ristretta cerchia di eletti, fondarono anche una società segreta, il «Tugendbund», tenuto unito dal comune amore per l'arte e la poesia. Ma per quanto riguarda la produzione letteraria vera e propria, essa si limitò, per Brendel - che nel frattempo, per facilitare la sua integrazione nell'ambiente misto dei salotti, aveva assunto il nome cristiano Dorothea - e per le sue amiche, a un fitto scambio epistolare: come era consueto nella maggior parte dei casi per la scrittura femminile dell'epoca. Anche se Henriette Herz, nelle sue *Erinnerungen*, ricorda nitidamente l'entusiasmo e il desiderio di identificazione che suscitavano in loro gli eroi dei romanzi:

Und daß ich es nur gestehe, wir hatten damals alle selbst einige Lust Romanheldinnen zu werden; keine von uns, die nicht damals für irgendeinen Helden oder eine Heldin aus den Romanen der Zeit schwärmte, und obenan stand darin die geistreiche, mit feuriger Einbildungskraft begabte Tochter Mendelssohns, Dorothea.⁴

Nell'epoca della "Empfindsamkeit" vi erano già state scrittrici che si erano provate nel genere del romanzo. Ma nonostante il successo ottenuto dalle opere

³ Sui salotti berlinesi, oltre alle monografie citate alla nota 1, si veda I. Drewitz, *Berliner Salons: Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Haude u. Spener, Berlin, 1984³ e il saggio di W. Schmitz, «... nur eine Skizze, aber durchaus in einem großen Stil»: Dorothea Schlegel, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», voll. 31-33 (1990-91), pp. 93-95.

⁴ Cfr. H. Herz, *Berliner Salon. Erinnerungen und Portraits*, (hrsg. v. U. Janetzki), Ullstein, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1984, p. 48.

di Sophie von la Roche⁵, le donne continuavano a temere il giudizio della mentalità dominante, che le minacciava di venir meno ai doveri essenziali della condizione femminile:

Vernachlässigung der eigentlichen Berufspflichten und der gehörigen Besorgung des Hauswesens, besonders auch der Kinderzucht; [...] gänzliche Auflösung der heiligen Familienbande zwischen Mann und Frau, Eltern und Kindern; Verwilderung des Herzens durch genährte Eitelkeit und Ruhmbegierde.⁶

Perciò le autrici prevenivano spesso il rimprovero di dilettantismo in timorose prefazioni in cui autolimitavano le loro ambizioni letterarie, oppure si sottraevano alla notorietà facendo comparire romanzi anonimi o firmati con pseudonimi - magari maschili. Queste precauzioni continuarono anche nella cerchia della "Frühromantik", dove i pregiudizi contro l'attività artistica delle donne erano stati aboliti, in nome della parità dei sessi e dell'autonomia femminile⁷. Ma nel quotidiano non era stata abolita la divisione dei ruoli. E così, nella prassi, scrittrici come Sophie Mereau, Sophie Bernhardi, Karoline von Wolzogen, non erano affatto sollevate dai doveri domestici. Per quanto riguardava l'aspetto finanziario del loro lavoro, dovevano poi constatare che una firma maschile era più garantita e redditizia.

Quando Dorothea, dopo la separazione dal marito e l'unione con Friedrich Schlegel, che viveva in condizioni di perenne precarietà economica, pensò di svolgere un'attività letteraria per arrotondare il bilancio domestico, l'idea più opportuna le sembrò quella di tradurre testi dal francese. Non si sentiva un'artista, ma piuttosto un'«artigiana» al servizio del compagno Friedrich: desiderava solo «Friedrich sein Geselle zu werden»⁸ e «ihm Ruhe schaffen und selbst in Demuth als Handwerkerin Brod schaffen, bis er es kann»⁹.

Un lavoro più impegnativo e indipendente, del resto, sarebbe stato impedito dalle cure materiali - alla mensa di Dorothea sedevano ogni giorno vari amici di

⁵ Si veda lo studio di Chr. Touaillon, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, W. Braumüller, Wien, 1919.

⁶ Cfr. J. H. Campe, *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Braunschweig, 1789, pp. 64-65.

⁷ Cfr. E. Frederiksen, *Die Frau als Autorin zur Zeit der Romantik: Anfänge einer weiblichen literarischen Tradition*, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», vol. 10 (1980), pp. 83-104.

⁸ D. Schlegel, *Tagebuch*, in J. M. Raich (Hrsg.), *Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel*, Verlag von Franz Kirchheim, Mainz, 1881, B. I, p. 91, Nr. 28: «Ob mir mein Bestreben wohl gelingen wird, Friedrich sein Geselle zu werden: nämlich das in seinem Sinn auszuführen, was er für mich angelegt?».

⁹ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 14 febbraio 1800, in *Briefe von Dorothea Schlegel an Friedrich Schleiermacher*, (hrsg. v. H. Meissner und E. Schmidt), «Mitteilungen aus dem Literaturarchiv in Berlin», N.F. 7, Berlin, 1913, p. 38.

Friedrich, tra cui i filosofi Schleiermacher e Fichte - e dalle cure intellettuali che gli prodigava, come collaboratrice, redattrice, correttrice di bozze, corrispondente, copista. i suoi lavori più autonomi consistevano in recensioni e articoli per la rivista «Athenaeum», fondata dai fratelli Schlegel nel 1798.

Le traduzioni desiderate, per quanto Dorothea si fosse rivolta ad amici influenti come il diplomatico svedese Carl Gustav von Brinkmann, addetto all'ambasciata di Parigi, non andavano, per il momento, in porto: i tentativi di tradurre i *Memoires* della famosa attrice Hyppolite Clairon, e *Les Amours du Chevalier de Faublas* di Louvet de Couvray, rimasero interrotti¹⁰. E poiché le difficoltà economiche dei due nuclei familiari degli Schlegel, dopo il trasferimento di Friedrich presso il fratello August Wilhelm a Jena, con Dorothea (e il figlio Philipp Veit), rimanevano pressanti, occorreva trovare altre fonti di sostentamento.

Friedrich esortava Dorothea e la cognata Caroline a scrivere romanzi, come «herrschende Dichtart der Modernen»¹¹. Un'impresa che gli sembrava facile, visto che «Auch enthält jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Innern einen Roman»¹². Ma anche se in quella casa di romantici l'atmosfera era favorevole alla creatività, poiché si viveva come in un eterno «Concert von Witz und Poesie und Kunst und Wissenschaft», non era affatto facile, per le due donne, trovare il tempo e la concentrazione necessari alla scrittura: dovevano sfamare e accudire quotidianamente almeno dieci persone e continuavano a fungere da assistenti degli Schlegel, dediti - loro sì - esclusivamente alle loro attività poetiche, critiche e filologiche¹³.

Tuttavia, anche se Caroline è passata alla storia come l'animatrice più affascinante della "Frühromantik" di Jena, fu proprio la più trascurata Dorothea a seguire alla lettera il consiglio di Friedrich, certo nello zelo di applicare le teorie

¹⁰ Sull'attività di Dorothea come traduttrice, si veda il mio studio *Dorothea Schlegel traduttrice dal francese, in Il senso del nonsense. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, a cura di M. Streiff Moretti, M. Revol Cappelletti e O. Martinez, ESI, Napoli, 1994, pp. 247-272.

¹¹ Fr. Schlegel, *Literary Notebooks*, (hrsg. v. H. Eichner), Athlone Press, London, 1957, Nr. 32 = *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, (hrsg. v. E. Behler u. a.), Schöningh, Paderborn, München, Wien, 1980 ss., B. XVI, Abt. II, *Schriften aus dem Nachlaß. Fragmente zur Poesie und Literatur*, (hrsg. v. H. Eichner), T. I, 1981, p. 88, Nr. 32: «Drei herrschende Dichtarten 1) Tragödie bei den Griechen 2) Satire bei den Römern 3) Roman bei den Modernen».

¹² Fr. Schlegel, *Kritische Fragmente*, Nr. 78, in Fr. Schlegel. *Seine prosaische Jugendschriften*, (hrsg. v. J. Minor), Konegen, Wien, 1906², B. II, p. 194; cfr. anche *Literary Notebooks*, cit., Nr. 572 = *Schriften aus dem Nachlaß. Fragmente zur Poesie und Literatur*, cit., p. 133, Nr. 576: «Jeder progressive Mensch trägt einen nothwendigen Roman a priori in seinem Innern, welcher nichts als der vollständigste Ausdruck seines ganzen WESENS ist. Also eine nothwendige Organisation, nicht eine zufällige Crystallisation».

¹³ Sul soggiorno di Dorothea a Jena nella cerchia della "Frühromantik" si veda F. Deibel, *Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule*, in «Palaestra» XL, Berlin, 1905, pp. 8-12 e H. Frank, op. cit., pp. 78-120.

estetiche da lui elaborate: tra il 1799 e il 1800 si dedicò alla composizione di un romanzo, intitolato *Florentin*¹⁴.

Durante la stesura dell'opera, che procedeva rapidamente, Dorothea, pur tra dubbi e incertezze, cominciò a prendere coscienza delle proprie qualità di scrittrice. Nelle lettere scritte a Schleiermacher tra il dicembre 1799 e il febbraio 1800, si fa strada la fiducia nel proprio valore e il piacere della creatività.

L'inizio della composizione era stato promettente e gioioso, come l'autrice rievoca nella *Zueignung an den Herausgeber*, che rimase inedita:

Mit hoher Freude erinnere ich mich noch des lieben heitern Morgens, als ich mich zuerst auf die kleinen Geschichten in diesem Buche wieder besann. Sie lagen schlummernd in meiner Seele wie Veilchen während des Winters; ein neuer Frühling, die rückkehrende Sonne hatte sie alle geweckt. Glühend und freudig ungeduldig schrieb ich die ersten Blätter nieder und legte sie dann so zufrieden und unbefangen in meinem Schreibpulte hin, als hätte ich ein ganzes Werk vollendet; denn das, was ich mir heimlich zu den paar Seiten noch hinzuträumte und vorphantasirte, war für mich Absichtslose so gut, als stände es fertig vor mir auf dem Papiere.¹⁵

Ma in quella stessa *Zueignung* Dorothea dà un giudizio riduttivo del romanzo, i cui meriti cerca di attribuire solo all'aiuto di Friedrich:

Wer mir nun keine Ruhe liess, bis ich sie nach weltlicher Weise ausführlich vollendete, das warst Du, und ich gehorchte in Demuth; denn mein Wille war es gar nicht. Für mich, auf meine Weise, war es vollendeter, als ich es noch insgeheim mit mir herum trug und still bald so, bald anders ausbildete, meine Phantasie, durch nichts wirkliches gehemmt, durch nichts, was einem so in der Welt im Wege liegt, gestört, sich allerliebste wunderbunte Sächelchen hineinmengte [...] als jetzt, da mir von allem dem so wenig gelungen ist, was ich eigentlich wohl meinte, und mir meine Bilderchen selber ganz unbekannt vorkommen. Es ist nichts darin so fröhlich und wehmüthig, so gerührt und ergötzt, als ich selber war, da es noch in mir lag. Immer glaubte ich genau das hinzuschreiben, was ich eben dachte, aber es war Täuschung [...]¹⁶

E nelle stesse lettere a Schleiermacher che rivelano la nascente coscienza del

¹⁴ I primi titoli del romanzo, citati in lettere di Friedrich Schlegel, erano stati *Arthur e Lorenzo*: cfr. H. Frank, op. cit., p. 133.

¹⁵ D. Schlegel, *Zueignung an den Herausgeber*, in J. M. Raich, op. cit., B. I, pp. 58-59.

¹⁶ Ivi, pp. 59-60. Il testo della *Zueignung* è stato ristampato in D. Schlegel, *Florentin. Roman - Fragmente - Varianten* (hrsg. v. L. Weissberg), Ullstein, Frankfurt/M., Berlin, 1987, pp. 156-159.

suo talento, Dorothea lascia affiorare timori ed esitazioni che la rendono riluttante a far leggere saggi della sua scrittura e a diffondere la notizia del romanzo *in fieri*. Se il 3 febbraio 1800 aveva scritto baldanzosamente all'amico:

Wie können Sie, mein Freund! sich so sehr über meine poetischen Fortschritte verwundern? habe ich nicht immer gesagt, und darauf getrotzt daß ich noch etwas werden könnte wenn es mir wohl ginge? hätte ich meine Freiheit umsonst erlangt? - Das Schicksal vergönne mir nur, daß meine Gesundheit etwas stärker, und die weltlichen Sorgen geringer werden, so will ich gewiß noch ordentlich etwas lernen!¹⁷

e se il 14 febbraio aveva confermato:

Ich lerne viel zu, so viel meine wankende Gesundheit erlaubt, bildet einigermassen das Talent sich in mir aus.¹⁸

Ma già il 3 febbraio aveva accennato alle difficoltà della creazione, solo in parte superate:

Mein Stiefsohn Florentin macht sich unnütz, und ich muß mich mit ihm plagen. [...] Er kann sich nun etwas in der Welt versuchen.¹⁹

E ancora prima, in una lettera, sempre a Schleiermacher, del 16 gennaio, gli aveva raccomandato di non parlare, se non con pochi intimi già al corrente, come la sorella Jette, del nuovo romanzo:

So wie ich Sie beyden recht herzlich bitte, ja keinen Menschen das Geheimniß mit dem Florentin zu verrathen.²⁰

Più che dall'autrice, Schleiermacher veniva informato da Friedrich sulla composizione del romanzo, e nel luglio del 1800 si lagnava con l'amico di non aver ancora potuto leggere il testo, ormai compiuto. Dorothea infatti aveva terminato la stesura della prima parte di *Florentin* già in maggio. Ma mancavano ancora le correzioni di Friedrich. I dubbi e le esitazioni di Dorothea si possono, in parte, ricondurre all'incertezza linguistica che le lezioni di tedesco della sua infanzia non avevano risolto. Una buona padronanza della lingua tedesca non era consueta, nella Berlino di quell'epoca: alla corte di Prussia si parlava il francese, gli *Junker* usavano il loro dialetto, e nell'ambiente ebraico si parlava *jiddisch*. Per questo Friedrich doveva intervenire ed eliminare gli errori di ortografia, grammatica e sintassi dai manoscritti di Dorothea. Lei stessa lo ammette, in una lettera a Schleiermacher dell'agosto 1800:

¹⁷ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 3 febbraio 1800, in *Briefe*, cit., p. 32.

¹⁸ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 14 febbraio 1800, ivi, p. 37.

¹⁹ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 3 febbraio 1800, ivi, p. 32.

²⁰ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 16 gennaio 1800, ivi, p. 29.

Ich könnte Ihnen zwar den ersten Brouillon schicken, aber ausser dass es Porto kostet, ist auch die rothe Dinte allenthalben zum Spektakel darin, denn der Teufel regiert immer an den Stellen, wo der Dativ oder Accusativ regieren sollte, und in dieser Gestalt sollen Sie es nicht zuerst sehen, [...] Die triviale Bitte, sich nicht zu viel zu erwarten, muss ich doch in Demuth ergehen lassen.²¹

Anche in altre occasioni, inviando all'amico qualche recensione da lei scritta per l'«Athenaeum», o dei versi, Dorothea usa espressioni autocritiche, come «es ist schlecht geschrieben», oppure:

Friedrich hat mit aller Mühe mich zur Künstlerin zu ordnen noch nicht viel ausgerichtet. Bis zum Reim habe ich es gebracht, aber noch nicht bis zum Rythmus.²²

Proprio in queste parole è enunciato il problema sostanziale della scrittrice: non tanto l'imperfezione formale, ma la sottomissione alla superiorità intellettuale di Friedrich, l'incapacità di compiere il passo decisivo dalla funzione di "artigiana" a quella di "artista". Eppure Dorothea aveva scritto *Florentin* con rapidità e disinvoltura sempre crescente, nel giro di pochi mesi, mentre Friedrich, nello stesso periodo, era soggetto a una crisi creativa e non riusciva a portare avanti la seconda parte di *Lucinde*. Non solo: sebbene il romanzo di Dorothea sia costruito secondo schemi e stilemi romantici, per altri aspetti, sia ideologici, sia formali, esso si differenzia dai criteri teorizzati da Friedrich e possiede caratteristiche originali.

Dorothea, intanto, rispetto ad altre scrittrici contemporanee come Sophie Mereau, Sophie Bernhards, Karoline von Wolzogen, era stata originale scegliendo un protagonista maschile anziché identificarsi naturalmente con una figura del suo sesso. Le eccezioni a questa regola erano molto rare, come l'io narrante del romanzo di Sophie Mereau *Blütenalter der Empfindung*, dietro il quale si può comunque indovinare una proiezione dell'autrice.

Florentin è invece un eroe oggettivo, costruito sul modello dei romanzi romantici, dal *Wilhelm Meister* goethiano a *Franz Sternbalds Wanderungen* di Tieck, *Heinrich von Ofterdigen* di Novalis, *Woldemar* di Jacobi, *Godwi* di Brentano²³. In parte - ma Dorothea si ribellò contro identificazioni troppo precise, che limitavano l'apporto della sua fantasia - vi era anche un modello reale:

²¹ Lettera di Dorothea a Schleiermacher dell'agosto 1800, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. 45.

²² Lettere di Dorothea a Schleiermacher del 9 e del 16 giugno 1800, in *Briefe*, cit., p. 72, e pp. 76-77.

²³ Sui modelli letterari di *Florentin* si è diffuso (anche troppo, rischiando di ridurre il romanzo a un repertorio di citazioni) F. Deibel, op. cit., pp. 56 ss.; la sua analisi dei vari aspetti dell'opera, a pp. 8-72, rimane però ancora oggi la più ampia e particolareggiata.

l'amico Eduard d'Alton, che l'autrice aveva incontrato anni prima a Berlino nel salotto di Henriette Herz. Grande viaggiatore, educato in un'accademia militare, incisore, uomo di mondo, aveva tratti comuni con il protagonista del romanzo²⁴.

Ma Florentin è un personaggio molto più romanticamente letterario, un eroe vagabondo alla ricerca di un'identità e di una destinazione che rimangono oscure, come le sue origini. Dalla natia Italia, sfuggendo a una rigida e cupa educazione cattolica e a una parentesi di dissipatezza veneziana, Florentin peregrina attraverso l'Europa da un'avventura all'altra, spesso come artista dilettante, finché giunge per caso, in Germania, nel castello del conte Schwarzenbeck. Qui trova riuniti gli ideali del mondo antico feudale e dell'umanesimo illuminista, e gode di un'armonia familiare da cui viene escluso quando Juliane, la figlia del conte, celebra le nozze con il fidanzato Eduard: l'amicizia a tre è ormai incrinata, poiché Florentin si è innamorato di Juliane.

Lasciando il castello, dove le convenzioni feudali hanno sopraffatto l'idillio, Florentin si reca in città, nel palazzo della contessa Clementina, zia di Juliane. È un'«anima bella» dedita a opere benefiche, ma in maniera misteriosa legata al passato di Florentin. Il mistero non verrà chiarito perché il romanzo si interrompe: le vicende legate alle origini del protagonista sarebbero state l'argomento della seconda parte. Come è già stato notato da vari critici, le componenti di *Florentin* non derivano soltanto dal nuovo repertorio romantico, ma sono ancora tributarie di una formazione culturale che Dorothea possedeva prima del suo incontro con Friedrich²⁵. È romantico il carattere del protagonista, con la sua *Zerrissenheit*, la sua irregolarità antiborghese, la sua vaga intuizione di origini ignote. Sono romantici i motivi dell'arte, della pittura e della musica, gli sfondi del Rinascimento italiano, le scenografie degli interni e le pittoresche descrizioni dei paesaggi. Corrisponde alla poetica romantica la mescolanza dei generi, l'alternanza della prosa e dei versi, l'inserzione nel racconto di storie secondarie, lettere, canzoni, dialoghi e conversazioni a tema²⁶.

²⁴ Su E. d'Alton cfr. F. Deibel, op. cit., pp. 44-47; l'altro modello reale era, naturalmente, Friedrich Schlegel, con la sua trasposizione letteraria nel protagonista di *Lucinde*, Julius. Caroline Schlegel, i cui rapporti con Dorothea erano molto tesi, si era premurata di diffondere i pettegolezzi relativi alla relazione con d'Alton: cfr. L. Weissberg, *Nachwort* a D. Schlegel, *Florentin*, ed. cit., p. 236.

²⁵ Si veda in particolare K. Stuebben Thornton, *Enlightenment and Romanticism in the work of Dorothea Schlegel*, in «The German Quarterly», XXXIX (1966), 2., pp. 162-173; cfr. anche L. Weissberg e J. Hibbert, *Dorothea Schlegel's Florentin and the precarious idyll*, in «German Life & Letters», XXX (1976-77), pp. 198-207. Secondo il Deibel, op. cit., pp. 20-37, nel romanzo sarebbe invece prevalente il *Gedankengut* della «ältere Romantik».

²⁶ Cfr. Fr. Schlegel, *Brief über den Roman*, in *Fr. Schlegel. Seine prosaischen Jugendschriften*, cit., p. 373: «Ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen». Cfr. anche *Literary Notebooks*, cit., Nr. 1771 = *Schriften aus dem Nachlaß. Fragmente zur Poesie und Literatur*, cit., p. 273, Nr. 237: «Charakter des Romans. 1) Vermischung des Dramatischen, Epischen, Lyrischen».

Addirittura, i versi composti da Dorothea suscitarono nella casa degli Schlegel una vera e propria «Stanzen Wuth», come lei describe in una lettera a Schleiermacher:

Was sagen Sie zu den Stanzen? Ich meyne zu Friedrich seine? Und was werden sie erst sagen, wenn Sie hören, daß ich, ich *selbst* diese Stanzen Wuth und Glut, über unser Haus gebracht habe! Ich lese nemlich in einer Italiänischen Reisebeschreibung, daß die Italiäner in Stanzen improvisiren, und daß Tasso und Meister Ludwig seine ottave rime im Munde alles Volks dort sind. Ich nicht faul, lasse gleich meinen Florentin in solchen niedlichen fließenden Stänzchen improvisiren, und sie gelingen mir so wohl, das sie des Meister Wilhelms ganzes Lob erlangen. Dieser mein Ruhm ward natürlich nachgeeffert, so entstanden Schelling seine Stanzen, und nun gar der heilige Friedrich! der mit seinem Glanz uns so verdunkelt, daß wir uns schämen auf derselben Bahn mit ihm zu treten. Eben darum will ich es mir aber nicht nehmen lassen, daß ich die erste war, die es wagte.²⁷

A livello linguistico, d'altronde, la scrittura di Dorothea, semplice e piana, non accoglie le complicate innovazioni dello stile romantico, con le acrobazie verbali del paradosso e dell'ironia, con l'imprevedibilità dell'*Arabesque*. La struttura del romanzo, impostato su una *Rahmenerzählung* in terza persona e sulla *Ich-Erzählung* di Florentin, appare ben più chiara e tradizionale in confronto con l'ardua complessità di *Lucinde*. E anche se Dorothea, come sempre umile, definiva il suo romanzo «Sancho Florentin» rispetto al nobile «Don Quichote» scritto da Friedrich²⁸, fu proprio la struttura rassicurante che fece giudicare *Florentin* meglio riuscito dell'estrosa *Lucinde*, da parte di critici conservatori come J. M. Raich, e naturalmente, dagli avversari del nuovo stile romantico²⁹.

Il Deibel gratifica lo stile di Dorothea con la massima lode, dal suo punto di vista, definendolo «merkwürdig unweiblich»:

Dorotheas einfache durchsichtige Satzgefüge verleugnen nicht die Schule des Wilhelm Meister; die Sprache ihres Romans, die sie als Stilistin dem kühleren Schwager August Wilhelm naherückt, ist fliessend, klar in Periodenbau, merkwürdig unweiblich durch eine gewisse Knappheit und Phrasenlosigkeit, die sie wohltuend von anderen Frauenromanen ihrer Zeit unterscheiden.³⁰

²⁷ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 6 gennaio 1800, in *Briefe*, cit., p. 25.

²⁸ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 16 aprile 1801, ivi, p. 103.

²⁹ Cfr. L. Weissberg, in *Nachwort* a D. Schlegel, *Florentin*, ed. cit., p. 228.

³⁰ F. Deibel, op. cit., p. 66.

Per quanto riguarda la tematica, anch'essa riflette solo parzialmente il pensiero di Friedrich, o di Schleiermacher, o di Fichte. Dorothea tratta nel romanzo vari problemi psicologici e sociali. La sua concezione del matrimonio risulta opposta a quella di Fichte: un rapporto di coppia ben riuscito deve essere basato sulla parità, non su virtù come lo spirito di sacrificio e l'altruismo. In un frammento della seconda parte, Clementine, infatti, afferma:

In der Liebe ist weder von Aufopferung noch von Großmut die Rede, denn sie macht beide überflüssig; und die Delikatesse, mit der sie beide sich zu verstecken und zu erraten suchen, ist, man mag es nennen, wie man will, immer ein Mangel an treuherzigem Zutrauen der Liebe.³¹

D'altronde, le vicende sentimentali non sfociano in un'esaltazione dell'amore assoluto e completo, come in *Lucinde*. L'armonia coniugale che regna tra il conte e la contessa Schwarzenbeck è fondata più sulla ragione che sulla passione, e i legami amorosi che uniscono le due giovani coppie - Eduard e Juliane, Walter e Betty - sembrano destinati a fallire per immaturità e inesperienza. L'autrice appare più convinta del valore dell'amicizia. La sua concezione dei rapporti umani, basata su istanze filantropiche e su ideali di tolleranza, libertà e giustizia, messi in pratica con moderazione dai conti Schwarzenbeck nelle relazioni familiari e in quelle con i loro sudditi, e da Clementina nella sua generosa attività di assistenza ai poveri e agli ammalati, rimanda al pensiero della "Aufklärung" già elaborato nella cerchia paterna di Moses Mendelssohn. Né *Florentin* può essere definito un *Künstlerroman*, come i romanzi di Tieck e di Novalis: il protagonista è solo un dilettante, la musica è la pittura sono solo attività passeggiere e accessorie nella sua "Bildung", in seguito diverranno ripieghi per procurarsi qualche guadagno. È come se Dorothea avesse proiettato nel personaggio di Florentin la propria personalità insicura di artista.

Il modello letterario a cui *Florentin* si avvicina maggiormente è il goethiano *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Un modello comune, del resto, a tutti i romanzi romantici³². Ma, come vedremo, pur ammettendo la sua grande ammirazione per Goethe e l'assidua frequentazione delle sue opere, Dorothea si difende dall'appunto di un'imitazione pedissequa. Quello che *Florentin* non condivideva con il romanzo goethiano era, in ogni caso, la conclusione: la mancanza di un finale, o, meglio, un finale aperto - una scelta, di nuovo, romantica. E una scelta cosciente: sebbene Dorothea si proponesse di portare a termine la vicenda del suo eroe nella seconda parte dell'opera, nella citata *Zueignung an den Her-*

³¹ D. Schlegel, *Florentin*, (hrsg. v. L. Weissberg), cit., pp. 163-164: altre affermazioni analoghe compaiono nel frammento, un dialogo tra la contessa Eleonore e Clementine; cfr. anche il commento della curatrice, a pp. 229-230.

³² L'influenza del romanzo goethiano è studiata in particolare da F. Deibel, op. cit. pp. 12-18, 54-56; per lo stile, pp. 61 ss.

ausgeber aveva già affermato il suo diritto a un "finale aperto", secondo una concezione squisitamente romantica dell'«unvollendet»:

Befriedigenden Schluß! Sieh, bei diesem Wort mußte ich aufhören und konnte lange nicht weiterschreiben. Es war mir, als müßte ich mich besinnen, was denn wohl ein *befriedigender Schluß* sei? Was den meisten so erscheint, ist es nicht für mich. Ach da in der Wirklichkeit, in der Gewißheit, da geht mir erst alle Wehmut und alle Unbefriedigung recht an. Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahndung.³³

Non soltanto nella redazione del romanzo e nella dedica Dorothea combina elementi diversi, per ottenere effetti che rispondevano a sue intenzioni personali piuttosto che a schemi univoci e subiti. Nei frammenti del suo *Tagebuch* recuperati dal Raich («Tagebuch» è una definizione arbitraria dell'editore, poiché gli argomenti e il tono degli appunti di Dorothea avrebbero meritato piuttosto quella di *Fragmente* o anche *Kritische Fragmente*: riservata, evidentemente, agli scritti maschili ...) compaiono anche interessanti considerazioni sul genere romanzesco. Confrontando i romanzi attuali con quelli del passato, Dorothea nota che in questi ultimi gli eroi rimanevano sempre uguali e fedeli a se stessi, e venivano sottoposti a prove e a cambiamenti da circostanze esterne; mentre nei romanzi moderni le trasformazioni e gli eventi si verificano nell'interiorità dei personaggi:

In den beliebten Romanen unsrer Zeit sind die Begebenheiten einfach, ja man dürfte es kaum Begebenheiten nennen - es ist das Leben jedes Standes, mit seinen Mühseligkeiten und seinen Freuden, von denen die Helden jedesmal das Gepräge tragen. Weder Zufall, noch Vorsehung führt sie in Noth; ihre Verwirrungen entstehen durch den Wechsel in ihrem Innern, sie haben keinen anderen Kampf zu kämpfen, als den mit ihren eignen Wünschen, Vorurtheilen, Grundsätzen und Entsaugungen und mit den kleinlichen verwirrten Verhältnissen der verfeinerten Welt. Jene waren Dichtungen einer starken Phantasie, diese sind mehr Raisonement, spitze Ausbildung ihres Gefühls und des Grundsatzes, sich und andre unaufhörlich zu beobachten und jede Handlung bis in ihrem Innersten so lange zu verfolgen, bis die Motive derselben ausgespähet worden. [...] Die Menschenkenntniß ist so tief, so mannichfach und so unausweichbar in ihnen, dass es gar nicht fehlen kann: jeder gebildete oder sich bildende Mensch muss irgendwo in einer dieser Darstellungen der unend-

³³ Cfr. D. Schlegel, *Zueignung an den Herausgeber*, in J. M. Raich, op. cit., B. I, pp. 60-61.

lich tiefen und feinen Psychologie sein Inneres ausgedeckt finden und sich allda wie in einem Spiegel vollkommen anschauen, ohne die Selbst-erkenntniss mit eigener Erfahrung erkaufen zu dürfen. Welch ein Vortheil, sein innerstes Gemüth vor dem Richterstuhl der Poesie prüfen zu lassen, anstatt es wie ehemals der strengen Kirche zu eröffnen!³⁴

Ancora una volta, la posizione di Dorothea è duplice: se da un lato la premienza riconosciuta alle vicende interiori del soggetto è in accordo con la concezione romantica, d'altro canto se ne allontana la funzione di istanza morale - non più religiosa, ma nemmeno puramente estetica - assegnata alla poesia. Né corrisponde alla poetica romantica la importanza attribuita alla psicologia, fondata su uno studio approfondito dell'uomo. Il romanzo, secondo queste riflessioni di Dorothea, dovrebbe avere un'impostazione formativa, pedagogica, ampliando l'autoconoscenza dei lettori mediante la rappresentazione delle lotte interiori dei personaggi alla ricerca del proprio perfezionamento. E infatti Florentin oscilla tra l'utopia di un'esistenza migliore, più naturale, da realizzare magari emigrando in America e combattendo per la causa della libertà; l'osservazione delle riforme sperimentate dai suoi aristocratici amici, dei loro comportamenti e delle loro relazioni interpersonali; e infine l'ansia di risalire al suo passato attraverso l'esame della sua psiche e di quella degli altri personaggi - in particolare di Clementina - quasi per recuperare un'armonia perduta. È evidente anche in questo caso che Dorothea aderisce parzialmente ai nuovi canoni romantici, ma rimane sempre legata alle idee della "Aufklärung".

Nonostante questa dimostrata capacità di mantenere una sua autonomia mentale, e sebbene la prima parte del romanzo fosse stata composta nel giro di pochi mesi, superando ogni genere di difficoltà, al momento di pensare alla pubblicazione Dorothea si mostrò di nuovo riluttante: temeva il giudizio del pubblico, sottovalutava il suo lavoro. Era in ogni caso decisa a conservare l'anonimato, secondo l'intenzione comune ad altre scrittrici dell'epoca, anche se di successo: quella di non sminuire la valutazione del libro rivelando che era stato scritto da una donna. *Florentin* sarebbe quindi stato affidato all'autorevole firma di Friedrich Schlegel, in qualità di *Herausgeber*. Ma anche questa circostanza, anziché rassicurare l'autrice, dava nuovi argomenti al suo invincibile complesso di inferiorità. Scriveva infatti a Schleiermacher nell'agosto 1800:

Soll ich aber die Wahrheit sagen, so wünschte ich, es brauchte kein Mensch diesen Florentin zu lesen, denn für mein Gefühl ist es, und bleibt es Unrecht daß dieses Natur Gewächs (mit andern Worten diesen Unkraut) unter den Auspicien eines Künstlers erscheinen soll, auf dessen Unpartheylichkeit man sich verlassen muß können! Es ist und bleibt

³⁴ D. Schlegel, *Tagebuch*, in J. M. Raich, op. cit., B. I, pp. 88-89, Nr. 19.

eine schamlose Finanzoperation; ich wünschte nur, man könnte dieß auf eine schickliche Weise irgendwo öffentlich sagen.³⁵

Dorothea nascondeva la sua vulnerabilità di artista dietro la necessità economica, che era prevista fin dall'inizio del lavoro, ma che ora definisce «schamlos». Il manoscritto del romanzo era stato venduto per 3 ducati o 10 talleri già in maggio all'editore di Lipsia Friedrich Bohn, che intendeva pubblicarlo nel 1801, per la *Ostermesse*. Dorothea ostenta disprezzo, anziché rallegrarsi per la riuscita dell'operazione finanziaria, proprio perché in fondo, senza avere il coraggio di confessarlo, avrebbe voluto essere apertamente ammirata come scrittrice. Infatti, nella stessa lettera dell'agosto 1800 a Schleiermacher, annuncia il brillante inizio di una novella:

Ich schreibe jetzt eine Novelle: Friedrich hat den Anfang gesehen und ist zufrieden damit, wenn ich kapabel bin sie dem Anfang entsprechend durchzuführen, so wird sie sich eine brillante Stelle erwerben; ich sage aber noch nicht wo, auch nicht was, oder wie, bis sie da ist.³⁶

Probabilmente si tratta della novella *Camilla*, che doveva essere inserita nella seconda parte del romanzo: Dorothea aveva cercato di portarla avanti già nella primavera del 1800, per poterla pubblicare insieme con il primo volume di *Florentin*; ma non vi sarebbe riuscita, anche per ricorrenti problemi di salute. È interessante, come sempre, l'ambiguità della sua valutazione, l'oscillazione tra autosicurezza e sfiducia: «wenn ich kapabel bin ... eine brillante Stelle».

Questo atteggiamento ambivalente persiste anche dopo la pubblicazione del libro, di fronte alle recensioni e alle reazioni dei lettori. L'autrice - che fosse o no riconosciuta la sua identità, poiché all'inizio il romanzo venne attribuito a Friedrich - poteva dirsi comunque soddisfatta: già a Jena la comparsa di *Florentin* fu un vero e proprio evento letterario, come lei stessa riferisce:

Der Florentin gefällt dem Volke hier so sehr gut, welches mich zwar in Rücksicht auf den Buchhändler Credit freut, übrigens schäme ich mich aber ordentlich darüber, und es ärgert mich, ordentlich populär zu werden. Fi!³⁷

Anche quando i critici espressero osservazioni negative, in genere notando le molte derivazioni del romanzo, aggiunsero sempre qualche nota favorevole. È il caso della moglie di Schiller, Lotte, che scrive al marito nel marzo 1801:

Ich habe gestern und vorgestern den Florentin gelesen, und ich muß gestehen er hat mich erfreut, trotz dem Ragout vom Meister, mères rivales,

³⁵ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 22 agosto 1800, in *Briefe*, cit., p. 88.

³⁶ Ivi, p. 88.

³⁷ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 16 febbraio 1801, ivi, p. 101.

Lucinde, Ardinghello, Agnes, Sternbald, ist doch ein eignes zartes Wesen darin, daß einem Interesse erweckt, es ist artig zusammen gestellt, man sieht auch den Diebstahl nicht so sichtlich, d. i. absichtlich, sondern nur daß diese Ideen ihr sehr lebhaft waren, und sie keine andre Form des darstellens aufsuchen mochte. [...] aber das ganze hat etwas sehr gefälliges, was einem besticht, und einen angenehmen Effect macht.

Lo stesso Schiller loda la forma e ammette che il libro gli ha dato «eine bessere Vorstellung von der Verfasserin». E anche Goethe, il 18 marzo 1801, scrive parole un po' ironiche, ma bonarie:

Ogleich Florentin als Erdgeborener auftritt, so ließe sich doch recht gut seine Stammtafel machen, es können durch diese Filiationen noch wunderliche Geschöpfe entstehen. [...] Einige Situationen sind gut angelegt, ich bin neugierig, ob sie die Verfasserin in der Folge zu nutzen weiß.³⁸

Da un lato Dorothea appare poco convinta dei giudizi positivi, compreso quello di Schleiermacher, al quale risponde con autoironia:

Sie haben mir ja recht viel Ergötzliches geschrieben über meinen guten Sancho Florentin. Der arme Mann muß sich doch auch wieder viel gefallen lassen, von dem ich nichts träumte, so lange er noch als Idee mir im Leibe herum spukte, habe ich ihn wirklich und wahrhaftig gebären, und in die wirkliche Wirklichkeit bringen müßen, damit er von Merkel gelobt, von Brentano condemnirt wird und die Reichsstadt Hamburg ihn als Bürger anerkennt? Viel schlimm!³⁹

Ma l'ironia, anche questa volta, è un'autodifesa della vulnerabilità dell'autrice. Tant'è vero che nella stessa lettera Dorothea si ribella alla limitazione della sua

³⁸ I giudizi su *Florentin* vengono riportati da F. Deibel, op. cit., pp. 67-69, e da H. Frank, op. cit., pp. 152-154. È significativo, per la parziale corrispondenza del romanzo alla poetica romantica, il fatto che le lodi provengano più dagli organi della "Aufklärung" avversi agli Schlegel che non dalla cerchia di Jena. Moderata approvazione viene concessa dalla rivista berlinese di Nicolai, la «Neue allgemeine deutsche Bibliothek», B. 69. (1802), pp. 104-107, e da Merkel, in «Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur», H. 7. (1801), pp. 424-426. Dal campo dei romantici, a parte Friedrich e August Wilhelm Schlegel, e Schleiermacher, si fanno sentire piuttosto voci dissenzienti: Novalis nota che in *Florentin* «wäre viel Bildung, aber kein Plan darin»; il giudizio di Tieck è negativo, e quello di Clemens Brentano addirittura una «condanna».

³⁹ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 16 aprile 1801, in *Briefe*, cit., p. 103. Anche nel *Tagebuch* Dorothea afferma di gradire più le critiche delle lodi: cfr. J. M. Raich, op. cit. B. I, p. 254, Nr. 7: «Mich beschämt das Lob mehr, als der Tadel mich ärgert»; e p. 255, Nr. 11: «Novalis hat zu Friedrich über den *Florentin* gesagt, es wäre viel Bildung, aber kein Plan darin. - Sehr treffend».

creatività rivendicando la concezione originale del suo personaggio contro chi voleva identificarlo *tout court* con un modello reale, Eduard d'Alton:

Ich muß noch immer daran denken, daß man überall den Dalton in Florentin erkennen will! und das so grob, so massiv, eben so gut könnte man in der Clementine den alten Fasch, im närrischen Oberwachtmeister den alten Wilknitz und im Grafen den Fürst Reuß, oder Dohna erkennen wollen; denn ungefähr eben so viel Antheil haben diese Personen an den Charakteren, als Dalton an den des Florentin; und wenn Sie wollen, so will ich ihnen zu jeden meiner Geister einen Körper anzeigen, den ich irgend einmal passend fand, über die Sie sich wundern, oder auch Todtlachen werden, denn manchmal war es wahrhaftig nicht viel mehr als eine Figur um Sperlinge weg zu scheuchen, die ich mir ausbildete und einen von meinen noch ungeborenen Geistern gab.⁴⁰

Analogamente, nel *Tagebuch*, Dorothea si difende da chi voleva attribuirle un'imitazione pedissequa del *Wilhelm Meister*, pur affermando la sua ammirazione per il romanzo goethiano:

Für mich ist der «Meister» ein Buch, das ich verehere, studire, immer wieder und wieder lese, das mir nicht vom Tisch und nicht aus dem Gedächtniss kömmt, das aber meiner innersten Natur so grade entgegen ist, dass ich wohl sagen muss: Ich verstehe es nicht. G. selber macht mir denselben Eindruck wie «der Meister».⁴¹

Anche in una lettera a Clemens Brentano del 27 febbraio 1801, Dorothea si diverte spiritosamente per le ipotesi che vengono fatte sull'autore anonimo di *Florentin*, e che lodano il romanzo se lo attribuiscono a Friedrich, lo sminuiscono se lo attribuiscono a lei, o, nell'incertezza, non sanno che partito prendere. Pur senza rivelare la sua identità di autrice, Dorothea tiene a respingere le insinuazioni del partito avverso a *Florentin*:

Er soll nämlich aus dem «Meister», dem «Sternbald» und dem «Woldemar» zusammen gestohlen sein, sagt jene Partei. [...] - Ich kann nun von diesen Aehnlichkeiten, die der «Florentin» haben soll, keine finden, ausser das Bestreben nach einem gebildeten Styl. Eben so gut könnte man viel vom Abc darin finden. Friedrich giebt ihn unter seinem Namen heraus, wem wir ihn aber eigentlich zu verdanken haben, weiss ich wahrhaftig auch nicht.⁴²

⁴⁰ Lettera di Dorothea a Schleiermacher del 16 aprile 1801, cit., p. 106.

⁴¹ D. Schlegel, *Tagebuch*, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. 96, Nr. 55.

⁴² Lettera di Dorothea a Clemens Brentano del 27 febbraio 1801, in J. M. Raich, op. cit., B. I, pp. [19]-[20]. A ragione Dorothea si difende da questa caccia alle fonti reali e letterarie

Dietro lo schermo dell'anonimato, Dorothea, osa, finalmente, anche parole di lode per il suo «Stiefsohn» poetico:

Dem sei, wie ihm wolle, es ist ein recht freundliches, erfreuliches, ergötzliches Buch, das mit aller Macht dem Weinerlichen entgegen strebt, in dem die Farben manchmal etwas kindlich zu grell aufgetragen sind, aber sich eben darum perspectivisch wie eine Dekoration recht lustig ausnimmt, und das allerliebste Geschichtchen recht gebildet vorträgt. Was will man mehr? Mich hat es sehr amüsirt, ich habe es zweimal gelesen und erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung. Schreiben Sie mir auch etwas darüber.⁴³

E così, mentre la Dorothea critica letteraria dimostra l'acribia e l'intelligenza del suo giudizio, valutando giustamente inferiore ai grandi modelli romanzeschi contemporanei la sua opera prima, ancora ingenua e immatura, se non proprio goffa e ridicola come un «Sancho»; la Dorothea scrittrice, una volta scoperto il suo talento, torna continuamente alla carica contro le barriere della ragione, esige contraddittoriamente l'approvazione che poi si nega, quasi in un'autoleisionistica repressione di quella vitalità artistica che pur sentiva urgere dentro di sé. Proprio questo conflitto interiore avrebbe potuto essere l'argomento di un romanzo adeguato alle tematiche che la stessa Dorothea aveva individuato come tipiche delle opere moderne. Ma in fondo al suo io prevaleva freudianamente il divieto paterno, di cui aveva introiettato il paradigma del rapporto intellettuale tra coniugi: il suo pensiero sull'equilibrio intellettuale nel matrimonio, espresso nel *Tagebuch*, riecheggia, sia pure in forma meno rigida, le severe parole del padre Moses alla fidanzata Fromet:

In einer schönen Ehe ist es nothwendig, dass die Frau gerade so viel Verstand besitze, um den des Mannes zu verstehen; was darüber ist, ist vom Uebel.⁴⁴

Che cosa sarebbe accaduto, se Dorothea si fosse abbandonata agli impulsi positivi, agli incoraggiamenti che riceveva da ogni parte? Se avesse superato la censura interiore, si fosse emancipata dalla fatale dipendenza mentale da Friedrich, la cui genialità si nutriva anche degli ausili e dei suggerimenti della colta e

della sua opera. F. Deibel, che identifica puntigliosamente dei modelli per tutti i personaggi e le situazioni di *Florentin*, finisce per negare all'autrice ogni originalità: «Es ist charakteristisch für Dorotheas nachschaffende Begabung, dass ihr Gestalten am besten gelingen, wenn sie literarische oder lebende Urbilder, zuweilen bis in Einzelheiten hinein, nachzeichnen kann. An eigener Gestaltungskraft mangelt es ihr, sie bedarf des Vorbilds oder doch einer Anregung und kann nur aus zweiter Hand geben» (op. cit., p. 53).

⁴³ Lettera di Dorothea a Clemens Brentano del 27 febbraio 1801, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. [20].

⁴⁴ D. Schlegel, *Tagebuch*, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. 90, Nr. 24.

perspicace compagna? Se avesse almeno potuto lavorare in condizioni fisiche e materiali più favorevoli? Avrebbe portato a termine brillantemente la composizione di *Florentin* fino alla seconda parte, e, rinfrancata, con mano ormai esperta, avrebbe scritto altre opere letterarie originali? Forse si sarebbe conquistata un posto nelle storie della letteratura che la ignorano, e i suoi lavori non sarebbero stati automaticamente inclusi nelle edizioni delle opere complete di Friedrich Schlegel⁴⁵.

Nella realtà, Dorothea non scrisse mai la seconda parte del suo unico romanzo: per quanto vi si applicasse in varie riprese, tra il 1800 e il 1808, riuscì a comporre solo frammenti; il più lungo è la novella *Camilla*, anch'essa incompiuta, un racconto del genere gotico con vicende a base di amore e morte, gelosie fatali e spiriti errabondi. È difficilmente collegabile, come le altre pagine e abbozzi, con la storia di *Florentin*. Heinrich Finke, che nel 1918 poteva ancora consultare manoscritti in seguito perduti, era riuscito a indicare le linee di sviluppo della seconda parte. L'autrice aveva in mente una trama movimentata e fantasiosa, ricca di avventure e colpi di scena. Probabilmente, il romanzo si sarebbe concluso con l'emigrazione dei personaggi principali in America e la fondazione di una colonia⁴⁶.

⁴⁵ Lo stesso Friedrich cominciò a inserire i lavori di Dorothea nelle sue *Gesammelte Werke*, nel 1823. Egli firmava di solito i contributi che lei scriveva per le sue riviste; tutt'al più erano siglati, talvolta, dalla sola iniziale D.- Anche nella più recente *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, (hrsg. v. E. Behler u. a.), Schöningh, Paderborn, München, Wien, 1980 ss., vengono incluse le lettere, le traduzioni e tutti gli altri scritti di Dorothea.

⁴⁶ La novella *Camilla* e gli altri frammenti sono stati pubblicati da H. Eichner, «*Camilla*»: *Eine unbekannte Fortsetzung von Dorothea Schlegels «Florentin»*, in «*Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*», (1965), pp. 314-368. Nonostante l'attenta analisi, l'editore non è riuscito a ricostruire una continuazione coerente della trama del romanzo. Cfr. anche le osservazioni di L. Weissberg, a pp. 226-227 della sua edizione di *Florentin*, che riporta a pp. 156-203 *Camilla* e gli altri frammenti con le varianti. Altri frammenti, che si trovavano nel *Nachlaß* del figlio di Dorothea, Philipp Veit, sono andati perduti durante la seconda guerra mondiale. Heinrich Finke, che poteva ancora disporre di quei manoscritti, aveva tentato di dare una traccia della seconda parte: «Da ist zuerst eine umfangreiche Novelle "Camilla", die den zweiten Band einleiten sollte. In dieser Reinschriftfassung ist es die Geschichte zweier einander leidschaftlich liebender Gatten, die durch einen leichtsinnigen Streich des Mannes auseinander kommen. Die Frau flieht und irrt, ein donquijotisches Motiv, als erschreckender Geist im Gebirge. Nach einer anderen Fassung entdeckt Florestan=Florentin, der in Amerika die halbwilde Tochter eines Alten geheiratet, bei Verhandlungen mit englischen Offizieren, daß er der Sohn Camillas ist, die hier unzweifelhaft, wohl auch in der Novelle, als die Clementine des ersten Bandes gelten darf. Er reist mit seiner Frau und dem Alten nach Europa und findet Clementine=Camilla tot; der Alte ihr einstiger Geliebter, der nach einer dritten Fassung aus Haß gegen die erbschleichenden Mönche protestantisch geworden, Camillas wegen wieder katholisch werden wollte, mit dem Papste, Ablaß und Inquisition zu tun hat, stirbt an ihrem Grabe. Und nun reisen alle noch Lebenden des ersten Bandes mit Florestan nach Amerika: "Eduard und Juliana gesellen sich zu den Uebrigen, die Güter werden verkauft, sie steigen zusammen zu Schiffe und bilden eine Colonie in Amerika. Florestans Jugendfreund findet sich ein, verliebt

Dopo i trasferimenti a Parigi e a Colonia, Dorothea si dedicò, secondo la sua prima intenzione, all'attività di traduttrice dal francese, più rapidamente redditizia, e alla redazione di qualche articolo per la nuova rivista di Friedrich, «Europa». Non solo le mancavano l'energia e il tempo per tornare alla continuazione di *Florentin*: anche le sue idee si modificarono in modo da distanziarsi sempre più dalla concezione del romanzo, soprattutto dopo la conversione al cattolicesimo. Nel luglio 1805, scriveva all'amica Karoline Paulus che ormai si sarebbe sentita piuttosto disposta a scrivere un «Anti-Florentin»:

Uebrigens habe ich auch den Florentin wieder vorgenommen, aber mein Herz ist ihm bei meiner jetzigen Denkungsart ziemlich stiefmütterlich gesinnt, ich bin mit nichts mehr darin zufrieden (die Schreibart ausgenommen) ich wollte, ich hätte ihn gleich damals fertig gemacht, so könnte ich jetzt weit leichter einen Anti Florentin dichten; nun muß ich aber wohl oder uebel beim Costume bleiben, und das wird mir nicht leicht.⁴⁷

Dorothea, infatti, non tornò in nessun modo alla scrittura creativa, per la barriera interiore che quell'esperienza aveva più rinsaldato che superato. L'ultima volta che scrive a Friedrich del romanzo, il giorno di Pentecoste 1808, è per negarsi definitivamente ogni qualità letteraria - che pure ammette di aver avuto:

Solche Bücher, wie *ich* sie schreiben kann, sollten in einer so geheimnissreichen, ahnungsvollen und vorbereitenden Zeit, als die unsrige, gar nicht geschrieben werden dürfen; die Menschen müssten eigentlich gar keine Zeit haben, dergleichen zu lesen. Dieses Urtheil trifft gerade den «Florentin» am allerhärtesten, und darum kann ich mich in diesem Augenblick für keinen Preis entschliessen, eine Hand daran zu legen, auch *könnte* ich es durchaus nicht, hätte ich auch den besten Willen; ich habe keine Erfindung und kein Genie jetzt dazu, jene ganze Wärme ist wie zerstiebt.⁴⁸

È chiaro il rimpianto dell'autrice per l'«Erfindung» e il «Genie» irrecuperabili, per quella «Wärme» che si è dissolta nel nulla, senza che lei se ne rendesse conto. La durezza della rinuncia imposta è espressa dai verbi «dürfen» e «müss-

sich in Therese, Julianens Schwester, sie giebt ihm ihre Hand. Betty, die andere Schwester, behält das Haus der Gräfin Camilla (Clementine)» - H. Finke, *Ueber Friedrich und Dorothea Schlegel*. Vereinsschriften der Görresgesellschaft, J. P. Bachem, Köln, 1918, p. 80.

⁴⁷ Lettera di Dorothea a Karoline Paulus del 13 luglio 1805, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. 155; cfr. *Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus*, (hrsg. v. R. Unger), Berlin, 1913.

⁴⁸ Lettera di Dorothea a Friedrich Schlegel del mattino di Pentecoste 1808, in J. M. Raich, op. cit., B. I, p. 241.

ten», mentre la frustrazione della volontà si riflette nell'accentuazione della possibilità negata al suo io: «*ich [...] könnte [...] durchaus nicht*».

Eppure, il perdurante successo di *Florentin* era stato dimostrato ancora l'anno precedente, quando comparve a Gießen un romanzo apocrifo: *Das gräfliche Schloß Sonnenberg. Ein Seitenstück zum Florentin*. Purtroppo, sempre con la garanzia attribuita a Friedrich: «Herausgegeben von Friedrich Schlegel»⁴⁹. Ma il romanzo di Dorothea non rimase privo di echi e influenze su autori contemporanei. In particolare, *Florentin* funse da modello per Rudolf, il protagonista del romanzo di Joseph von Eichendorff *Ahnung und Gegenwart*. Questo titolo fu suggerito dalla stessa Dorothea, che corresse anche il manoscritto del giovane autore, amico dei suoi figli⁵⁰. Tuttavia, passarono molti anni prima che *Florentin* venisse pubblicato con il nome dell'autrice: solo nel 1933 Paul Kluckhohn lo incluse nella sua *Deutsche Literatursammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*⁵¹. Nel 1987, Liliane Weissberg ha raccolto in una *Werkausgabe*⁵² tutti i materiali relativi al testo di *Florentin*, che ai lettori italiani, fino ad oggi, non è ancora accessibile.

⁴⁹ Cfr. L. Weissberg, *Nachwort*, cit., p. 228.

⁵⁰ Anche la novella satirica di Eichendorff *Viel Lärm um Nichts* risente della lettura di *Florentin*. Sulle influenze letterarie del romanzo di Dorothea, si veda F. Deibel, op. cit., pp. 70-71.

⁵¹ P. Kluckhohn (Hrsg.), *Deutsche Literatursammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*, B. 7. *Frühromantische Erzählungen*, II, Philipp Reclam jr., Leipzig, 1933.

⁵² Cfr. sopra, nota 16.

Hartmut Fröschle
(Toronto)

*Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk
Auseinandersetzung mit der Romantik*

Drei Ereignisse hinterließen in Goethes zweiter Lebenshälfte tiefe Spuren: die Französische Revolution, Napoleons europäische Militärdiktatur und das Aufkommen der romantischen Schule. Zahlreiche Studien sind diesen drei prägenden Erlebnissen, nicht zuletzt in jüngster Zeit, gewidmet worden, und Goethes Haltung zu den beiden ersten Phänomenen hat auch einige jüngere Gesamtdarstellungen bekommen; hingegen liegt die letzte detaillierte Zusammenfassung des Wissens über Goethes Rezeption der Romantik fast hundert Jahre zurück¹.

Indessen hat eine ganze Reihe neuerer Publikationen dazu beigetragen, den Blick zu schärfen für Goethes Verhältnis zur Romantik sowohl im Überblick als auch in den diversen Entwicklungsphasen und in biographischen, geistesgeschichtlichen und literarischen Details. Für diesen Zuwachs an Detailwissen sind nicht nur viele Spezialstudien über Goethes Verhältnis zu einzelnen Romantikern² verantwortlich, sondern er ist auch den diversen kürzlich abgeschlossenen oder noch im Gange befindlichen umfangreichen Kompilationen über Goethes Leben³ zu danken. Das gesteigerte Interesse der Forscher an

¹ Karl Schüddekopf und Oscar Walzel, *Goethe und die Romantik*. 2 Bde. Weimar 1898-1899 (mit überblickshafter Einleitung und detailliertem Anmerkungsapparat).

² Dem Verhältnis Goethes zu folgenden romantischen Autoren und Künstlern sind - unterschiedlich lange und überzeugende - Einzelstudien gewidmet worden: Arnim, Sulpiz Boisseree, Bettina und Clemens Brentano, J. G. Büsching, Byron, Carlyle, Carus, Cornelius, Creuzer, Eichendorff, Görres, Brüder Grimm, F. H. von der Hagen, Heine, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Kleist, Manzoni, Mendelssohn, Müllner, Neureuther, Novalis, Öhlenschläger, Oken, J. N. Ringseis, P. O. Runge, Schelling, A. W. und F. Schlegel, Schleiermacher, Schopenhauer, F. Schubert, G. H. Schubert, Tieck, Troxler, Waiblinger, Z. Werner. Das größte Interesse rief Goethes Interaktion mit Kleist und Bettina Brentano hervor. - Auch in den Studien über die Goethe-Rezeption der einzelnen Romantiker finden sich Informationen über Goethes Verhältnis zu ihnen, soweit er mit ihnen bekannt war oder sich mit ihnen befaßte.

³ Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek*. Weimar 1958; Wolfgang Herwig, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann erg. und hrg. von 5 Bde. in 6. Tln.* Zürich 1965-1987; Gerd A. Zischka, *Goethe. Tageskonkordanz der Begebenheiten, Tagebücher,*

Goethes Interaktion mit Angehörigen der romantischen Schule geht bis auf die Zeit zurück, als im Zusammenhang mit der Sichtung des Goetheschen Nachlasses und des Erscheinens der Weimarer Ausgabe seiner Werke viele erhellende Einzelheiten über diesen Themenkomplex entdeckt wurden; Schüddekopf/Walzels mit ausführlichen Erläuterungen versehene zweibändige Ausgabe von 1898/99 stellt einen ersten Höhepunkt dieses Forschungsinteresses dar. Im Laufe der Jahrzehnte kristallisierte sich immer mehr heraus, daß Goethes Auseinandersetzung mit der Romantik in den letzten 35 Jahren seines Lebens ein wichtiges Kontinuum darstellt, daß praktisch keines seiner wichtigeren diskursiven und poetischen Spätwerke diesen Aspekt außer Acht läßt. Natürlich kann Goethes komplexes und bisweilen rätselhaftes Spätwerk auf verschiedene Art und Weise, von verschiedenem Blickwinkel aus gelesen werden und Aufschlüsse bieten. Doch der Hintergrund der von dem alternden Klassiker als Herausforderung, weitgehend sogar als Bedrohung empfundenen romantischen Bewegung ist bei näherem Hinsehen nicht zu verkennen.

Die vorliegende Studie hat weder den Zweck, Goethes biographisches und literarisches Verhältnis zu einzelnen Romantikern zu diskutieren, noch einen Überblick über das Gesamtthema zu geben⁴, sondern sie will anhand einer Auflistung von Goethes einschlägigen diskursiv-theoretischen, essayistischen Monographien, Aufsätzen, Skizzen, Rezensionen und Anzeigen auf diese Kontinuität des romantischen Hintergrunds in Goethes Werk seit Mitte der 1790er Jahre und in diesem Zusammenhang auf neuere einschlägige Sekundärliteratur hin-

Briefe und Gespräche. Band 5-7. Wien 1980-1984; Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*. Bd. 1-6. Zürich 1982-1993.

⁴ Dies ist im letzten halben Jahrhundert, mit jeweils leicht verändertem Blickpunkt und vielen Überschneidungen, immer wieder versucht worden. Vgl. Richard Benz, *Goethe und die Romantik*. In: R. B., *Stufen und Wandlungen*. München 1943, S. 83-104; Erich Jenisch, «Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke». *Goethes Kritik an der Romantik*. In: *Goethe* 19, 1957, S. 50-79; Neville Horton Smith, *The anti-romanticism of Goethe*. In: *Renaissance and Modern Studies* 2, 1958, S. 127-152; Walter Kaufmann, *Goethe versus romanticism*. In: W. K., *The owl and the nightingale. From Shakespeare to existentialism*. London 1959, S. 71-87; Andreas B. Wachsmuth, *Goethe und die Romantik*. In: *WZUL* Jg. 12, 1963, S. 403-415; Jan Aler, *Goethe und die Romantik*. In: *Goethe* 29, 1967, S. 294-323; Karl-Heinz Hahn, *Goethes Verhältnis zur Romantik*. In: *Goethe* 29, 1967, S. 43-64; Otto Höfler, *Goethes Urteil über die Romantik*. In: *Anz. d. phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wiss.* 108, Jg. 1971, S. 250-280; Gerhart Hoffmeister, *Goethe und die deutsche Romantik*. In: G. H., *Goethe und die europäische Romantik*. München 1984, S. 21-54; Johannes Weber, *Goethe und die Jungen. Über die Grenzen der Poesie und vom Vorrang des wirklichen Lebens*. Tübingen 1989; Friedrich Sengle, *Goethes historischer Ort zwischen Klassizismus und Romantik* (1982). In: F. S., *Neues zu Goethe. Essays und Vorträge*. Stuttgart 1989, S. 211-234; Juliane G. Borders, *Goethe and romanticism?* Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1990. [Zs. fassg. in *Dissertation abstracts international* Vol. 51. Ann Arbor/Mich. 1990/91. Nr. 4, S. 1244-A]. Eine Aufsatzsammlung zum Thema wurde kürzlich vorgelegt von Gerard Kozierek (Hrg.), *Goethe und die Romantik*. Wrocław (Breslau) 1992.

weisen, wobei im Rahmen eines kurzen Aufsatzes sehr vieles Andeutung bleiben muß. Wir beschränken uns in dieser gedrängten *tour d'horizon* also auf Goethes öffentliche, dem breiteren zeitgenössischen Publikum zugängliche Auseinandersetzung mit der Romantik in seinen theoretischen Schriften; ausgeklammert sind demnach einerseits seine zahlreichen wichtigen Äußerungen zum Thema in seinen Briefen, Tagebuchnotizen und Gesprächen, andererseits die Spiegelung dieser Problematik in seinen Dichtungen.

Die ersten Berührungen mit der neuen Bewegung hatte Goethe schon zu einer Zeit, als er noch im Verband mit Schiller um die Abrundung einer Poetik des deutschen Klassizismus rang, d.h. um einen auf den Werken und Werten der Antike beruhenden und sowohl die rationalen Impulse der Aufklärung als auch die irrationalen Antriebe von Pietismus, Empfindsamkeit und Sturm und Drang einbeziehenden Syntheseversuch. Endlich im Besitz eines literatur- und kunsttheoretischen Koordinatensystems, das die widerstrebenden Tendenzen des Zeitalters zu einem sinnvollen Ganzen integrierte, sah sich der Weimarer Klassiker schon zu Schillers Lebzeiten, verstärkt aber nach dessen Tod von den Begabtesten der jungen Generation in seiner Lebenssicht herausgefordert.

Bereits 1794, im Anfangsjahr seiner engen Kooperation mit Schiller, begegnete Goethe den ersten Vertretern einer neuen Subjektivität, im Mai Johann Gottlieb Fichte, der eine Philosophieprofessur in Jena angetreten hatte, und im November Friedrich Hölderlin; im folgenden Jahr interessierte er sich für Friedrich Immanuel Niethammer, einen weiteren Vertreter der idealistischen Philosophie, hatte in Karlsbad Umgang mit Rahel Levin und drückte am 26. Dezember Schiller gegenüber seine Befriedigung über A. W. Schlegels Mitarbeit als Rezensent aus: «Es ist recht, daß die Rezension des poetischen Teils der *Horen* [in der *ALZ*] in die Hände eines Mannes der neuen Generation gefallen ist, mit der alten werden wir wohl niemals einig werden»⁵. Zeitgenössische negative Stellungnahmen Goethes zu Vertretern der jungen Generation liegen in diesem Jahr keine vor, doch aus dem Rückblick des Alters erschien es ihm, als ob ihm schon damals die Gefahren der neuen, überzogenen Subjektivität bewußt geworden wären; so hält er in den *Tag- und Jahreshften für 1795* fest: «Seit jener Epoche, wo man sich in Deutschland über den Mißbrauch der Genialität zu beklagen anfang, drängten sich freilich von Zeit zu Zeit auffallend verrückte Menschen heran. Da nun ihr Bestreben in einer dunkeln, düstern Region versierte, und gewöhnlich die Energie des Handelns ein günstiges Vorurteil und die Hoffnung erregt, sie werde sich von einiger Vernünftigkeit wenigstens im Verfolg doch leiten lassen, so versagte man solchen Personen seinen Anteil nicht, bis sie denn zuletzt entweder selbst verzweifelten oder uns zur Verzweiflung brachten»⁶.

⁵ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Bd. 1, Leipzig 1984, S. 138.

⁶ Weimarer Ausgabe (WA) I, 35, S. 61.

Als dann die Brüder Schlegel nach Jena umzogen und einen Kreis von gleichgesinnten Freunden um sich sammelten, spielten die Bestrebungen dieser Romantikergruppe eine große Rolle in Goethes Gesprächen und seiner Korrespondenz mit Schiller, Wilhelm von Humboldt, Knebel und anderen Bekannten. Obwohl dabei - neben einer gewissen Faszination und grundsätzlichem Wohlwollen - auch Kritisches zu Wort kam, hielt sich Goethe zunächst noch mit öffentlichen Stellungnahmen zurück, auch nachdem Schiller im Juni 1797 die persönlichen Beziehungen zu den Schlegels abgebrochen hatte. Das *Athenäum* verteidigte er dem Freund gegenüber folgendermaßen: «Das Schlegelsche Ingrediens, in seiner ganzen Individualität, scheint mir doch in der Olla potrida unseres deutschen Journalwesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit hat an einem solchen Wespenneste, wie die Fragmente sind, einen fürchterlichen Gegner [...] Bei allem, was Ihnen daran mit Recht mißfällt, kann man doch den Verfassern einen gewissen Ernst, eine gewisse Tiefe und von der andern Seite Liberalität nicht ableugnen»⁷.

Schlimmer als das intellektuelle Experimentieren der Brüder Schlegel mit Elementen der klassischen Poetik erschien Goethe ein anderer Aspekt der Konturen gewinnenden romantischen Schule, ein Aspekt, der zunächst in Wackenroders und Tiecks Schriften am klarsten erkennbar war, nämlich die frühromantische Kunstauffassung. An Tiecks Roman *Sternbalds Wanderungen*, mit dem er sich, gemäß seinem verbindlichen Brief von Mitte 1798 an den Autor, im Allgemeinen in Übereinstimmung, im Besonderen aber im Gegensatz befand⁸, und an Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* störte ihn die Glorifizierung des Mittelalters und die Betonung mittelalterlicher Elemente in der Renaissance sowie die betont christliche Tendenz. In einem in seiner Zeitschrift *Kunst und Altertum* 1817 erschienenen Aufsatz «Deutsche Sprache» behauptet Goethe, schon 1797 beim Erscheinen von Wackenroders *Klosterbruder* die neue Richtung der deutschen Kunst mißbilligt zu haben. Er habe «dieser Epoche stillschweigend zugesehen, wie sich denn auch der Gang derselben nur nach und nach entwickelt. Untätig sei man aber nicht geblieben, sondern habe praktisch seine Gesinnung anzudeuten gesucht. Hievon bleibe ein unverwerfliches Zeugnis die siebenjährige Folge Weimari-scher Kunstausstellungen, bei welchen man durchaus nur solche Gegenstände als Aufgabe gewählt, wie sie uns die griechische Dichtkunst überliefert, oder worauf sie hindeutet, wodurch denn vielleicht auf einige Jahre der neue kränkelnde Kunsttrieb verspätet worden [...]»⁹.

Neben der Zeitschrift *Die Propyläen* (1798-1800) waren also die von 1799

⁷ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Bd. 2, Leipzig 1984, S. 122f.

⁸ Schüddekopf/Walzel, op. cit., Bd. II, S. 291. Härter klingt das Urteil im Brief vom 5.9.1798 an Schiller: «es ist unglaublich, wie leer das artige Gefäß ist».

⁹ WA I, 41,1, S. 110.

bis 1805 mit Preisausschreiben verbundenen, von den «Weimarer Kunstfreunden» (Goethe, Schiller, Heinrich Meyer, seit 1804 auch Ludwig Fernow) veranstalteten Kunstausstellungen Goethes erste öffentliche Antwort auf die abweichenden Aspirationen der Romantiker; ihr Zweck war, Goethes klassizistische Konzeption der Malerei in die Praxis umzusetzen. Auf ihrer höchsten Stufe - so wurden die Leser der *Propyläen* belehrt - solle die Malkunst das Gegenständliche nur symbolisch ausdrücken, Natur und Antike beherrschen und «nur solche Gegenstände wählen, die sich mit sinnlicher Klarheit gleichsam selbst vortragen, dann aber noch durch das strengste Stilgefühl veredelt und geläutert werden können». Bezüglich der Themenauswahl gibt die «Nachricht an Künstler und Preisaufgabe» von 1799 unzweideutige Instruktionen: «Homers Gedichte sind von jeher die reichste Quelle gewesen, aus welcher die Künstler den Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben, und wir wollen uns daher auch im gegenwärtigen Falle an dieselbe halten. Vieles ist bei ihm schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet; ferner hat die Kunst der Alten in dem Kreis, den dieser Dichter umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder echte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden»¹⁰.

Die in den *Propyläen* ab Mai 1799 in mehreren Folgen erschienenen fiktiven Gespräche «Der Sammler und die Seinigen» enthielten, wenn auch dosiert, mit ihrer Kritik an den neuesten ichbezogenen Philosophen und an der Überbetonung des Charakteristischen zuungunsten des Schönen unübersehbare Hiebe gegen die Poetik der Jenaer Romantiker.

Während also seine öffentliche Kritik an der romantischen Poetik zunächst noch selten und moderat war¹¹, nahm Goethes Polemik gegen die Entwicklung der romantischen Kunst und Ästhetik, vor allem gegen die deutsch-römische Schule der Nazarener, schon bald einen gereizten Ton an. In Heinrich Meyers Aufsatz von 1805 «Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche in Delphi mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterung desselben» schob Goethe einige Passagen ein, worin er sein Mißvergnügen an «ihrer ahndungsvollen gestaltlosen Ansicht der Kunst des Altertums» ausdrückte und eine Formulierung der Brüder Riepenhausen mit

¹⁰ «Nachricht an Künstler und Preisaufgabe 1799», in Bd. II,1. Stück der *Propyläen* 1799; WA I, 48, S. 4.

¹¹ Einige neuere Studien über Goethes Verhältnis zur romantischen Poetik sind die folgenden: Swana L. Hardy, *Goethe, Calderon und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg 1965; Karl Menges, «Totalität und Geschichte. Über das Verhältnis Goethes zum poetologischen Programm der Frühromantik». In: *Wahrheit der Sprache. Festschrift für Bert Nagel zum 65. Geburtstag*. Unter Mitw. von Karl Menges hrg. von Wilm Peters und Paul Schimmpfennig. Göttingen 1972, S. 129-143; Hans-Dietrich Dahnke, «Zeitverständnis und Literaturtheorie. Goethes Stellung zu den theoretischen Bemühungen Schillers und Friedrich Schlegels um eine Poesie der Moderne». In: *Goethe* 95, 1979, S. 65-84.

folgender Polemik kommentierte: «Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen?»¹². Solchen Tendenzen stellte Goethe während dieser Jahre sein klassizistisches Kunstideal nicht nur durch Aufsätze (etwa Preisaufgaben und Bildbeschreibungen) in den *Propyläen* und in der Jenaer *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, sondern auch in zwei Monographien entgegen: seiner Übersetzung der für die Kulturgeschichte der italienischen Renaissance sehr aufschlußreichen Autobiographie des vielseitigen Künstlers Benvenuto Cellini (1803) mit einem Anhang, in dem er die «herrlichen Kunsterscheinungen jener Zeiten» und die «Zierlichkeit und Anmut in seinen architektonischen Werken» preist¹³, und dem Werk von 1805 *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*, das nicht nur Winckelmanns Auffassung des antiken Kunstcharakters als «edle Einfalt und stille Größe» bestätigt, sondern auch in Goethes Prosa dieses Stilideal angestrebt sieht.

Erscheint Goethes Kunsttheorie 1805 völlig unberührt von romantischen Ideen, ja diesen bewußt entgegengestellt, so deutet sich in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von Diderots Dialog *Rameaus Neffe*, die im gleichen Jahr erschien, erstmals eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der Allgemeingültigkeit einer ausschließlich an der Antike orientierten Poetik an¹⁴. Im Zusammenhang mit der Diskussion der Wichtigkeit, die in der französischen Klassik dem «Geschmack» zuerkannt wurde, liest man folgende erstaunliche Stellungnahme, die Goethes Wertschätzung Shakespeares und Calderons mit dem Antikeideal der Weimarer Klassik in ein positives Verhältnis zu bringen sucht: «Wohl findet sich bei den Griechen, so wie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen *Hamlet*, einen *Lear*, eine *Anbetung des Kreuzes*, einen *standhaften Prinzen*? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vortheile wohl niemals erreichen werden, mit Muth zu erhalten ist unsre Pflicht [...]»¹⁵.

Während der Rezensent Goethe die literarischen Produkte der Romantiker

¹² WA I, 48, S. 121f.

¹³ *Benvenuto Cellini*. WA I, 44, S. 302, 391.

¹⁴ Vgl. Luciano Zagari, «"Auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen". *Le Neveu de Rameau* und die Krise der Goetheschen Klassik». In: *Deutsche Klassik und Revolution. Texte eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hrg. von Paolo Chiarini und Walter Dietze. Rom 1981, S. 135-168.

¹⁵ WA I, 45, S. 176f.

beharrlich mit Schweigen übergang¹⁶, fanden manche Aspekte ihrer antiquarischen, kulturpolitischen und neue Bereiche der Literatur erschließenden Bemühungen sein Interesse und seine öffentliche Billigung. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang Arnims und Brentanos Sammlung volkstümlicher Lieder *Des Knaben Wunderhorn* (die er im Januar 1806 in der *JALZ* wohlwollend rezensierte), die romantische Shakespeare-Übersetzung und Shakespeare-Philologie¹⁷, die Erschließung und Interpretation deutscher und ausländischer «Volkspoesie» durch die romantische Germanistik und Altertumskunde, welche Goethe zur Beschäftigung mit diesem Literatur-Corpus¹⁸ sowie zu Mittelalterstudien¹⁹ anregte, die romantische Romanistik²⁰ und Orientalistik²¹ und - aller-

¹⁶ Erst in den 1830 erschienenen *Tag- und Jahreshften* konnte die Öffentlichkeit eine Reihe von - meist kritischen - Urteilen über romantische Autoren und Werke lesen. Vorher erschienen nur sehr sporadisch einige wenige (wohlwollende) Rezensionen: über Tiecks Novelle *Die Verlobung* (1824; ein Werk, in dem sich der Autor offensichtlich von der Romantik hinwegbewegt), Johanna Schopenhauers *Gabriele* (1823), das heute völlig vergessene Epos *Olfrid und Lisena* von August Hagen (1820f.) und Varnhagen von Enses *Biographische Denkmale* (1827). Tieck wird auch in der Besprechung von «Solgers nachgelassenen Schriften und Briefen» (1827) positiv erwähnt. - In dem kurzen Artikel «Neueste deutsche Poesie» gibt Goethe 1827 eine Rechtfertigung seines Schweigens über die «Literatur des Tages und der Stunde»; besser sei es, die Zeit gewähren zu lassen. Doch kann er sich die Bemerkung nicht versagen, daß manch schönes Naturell unter den sich ihm nähernden Autoren «noch nicht dahin gelangte, sich selbst Gesetze vorzuschreiben und in den von der Natur gezogenen Kreis zu beschränken» (WA I, 41,2, S. 279).

¹⁷ Vgl. «Shakespeare und kein Ende» (geschrieben 1812f., publiziert 1815), «Ludwig Tiecks "Dramaturgische Blätter"» (geschrieben ca. 1826, posthum publiziert).

¹⁸ Vgl. «Die heiligen drei Könige noch einmal» (1822, bezüglich Gustav Schwabs Übersetzung eines mittelalterlichen lateinischen Textes), «Volksgesänge abermals empfohlen» (1823), «Serbische Lieder» (1825, Anregung durch Jacob Grimm), «Frithjof, durch Amalie von Helwig, aus dem Schwedischen» (1826), «Nationale Dichtkunst» (1828), «Das Nibelungenlied, übersetzt von Karl Simrock» (posthum publiziert), u.a. Vgl. auch Fußnoten 50-55.

¹⁹ «Zwei deutsche Altertümer» (1812), «Alte deutsche Gemälde in Leipzig» (1815), «Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden» (1816), «Neues Gemälde in der Rochus-Kapelle zu Bingen» (1816), «Die Inschrift von Heilsberg» (1818), «Chronik des Otto von Freisingen», «Nicolai de Syghen Chronicon Thuringicum» (beide 1820), «Von deutscher Baukunst» (1823), «Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Cöln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters. Von Sulpiz Boisseree. Stuttgart 1821» (1823), «Der Oppenheimer Dom» (1828), u.a. Zur neueren diesbezüglichen Sekundärliteratur vgl. Helmut Brackert, «Die 'Bildungsstufe der Nation' und der Begriff der Weltliteratur. Ein Beispiel Goethescher Mittelalterrezeption». In: *Goethe und die Tradition*. Hrg. von H. Reiss. Frankfurt 1972. S. 84-101; Jens Hanstein (Hrg.), *Goethe über das Mittelalter*. Frankfurt 1990.

²⁰ Goethe schätzte die Calderon-Übersetzer A. W. Schlegel und Streckfuß und den Dante-Übersetzer Gries und ließ sich von ihnen anregen.

²¹ Fragen der Orientrezeption kommen in folgenden Aufsätzen und Rezensionen Goethes zur Sprache: «Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divans» (1919); «Östliche Rosen von Friedrich Rückert» (1822); «Touti Nameh, übersetzt von Professor Iken, mit Anmerkungen und Zugaben von Professor Kosegarten» (1823), «Chinesisches» (1827), «Tausend und ein Tag. Morgenländische Erzählungen, nach von der Hagens

dings mit wachsender Enttäuschung und Frustration angesichts der ausbleibenden Lösungen für die eigenen Fragestellungen - die romantische Naturphilosophie²². Die Auseinandersetzung mit Aspekten der Romantik reicht sogar in Goethes empirische naturwissenschaftliche Bemühungen hinein, wie an seiner nach vieljährigen Vorarbeiten 1810 erschienenen *Farbenlehre* festzustellen ist²³. Der romantischen Mythenforschung entnahm Goethe zwar für sein dichterisches Werk - etwa die «Urworte orphisch» und die klassische Walpurgisnacht im zweiten Teil des *Faust* - einige Ideen und Gestalten, insgesamt gesehen stand er jedoch der mit kühnen, ungeprüften Analogien operierenden mythologischen Kombinatorik Friedrich Creuzers und seiner Kollegen sehr skeptisch gegenüber, zumal diese Mythologen die angeblichen asiatischen Einflüsse auf die griechische Mythologie stark betonten. In seinem 1817 publizierten Aufsatz «Geistesepochen, nach Hermanns neusten Mitteilungen» kennzeichnet Goethe die letzte Epoche der altgriechischen Geistesgeschichte, in der die traditionelle Mythologie der Antike von fremden Einflüssen überlagert wurde, als «die prosaische [...], da sie nicht etwa den Gehalt der frühern humanisieren, dem reinen Menschenverstand und Hausgebrauch aneignen möchte, sondern das Älteste in die Gestalt des gemeinen Tages zieht und auf diese Weise Urgefühle, Volks- und Priester glauben, ja den Glauben des Verstandes, der hinter dem Seltsamen noch einen löblichen Zusammenhang vermutet, völlig zerstört»²⁴.

Übersetzung» (1828), «Tausend und eine Nacht», «Indische Dichtungen» (entstanden ca. 1821/22, posthum publiziert). - Zur Sekundärliteratur vgl. Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*. Berlin 1960; diess., *Goethe und Diez. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche*. Berlin 1961; Edith Nahler, «Zur Entstehung von Goethes Aufsatz "Indische Dichtung"». In: H. Holzhauser und B. Zelter (Hrg.), *Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal*. Weimar 1968, S. 221-227; Ingeborg Selbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe. «Dem Zauberer das Werkzeug»*. Bern u.a. 1973; K. Mommsen, *Goethe und die arabische Welt*. Frankfurt 1988; Luciano Zagari, «Archetypisches und Parodistisches in Goethes Begegnung mit dem Orient». In: *Begegnung mit dem «Fremden»: Grenzen, Traditionen, Vergleiche. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Tokyo 1990. Hrg. von Eijiro Iwasaki. Bd. 7. München 1991, S. 145-152.

²² Hier müssen vor allem die Namen Schelling, Oken und Carus genannt werden. Vgl. H. Bräuning-Octavio, *Oken und Goethe im Lichte neuer Quellen*. Weimar 1959; Andreas B. Wachsmuth, «Goethe und Schelling». In: Albert Schäfer (Hrg.), *Goethe und seine großen Zeitgenossen*. München 1968, S. 86-114; Stefan Grosche, *Lebenskunst und Heilkunde bei C. G. Carus (1789-1869): anthropologische Medizin in Goethescher Weltanschauung; mit 16 unveröffentlichten Briefen von Carus an Goethe*. Diss. Göttingen 1993.

²³ Vgl. H. J. Schimpf, «Über die geschichtliche Bedeutung von Goethes Newton-Polemik und Romantikkritik». In: *Congratulatio. C. Wegner-Festschrift zum 70. Geburtstag*. Hrg. von Maria Honeit und Matthias Wegner. Hamburg 1969, S. 63-82; Rolf Christian Zimmermann, «Goethes Verhältnis zur Naturmystik am Beispiel der Farbenlehre». In: *Epochen der Naturmystik. Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt*. Hrg. von A. Faivre und R. Z. Zimmermann. Berlin 1979, S. 333-363.

²⁴ WA I, 41,1, S. 130. In einem weggelassenen Nachtrag dieses Artikels, der auch ein Zitat aus Hermanns Briefwechsel enthalten sollte, gibt Goethe folgende Erklärung: «Wenn wir die

Im Bereich der Kunsttheorie erschien es für kurze Zeit, als ob sich Goethe romantischen Vorstellungen annähern würde. Infolge der beharrlichen Bemühungen des jungen, begüterten Kunstenthusiasten Sulpiz Boisseree, Goethe von der Qualität der mittelalterlichen Architektur und Malerei zu überzeugen, besuchte dieser auf seinen ihm menschlich tief beglückenden Reisen an Rhein und Main in den Jahren 1814 und 1815 alte Baudenkmäler, darunter - in Begleitung des Freiherrn vom Stein und Ernst Moritz Arndts - den Kölner Dom, und vertiefte sich in die Gemäldegalerie der Brüder Boisseree in Heidelberg. Das Resultat dieser Studien war die lange, sein neues Periodikum konstituierende Abhandlung «Von Kunst und Altertum an Rhein und Main» (1816), die mit ihrer prinzipiell wohlwollenden Würdigung der altdeutschen Architektur und Kunst ebenso wie seine öffentliche Unterstützung von Boisserees Plan zur Fertigstellung des Kölner Doms Goethes Konversion zur romantischen Kunstauffassung zu belegen schien. Doch um ein für allemal klarzustellen, daß er mit der neugewonnenen Wertschätzung der altdeutschen Kunst nicht auch deren zeitgenössische Nachahmung legitimieren wollte, ließ er im darauffolgenden Jahr im gleichen Periodikum Heinrich Meyers mit dem Siegel «W.K.» gezeichnete berühmterberichtigte Polemik gegen die Nazarener unter dem Titel «Neudeutsche religiös-patriotische Kunst» drucken²⁵. 1818, in dem Aufsatz «Antik und Mo-

neusten Mitteilungen Hermanns andeuten, so verstehen wir darunter dieses vorzüglichen Mannes Dissertation *De mythologia Graecorum antiquissima*, wofür ihm alle griechischen Patrioten nicht genug danken können. Was wir aber nach unserer Weise dort gesagt, bezieht sich eigentlich auf seinen Briefwechsel mit Kreuzer, und zwar auf den fünften Brief» (ibid. S. 471).

²⁵ Vgl. Dirk Kemper, «Goethe, Wackenroder und das klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen». In: *JFDH* 1993, S. 148-168; Friedrich Sengle, «Die politisch-religiösen Voraussetzungen der nazarenischen Bewegung und Goethes vergebliches Friedensangebot (1981/82)». In: F. S., *Neues zu Goethe. Essays und Vorträge*. Stuttgart 1989, S. 194-210. - Differenzierter war Goethes Haltung zu Friedrich und Runge, an deren ihm grundsätzlich unheimlichen Werk er positive Aspekte zu erkennen vermochte. Vgl. Theodore Ziolkowski, «Bild als Entgegnung. Goethe, Caspar David Friedrich und der Streit um die romantische Malerei». In: *Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Bd. 2. Hrg. von F. W. Worstbrock und H. Koopmann. Tübingen 1986, S. 201-208; Herbert von Einem, «Philipp Otto Runge und Goethe. Zu Runges 200. Geburtstag am 23. Juli 1977». In: *JFDH* 1977, S. 92-110; Klaus Berthel, «Kunst und Kanon. Zu Philipp Otto Runges Begegnung mit Goethe». In: *Impulse* 8 (1985), S. 171-189; Bagrelia Borissova, «Einige Gedanken zur romantischen Malerei Philipp Otto Runges und zu den klassischen Grundsätzen Goethes». In: Gerard Kozierek (Hrg.), *Goethe und die Romantik*. Wrocław 1992, S. 109-115; Victor Lange, «Goethe im Glashaus. Klassizistische Kunstmaßstäbe, Altdeutsche Kunst und Neudeutsches Künstlerwesen». In: *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800*. Hrg. von Friedrich Strack. Stuttgart 1987. S. 337-353. - Auch zur Landschaftsmalerei von Carus (Vgl. seinen Aufsatz «Landschaften von Carus») und zu einigen *Faust*-Illustratoren (vgl. die Skizzen «Nauwerck, Bilder zu Faust», «Nehrlachs Darstellungen aus Faust») sowie im hohen Alter zur Arabeskenkunst Eugen Neureuthers (vgl. Hans und Ilse Ruppert, «Goethes Briefwechsel mit Eugen Neureuther». In: *Goethe* 18, 1956, S. 194-207) fand Goethe Zugang.

dern», schien sich zwar eine leichte Relativierung dieser starren Position anzudeuten, indem Goethe - mit Bezugnahme auf eine Studie des jungen Literaturhistorikers Carl Ernst Schubart, der Shakespeare als naiven und Goethe als sentimentalischen Dichter eingeordnet hatte - neben der vorbildlichen Antike und ihrer adäquaten Nachfolge (Raffael u.a.) auch Rubens und die niederländischen Meister anerkennt, deren «unglaubliche Sagacität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet» ist. Und doch lautet das Fazit des Artikels folgendermaßen: «Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es was uns entzückt, und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen, und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's»²⁶.

Erst 1823 sind auch in Goethes Kunstbetrachtung Symptome eines Paradigmawechsels zu entdecken, die in seiner Literaturtheorie bereits 1805 sichtbar wurden. Allerdings handelt es sich hier um eine Öffnung des klassizistischen Dogmas nicht nur gegenüber der Romantik, sondern auch in Hinsicht auf den Realismus. Wir beziehen uns auf den Essay «Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna». An diesem Kolossalgemälde, dessen Reproduktionen von Andreas Andreani er 1820 erworben hatte, glaubte Goethe «einen Widerspruch zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint»²⁷. Einerseits sei Mantegnas normativer Stilwille im Sinne der Antike nicht zu verkennen, andererseits aber gelinge ihm «die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei der Darstellung der mannichfaltigsten Gestalten und Charaktere», und er verschmähe auch nicht, «seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderbar gebildete, ja, den letzten Gegensatz, Mißgebildete darzustellen»²⁸. Dieses «Doppelleben», das sich in Mantegnas Werk, besonders in «Cäsars Triumphzug» manifestiert, versucht Goethe als eine spannungsvolle Synthese zu rechtefertigen, und bietet damit, wie in der Forschung jüngst herausgearbeitet wurde²⁹, Perspektiven einer Ästhetik, wie sie sein eigenes Spätwerk illustriert.

²⁶ WA I, 49,1, S. 155f.

²⁷ Ibid. S. 255.

²⁸ Ibid. S. 255f.

²⁹ Gert Mattenklott, «Mantegnas "Doppelleben" als Muster für Goethes späte Ästhetik. Einige Beobachtungen zur klassisch-romantischen Balance an Goethes Essay "Julius Cäsars Triumphzug - gemalt von Mantegna" (1822)». In: Paolo Chiarini (Hrg.), *Bausteine zu einem neuen Goethe*. Frankfurt 1987, S. 135-147. - Mattenklotts qualifizierende Adjektive im Titel seines Aufsatzes sollten besser «klassisch-romantisch-realistisch» lauten, denn der Autor betont selbst, daß Goethe neben seiner Anerkennung einer «romantischen Ästhetik des Häßlichen» auch «das Witzige, Derbkomische und sexuell Anzügliche» (S. 138) erwähne.

Dieses Ringen um eine Adaptierung der eigenen klassizistischen Positionen an den übermächtigen romantischen Zeitgeist, ohne seine tiefgegründeten Grundüberzeugungen aufzugeben, also die Bemühung um eine klassisch-romantische Synthese, die in der Kunsttheorie erst so spät zum Ausdruck kam, in der Poetik hingegen in Ansätzen schon 1805 zu spüren war, kennzeichnet Goethes letzte Phase seiner Auseinandersetzung mit der romantischen Bewegung, nämlich seine ambivalente Kenntnisnahme der europäischen Romantik. In einer Mischung von Faszination und Aversion mußte er miterleben, wie die in Deutschland entstandene, von ihm abgetane romantische Richtung in anderen Ländern ihre Kreise zog, in Frankreich, England, Italien und unter den slawischen Völkern. Dieser europäische Siegeszug einer ihn bedrängenden, mit Unbehagen erfüllenden Geistesrichtung, die sich, um die Sache noch komplizierter zu machen, weitgehend auf ihn berief, zwang ihn erneut zu intensiver Auseinandersetzung.

Eine ganze Reihe seiner späten Aufsätze, Miscellen, Notizen, Rezensionen und Anzeigen in *Kunst und Altertum* und an anderen Stellen beschäftigt sich mit dem Phänomen der europäischen Romantik³⁰, vor allem mit französischen, englischen und italienischen Autoren, aber auch mit den Bemühungen ausländischer Romantiker um die Volkspoesie ihrer Völker. In diesem Zusammenhang entwickelte Goethe seine Ideen über eine sich bildende Weltliteratur³¹.

Daß seine Auseinandersetzung mit der französischen Romantik in den letzten Jahren seines Lebens besonders intensiv, ja teilweise leidenschaftlich war, ist vor allem an der Häufigkeit der Tagebucheintragen und den Gesprächen mit Friedrich von Müller und Eckermann abzulesen (im Gespräch fiel das Wort über Victor Hugos *Notre Dame* als ein Beispiel jener «Literatur der Verzweiflung»), viel weniger an seinen gedruckten Äußerungen über die französische Romantik. In den meist kurzen publizierten Stellungnahmen lobt er vor allem die gelungene Adaption von seinen eigenen und Schillers Werken durch Franzosen der jungen Generation³² und die literaturkritischen Beiträge der Romanti-

³⁰ Vgl. Walter Dietze, «Goethes Auseinandersetzung mit modernen Literaturen Europas. Gegenwärtige Aspekte eines historischen Problems». In: *Goethe* 97, 1980, S. 11-37; Manfred Naumann, «Das junge literarische Europa im Urteil des späten Goethe». In: *WB* 28, 1982, S. 8-27; Gerhart Hoffmeister, *Goethe und die europäische Romantik*. München 1984; Werner Ross, «Goethe und die jungen europäischen Dichter seiner Zeit». In: W. R. (Hrg.), *Goethe und Manzoni. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*. Tübingen 1989, S. 106-113.

³¹ Vgl. Goethes Artikel «Le Tasse, drame historique en cinq actes, par Monsieur Alexandre Duval» (WA I, 41,2, S. 265), worin er seiner Überzeugung Ausdruck gibt, «es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist».

³² «Oeuvres dramatiques de Goethe, traduites de l'allemand» (1826), «Notice sur la vie et les ouvrages de Goethe par Albert Stapfer» (1826), «Le Tasse, drame historique par Alexandre Duval» (1827), «Faust, tragédie de Monsieur de Goethe, traduite en français par Monsieur Stapfer, ornée de 17 dessins par Monsieur Delacroix» (1828), «Helena in Edinburgh, Paris und Moskau» (1828), «Elisabeth de France, tragédie par Alexandre Soumet» (1828), «Perkin

ker-Zeitschrift *Le Globe*, «eine Gesellschaft gebildeter, erfahrener, kluger, geschmackreicher Männer [...], denen man nicht in allen Capiteln beizustimmen braucht»³³; mehrfach weist Goethe auf den *Globe* hin und zitiert aus ihm³⁴. Nur selten gibt er positive Kommentare zu einzelnen Werken ab, wie 1824 zu Salvandys historischem Roman *Don Alonzo ou L'Espagne, Histoire contemporaine* und 1828 zu Mérimées Volksliedmystifikation *La Guzla, poésies illyriques* sowie zu Lemerciers historischer Komödie *Richelieu ou la journée des dupes*. In dem Artikel «Französisches Haupttheater» kommt Goethe auf Victor Hugos «großes, unaufführbares, historisches Stück» *Cromwell* zu sprechen und bestätigt dem Autor ein schönes Talent, moniert aber die Benutzung des Alexandriners und zählt Hugo zu den «unabhängigen jungen Leuten, die indocil wie sie sind, sich doch am Ende durch eignes Thun und Erfahren müssen belehren lassen»³⁵.

Unter den Autoren der englischen Romantik interessierten Goethe vor allem Scott, Carlyle und Byron. Während sich dieses Interesse im Fall Walter Scotts kaum in Form von publizistischen Stellungnahmen manifestiert³⁶, konnten die Zeitgenossen eine Reihe von Urteilen Goethes über Carlyle³⁷, und Byron³⁸ lesen. Carlyle imponierte ihm durch «ruhige, klare, innige Theilnahme an dem deutschen poetisch-literarischen Beginnen»³⁹, und er erkannte dankbar an, der junge Schotte habe ihn «durch eine mitschreitende Theilnahme zum Handeln

Warbeck, drame historique de Fontan» (1828); eine gelungene Herder-Übersetzung lobt er in der Notiz «Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité par Herder, traduites par Quinet» (1828).

³³ WA I, 41,2, S. 232f.; vgl. auch *ibid.* I, 40, S. 136, wo Goethe hinsichtlich der Lektüre des *Globe* die Freude ausdrückt, sich «mit so heiter-umsichtigen als wohlgegründeten Männern zu unterhalten».

³⁴ «Aus dem Französischen des Globe» (1827); «Englisches Schauspiel in Paris» (1828); «Bezüge nach außen» (1828); die Hinweise auf die Dramen von Duval, Soumet und Fontan erfolgten aufgrund von Rezensionen im *Globe*; vgl. auch die posthum publizierte Bruchstücke «Eco und Globe», «Le Globe» (WA I, 42,2).

³⁵ WA I, 40, S. 135. Eine geplante größere Abhandlung über die neuere französische Literatur kam nicht zustande. Vorarbeiten und Bruchstücke dazu sind im Band 42,2, S. 486-500 abgedruckt.

³⁶ In der Rezension von Salvandys historischem Roman lobt Goethe Scott als «Meister in diesem Fache» und gibt eine treffende kurze Charakteristik seiner Schreibart (WA I, 41,2, S. 126); eine positive Bezugnahme auf Scotts Polemik gegen E. T. A. Hoffmann in «The Foreign Quarterly Review. Nr. 1. Juli 1827» erschien erst posthum, und eine geplante Rezension von Scotts *Leben Napoleons* blieb unausgeführte Skizze.

³⁷ «The Life of Friedrich Schiller» (1828), «German Romance» (1828), «Thomas Carlyle, Leben Schillers. Aus dem Englischen. Eingel. durch Goethe» (1830).

³⁸ «Manfred, a dramatic poem by Lord Byron. London 1817» (1820); «Byrons Don Juan» (1821); «Cain. A mystery by Lord Byron» (1824), «Goethes Beitrag zum Andenken Lord Byrons» (1824), «Medwin, Gespräche mit Lord Byron» (1825). - Zu Goethe und Byron vgl. Gerhart Hoffmeister, *Byron und der europäische Byronismus*. Darmstadt 1983 (S. 97-106).

³⁹ WA I, 41,2, S. 304.

und Wirken aufgemuntert und durch ein edles, reines, wohlgerichtetes Bestreben wieder selbst verjüngt [...]»⁴⁰. Byron - dies ist aus den Gesprächen mit Eckermann und F. von Müller bekannt - war derjenige literarische Zeitgenosse, den Goethe am meisten bewunderte. Den jungen Engländer ließ er neben Shakespeare und sich selbst gelten, widmete ihm zwei Gedichte und setzte ihm ein Denkmal in der Gestalt Euphorions im zweiten Teil des *Faust*. Und doch ist eine durchgehende Ambivalenz in Goethes Äußerungen über Byron nicht zu übersehen. Während ihm das Werk des Dichters, das er jenseits der Antinomie von Klassik und Romantik sah, Bewunderung abnötigte, erkannte er in Byrons Maßlosigkeit, seinem Unbefriedigtsein und seinem das eigene Können übersteigenden titanischen Wollen Symptome jener romantischen Zeitkrankheit, die zu bekämpfen der alte Goethe nicht müde wurde. Diese doppelte Sicht des Engländers ist nicht nur in den Rezensionen der Werke *Manfred*, *Cain* und *Don Juan* evident, sondern auch dem «Goethes Beitrag zum Andenken Lord Byrons» überschriebenen Rückblick, der in Medwins *Gesprächen mit Byron* (Jena 1824) erschien; hier rügt er, daß der «unübertreffliche Zeitgenosse», der «geniale Dichter durch eine leidenschaftliche Lebensweise und inneres Mißbehagen ein so geistreiches als gränzenloses Hervorbringen sich selbst, und seinen Freunden den reizenden Genuß an seinem hohen Dasein einigermaßen verkümmert»⁴¹.

Neben dem Werk und der Gestalt Byrons war es vor allem ein italienischer Literaturstreit⁴² und das Werk Alessandro Manzonis⁴³, was den greisen Klassiker zu erneutem, vertieftem Nachdenken über den definitiven Wert und die praktische Brauchbarkeit der Begriffe «Klassik» und «Romantik» anregte. Während der von Goethe höchst geschätzte Manzoni von italienischen Kritikern wegen Abweichungen von den klassizistischen Regeln als Romantiker eingeordnet und angegriffen wurde, gab Goethe dem Autor des *Conte di Carmagnola*, der «von allen Regeln sich lossagend, auf der neuen Bahn so ernst und ruhig vorgeschritten, dermaßen daß man nach seinem Werke gar wohl wieder neue Regeln bilden kann», den Ehrentitel eines Klassikers: «Männlicher Ernst und Klarheit walten stets zusammen, und wir mögen daher seine Arbeit gerne clas-

⁴⁰ WA I, 42,1, S. 186.

⁴¹ WA I, 42,1, S. 101f.

⁴² Vgl. «Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend» (1820), «Moderne Guelfen und Ghibellinen» (1827). An der Mailänder Zeitschrift «L'Eco, Giornale di Scienza, Lettere, Arti, Commercio e Teatri», der er in einer anderen, posthum publizierten Notiz «Eco und Globe» einen männlichen Charakter bestätigt, lobt er den «reinen geistvoll-heiteren Freisinn», «Umsicht von hohem Standpunkte» und die «leichte Heiterkeit des Vortrags» (WA I, 41,2, S. 351f.).

⁴³ «Il conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni. Milano 1820» (1820); «Il conte di Carmagnola» (1820); «Indicazione de cio che nel 1819 si e fatto in Italia intorno alle lettere, alle scienze ed alle arti» (1821), «Graf Carmagnola noch einmal» (1821), «Manzoni an Goethe. Übersetzung» (1824) und «Teilnahme Goethes an Manzoni» (1827).

sisch nennen»⁴⁴. Bezüglich der literarischen Fehde zwischen den Klassikern und Romantikern in Mailand - auf der romantischen Seite der «zwei unversöhnlichen Sekten» erwähnt er Torti, Manzoni und Visconti, auf der klassischen Seite Monti - stellte der alte Goethe mit einiger Befriedigung fest, daß die Deutschen «über die ersten Schwankungen des Gegensatzes längst hinaus sind und beide Teile sich schon zu verständigen anfangen [...]»⁴⁵. Eine kurze Gegenüberstellung von Vincenzo Montis *Sulla Mitologia* und Carlo Tebaldi-Fores' *Meditazioni poetiche* (beide 1825 erschienen) gab Goethe 1827 Gelegenheit, «über den Kampf der Gesinnungen, der in unsern Zeiten waltet, nachzudenken»; er vermochte den Gegensatz dieser «modernen Guelfen und Ghibellinen» nicht so richtig nachzuvollziehen⁴⁶ und erkannte die Gefahren zu großer Einseitigkeit in beiden Richtungen, wodurch bei den Klassikern «die Götter zur Phrase werden», bei den Romantikern hingegen «ihre Produktionen zuletzt charakterlos erscheinen»⁴⁷.

Die letzte zu erwähnende Gruppe von Aufsätzen, in denen sich Goethe mit der Romantik auseinandersetzt, sind seine Bemerkungen zu den europaweit wirksamen Bemühungen der Romantiker um Erschließung und Fruchtbarmachung der «Volkspoesie», d.h. der frühen einheimischen Literatur und der volkstümlichen Dichtung der einzelnen Völker⁴⁸. Wie er 1823 kundtat, hatte sich sein Blickfeld - über die englische, schottische, deutsche und altnordische Volkspoesie hinaus - besonders nach Osten hin erweitert: «die Gesänge reichen vom Olympos bis an's baltische Meer und von dieser Linie immer landeinwärts nach Nordosten»⁴⁹. Besonders interessierte er sich eine Zeitlang für serbische⁵⁰

⁴⁴ WA I, 42,1, S. 154.

⁴⁵ WA I, 41,1, S. 133. Vgl. auch «Aus dem Französischen des Globe» (1827): «Die Freiheit, ja Unbändigkeit unserer Literatur ist jenen lebhaft thätigen Männern eben willkommen, welche gegen den Classicismus noch im Streit liegen, da wir uns schon so ziemlich in dem Stande der Ausgleichung befinden und meistens wissen, was wir von allen Dichtarten aller Zeiten und Völker zu halten haben» (WA I, 41,2, S. 232).

⁴⁶ «Genau betrachtet dürfte hier kein Streit sein» (WA I, 41,2, S. 277).

⁴⁷ *ibid.* - Goethes Verhältnis zur italienischen Romantik hat in letzter Zeit verstärktes Forscherinteresse gefunden. Vgl. Mazzino Montinari, «Goethe und Manzoni». In: *Studi germanici* IV,3, Octobre 1971, S. 394-418; Horst Rüdiger, «Teilnahme Goethes an Manzoni». In: *Arcadia* 8, 1973, S. 121-137; Wolfgang Kohlhaase, «Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend». In: *Arbeiten mit der Romantik heute*. Hrg. von Heidi Hess und Peter Liebers. Berlin 1978, S. 28f.; Ilona Klein, «Über Goethes "Klassiker und Romantiker in Italien [...]»». In: *Goethe* 103, 1986, S. 384-386; Hugo Blank, *Goethe und Manzoni. Weimar und Mailand*. Heidelberg 1988; Werner Ross (Hrg.), *Goethe und Manzoni. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*. Tübingen 1989; Erwin Koppen, «Zwischen Cattaneo und Stendhal: zu Goethes "Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend"». *Ibid.* S. 14-25.

⁴⁸ Vgl. «Volksgesänge abermals empfohlen» (1823).

⁴⁹ *ibid.*, WA I, 41,2, S. 20.

⁵⁰ Vgl. «Serbische Lieder» (1825), «Serbische Lieder, übersetzt von Talyj, zweiter Theil» (1826), «Serbische Gedichte», «Das Neueste serbischer Literatur» (beide 1827), «Serbische

und neugriechische⁵¹ «Volks- und Nationalpoesie»; aber es finden sich auch Hinweise auf spanische⁵², lettische⁵³, litauische⁵⁴, tschechische⁵⁵, russische⁵⁶ Literatur und deutsche Dialektdichtung⁵⁷.

Die Fülle und Kontinuität der erwähnten, zu Goethes Lebzeiten publizierten Zeugnisse direkter oder indirekter Auseinandersetzung mit der Romantik manifestiert deren Intensität. Natürlich offenbart sich dieser Geisteskampf auch in Goethes dichterischem Spätwerk, in den *Xenien* und *Zahmen Xenien*, in seiner Weltanschauungslyrik, dem *West-östlichen Divan*, dem *Faust* (vor allem dem zweiten Teil), den *Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meisters Wanderjahren*. Der Nachweis solcher Auseinandersetzung in Goethes Dichtung wäre das Thema eines weiteren, umfangreichen Aufsatzes, wenn nicht gar eines Buches. Eine solche Studie würde unter anderem zeigen, daß Goethes Dichtung in der Ausweitung und Durchbrechung des klassischen Kanons seiner poetologischen Adaption an die neue Zeitlage vorauseilte. Eine summa des Wissens, eine zusammenfassende Darstellung des Themenkomplexes «Goethe und die Romantik» auf der Grundlage des heutigen breitgefächerten Forschungsstandes erweist sich als ein Forschungsdesiderat der Germanistik.

Die jahrzehntelange, teils widerwillige, teils faszinierte Auseinandersetzung mit der Romantik konnte letztlich Goethes Glauben an die Vorbildfunktion der griechischen Antike nicht erschüttern. Inmitten seiner vielfältigen Bemühungen

Poesie» und «Servian popular poetry, translated by J. Bowring» (beide 1828), letztere beiden Notizen als Teil des Abschnitts «Nationale Poesie» in *KuA* VI,2. Zur Sekundärliteratur vgl. Miljan Mojasevic, «Eine Leistung Goethe zuliebe. Talvj, Goethe und das serbokroatische Volkslied». In: *Goethe* 93, 1976, S. 164-189; John Hennig, «Die literarischen Grundlagen von Goethes Beschäftigung mit serbischer Volkspoesie». In: *LitwissJb.* N. F. Bd. 26, 1985, S. 339-346.

⁵¹ Vgl. «Charon und Charos» (1826); «Cours de littérature grecque moderne par Jacovaky Rizo Neroulos, «Leukothea von Dr. Karl Iken», «Neugriechische Volkslieder» (alle drei 1828 in *KuA* unter der Überschrift «Nationale Dichtung»).

⁵² «Spanische Romanzen, übersetzt von Beauregard Pantin» (1823).

⁵³ «Lettische Lieder von Rhesa» (1826).

⁵⁴ «Dainos oder litthauische Volkslieder, herausgegeben von L. J. Rhesa» (1828), als Teil der Sektion «Nationale Dichtung» in Bd. VI,2 von *KuA*.

⁵⁵ «Böhmische Poesie» (1827), «Altböhmische Gedichte» (1828, als Teil des Abschnitts «Nationale Poesie» in *KuA*), «Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen» (1830).

⁵⁶ Goethe lernte russische Literatur durch eine 1821 publizierte Anthologie von John Bowring kennen und hob darin Schukowsky [seine Schreibweise] lobend hervor. (Vgl. *WA* I, 41,2, S. 311). Zu Goethes Rußlandbild vgl. John Hennig, «Goethes Kenntnis von Rußlandschrifttum». In: *JbWienerGoetheVer.* Bd. 84f., 1980/81, S. 25-32; zu Goethes polnischen Kontakten vgl. Florian Witzcuk, «Goethes polnische Bekanntschaften». In: *WB* 16, 1970, H. 6, S. 196-210; Marian Syrocki, «Goethe und Polen». In: *Germanica Wratislaviensis* XL, 1980, S. 81-98.

⁵⁷ Vgl. - neben einigen früheren Rezensionen von Dialektdichtungen - die Anzeige von «J. F. Castelli's Gedichte(n) in niederösterreichischer Mundart» (1828), als Teil des Abschnitts «Nationale Dichtkunst» in *KuA* VI,2.

um die Literatur der europäischen Romantik und die von den Romantikern erschlossenen neuen Literaturbereiche sagte er am 31. Januar 1827 zu Eckermann: «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen»⁵⁸.

⁵⁸ *Goethes Gespräche mit Eckermann*. Leipzig: Insel o.J., S. 270.

Emilia Fiandra
(Roma)

«*Il Conciliatore di Pekino*»
Il romanticismo tedesco e la Romanticomachia

1. *Il precettore di Coppet*

«Pochi libri stranieri - ha scritto Croce - hanno avuto tanta e così benefica efficacia sul progresso della critica letteraria in Italia quanto il corso di letteratura drammatica di Augusto Guglielmo Schlegel»¹. Tradotto in italiano già nel 1817, il *Corso* fu il vangelo dei romantici, il fondamento di tutte le polemiche, il bersaglio, ammirato e vilipeso, degli ottocenteschi *Attaccabrighe*². L'accesa disputa che vide schierati i «nostri *romantichieri*, o *romanticomani*, o *romanticografi*»³, come sprezzantemente li chiamavano i loro detrattori, ebbe nel «*Conciliatore*» la sua voce più fervida e agguerrita. Nella breve, ma intensa stagione concessa dalla censura austriaca, il celebre "foglio azzurro" testimoniò l'eccezionale risonanza critica del romanticismo tedesco con una messe di articoli, note e recensioni che entravano nel vivo del dibattito, sancendo vincoli tra le due culture, dispensando suggerimenti di lettura su autori stranieri, sostenendo l'arricchimento che la letteratura d'oltralpe avrebbe apportato al panorama classicista del primo Ottocento.

La ragione dell'incidenza di una cultura marcatamente filosofica come quella tedesca nel quadro, molto più intriso di intenti morali e pedagogici, della letteratura italiana tardo-illuministica è una questione assai complessa. Non basta infatti chiedersi, né è questa la sede idonea per farlo, quanto o che cosa il romanticismo italiano debba a quello tedesco, che esercitò un influsso indubbiamente notevole, del resto esaurientemente analizzato dalla ricerca romantica in Italia.

¹ Benedetto Croce, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1932, p. 89.

² Il foglio rosa dell'«*Attaccabrighe ossia Classico-romanticomachia*» parodiava, già nel colore, il «*Conciliatore*».

³ G. (sic) Pezzi, «*I Romanticisti*». *Melodramma di X. Y. Z.*, «*Gazzetta di Milano*», rist. in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. I, pp. 73-78, (qui p. 73).

La calorosa ammirazione nutrita nel nostro paese per le teorie sorte a cavallo del secolo in Germania andrebbe invece problematizzata tenendo conto delle sue connessioni interne, ovvero del carattere, in un certo senso restrittivo e aporetico, di tale risonanza.

Pur nella ricchezza delle sue contraddizioni, il cammino dei critici italiani alla scoperta del movimento tedesco e alla definizione di una propria, originale versione di questa corrente, risentì infatti di vistosi fraintendimenti, i cui strascichi si avvertono ancora nel nostro secolo⁴. Una delle cause di tale comprensione parziale risiede proprio nel primo e forse maggiore contributo alla penetrazione tedesca in Italia: l'articolo, sin troppo famoso, di Germana Necker de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*⁵. Curato da Pietro Giordani per il fascicolo del gennaio 1816 della «Biblioteca italiana», l'intervento della Staël, nonostante gli indubbi pregi divulgatori, viziosò infatti in modo decisivo, se non addirittura fuorviante, la ricezione latina del fenomeno romantico. È vero che il risoluto attacco contro l'arretratezza di gusto di quella «classe di eruditi» che andavano «razzolando le antiche ceneri»⁶ provocò un salutare sconvolgimento «nella segnalata pigrizia che pesa sulla letteratura attuale»⁷. Tuttavia la forte accentuazione degli aspetti teorici, condizionata dal richiamo privilegiato ad August Wilhelm Schlegel, si rivelava lontana, se non divergente, dai toni introspettivi, dalle forme mosse e talvolta fascinosamente contorte della romantica esaltazione del soggetto, dalle speculazioni ardite e dalle trasgressioni metafisiche che avevano mediato in Germania la potente carica innovativa delle "scuole romantiche".

Filtrati dalla presentazione riduttiva della «moderna pitonessa»⁸, rimanevano sconosciuti agli italiani aspetti e figure centrali del romanticismo d'oltralpe: dalla genialità, invero priva di organicità, di Friedrich Schlegel, alla straordinaria fusione di struggimento soggettivo e ardito cerebralismo nella lirica di Novalis, relegato dalla Staël, in scarsi accenni, a una posizione prevalentemente filosofica. Basti pensare che il nome di Novalis, fatta riserva per un articolo "antimanzoniano" di Paride Zaiotti sull'*Adelchi*⁹, non ricorre in alcuno scritto importante di quei decenni. Fortuna a malapena maggiore ebbe l'impianto nar-

⁴ Sulla *Romantikforschung* italiana del Novecento mi permetto di rimandare al mio libro *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul romanticismo tedesco in Italia (1900-1981)*, Napoli, AION, 1984.

⁵ Rist. in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., vol. I, pp. 4-9..

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ Anna Luisa Staël-Holstein, *Risposta alle critiche mossele*, «Biblioteca Italiana», giugno 1816, rist. in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, pp. 64-67 (qui p. 66).

⁸ Così veniva apostrofata la scrittrice in un articolo apparso anonimo nel numero del 1 aprile 1816 dello «Spettatore» (rist. in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, p. 12).

⁹ Paride Zaiotti, *Intorno all'«Adelchi» di A. Manzoni*, in «Biblioteca Italiana», marzo-maggio 1824, rist. in *Discussioni e Polemiche*, cit., vol. II, p. 682.

rativo e teatrale di Tieck, peraltro in Germania assai più popolare dello stesso August Wilhelm. Indebitamente obliata risultava infine la multiforme produzione lirico-fiabesca della cosiddetta *Spätromantik*, fiorita e in parte già esauritasi all'epoca della pubblicazione dell'*Allemagne* e dell'affermazione romantica in Italia. Con la ragguardevole eccezione di E. T. A. Hoffmann - eccezione del resto, come vedremo più avanti, non certo dovuta alla Staël - la novellistica tardoromantica non conobbe quasi versioni italiane nell'Ottocento, e anche un testo di vastissima diffusione in area germanica quale *La vita di un Perdigiorno* di Joseph von Eichendorff passò da noi inosservato, per essere poi riscoperto solo negli anni trenta del nostro secolo.

Ma l'insistenza di Madame de Staël sulle teorie di una non meglio precisata «nuova scuola» alemanna sortì, come conseguenza primaria, la decisiva e definitiva notorietà del suo apprezzato precettore di Coppet. Di August Wilhelm Schlegel Giovanni Gherardini traduceva, già nel 1817, a pochi anni dall'edizione di Heidelberg - significativamente non dall'originale, ma dall'edizione francese approvata tre anni prima dallo stesso Schlegel - le fortunate lezioni viennesi del 1808, quel *Corso di letteratura drammatica*¹⁰ in cui gli intellettuali europei vollero vedere, in positivo come in negativo, il manifesto più autentico del romanticismo tedesco.

Ma a livello ufficiale, oltre che da un punto di vista soltanto quantitativo, da noi l'attenzione per il *Corso*, come suggerisce anche la collaborazione di Gherardini alla «Biblioteca Italiana», fu paradossalmente maggiore proprio in campo antiromantico. Ancorché aggressiva, la reazione della «Biblioteca Italiana» si rivelò infatti più attenta e certamente più tempestiva. Il recensore, Antonio Rosati, che più tardi tra l'altro si "convertì" al romanticismo passando al «Conciliatore», si apprestò a commentare le *Vorlesungen* schlegeliane, contestandone il presunto spirito antiitaliano dei giudizi sul teatro di Metastasio e Alfieri¹¹. E pure un noto e radicale classicista come Paride Zaiotti, sollecitato dalla pubblicazione del *Corso*, non disdegnò di dichiarare, nel 1818, tutta la sua ammirata curiosità, una vera e propria «frega»¹² - com'egli stesso si esprime - per le idee di Schlegel.

¹⁰ August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. con note di Giovanni Gherardini, Milano, Tip. E. Giusti, 1817. Fu ristampato a Napoli a cura di Vincenzo Cosentino nel 1841, presso la tipografia di Gabriele Sarracino e poi di nuovo a Milano (Tipografia Molina) nel 1884.

¹¹ La recensione è ristampata in *Discussioni e polemiche*, cit., pp. 146-47. A conferma dell'interesse della «Biblioteca Italiana» nei confronti di Schlegel va ricordato che il periodico recensì prontamente anche l'uscita dei *Kritische Werke* di A. W. Schlegel del 1828 (XVII, 1828, pp. 70-71).

¹² Lettera a Salvotti del 30 aprile 1818, cit. in Mario Puppo, *A. G. Schlegel nella critica italiana dai romantici al De Sanctis*, in M. P., *Poetica e critica del romanticismo*, Milano, Marzorati, 1973, p. 204.

Il «Conciliatore» non prese invece alcuna posizione pubblica, non produsse cioè una vera recensione dell'opera. La redazione tuttavia ristampò, citandone e chiosandone ampi stralci, il commento di un esponente di spicco del circolo liberal-romantico di Brescia, Giuseppe Nicolini, che in un articolo del 1819 riconosceva appunto a Schlegel - come recita il «Conciliatore» che ne dà notizia - la non comune facoltà di «ridurre a una sola complessiva teoria» le molte tesi romantiche «ideate in Germania»¹³. Ritorneremo successivamente sull'attività di Nicolini; per ora è però importante notare come agli occhi degli intellettuali romantici il *Corso* si segnalasse soprattutto per l'alto grado di rappresentatività, cioè per la capacità di sistematizzare, esemplificare e concretizzare le istanze ideali, o meglio la "vaghezza" e caoticità programmatica dell'estetica jenense, in un genere letterario compiuto qual era appunto il dramma.

Nella storia della fertile contaminazione culturale italo-tedesca, inaugurata sulla scia dell'endiadi "De l'Alemagne-De l'Italie" proposta dalla Staël, Schlegel veniva così a porsi come l'ineludibile punto di riferimento nell'opera di evangelizzazione romantica patrocinata dal giornale milanese. Non a caso la dichiarazione più organica fornita dai nostri critici, nel tentativo di formulare un'autonoma teoria letteraria del romanticismo, riecheggia con insistenza le tesi dello scrittore tedesco. È appunto prendendo le mosse dall'opposizione stilistica di classico e romantico propugnata da Schlegel, che Ermes Visconti scrisse le sue *Idee elementari sulla poesia romantica*, pubblicate il 6 dicembre 1818 dal «Conciliatore»¹⁴. Vi ipotizzava una soluzione italiana, più consona agli obiettivi formativi e alla tensione etica e politica della nostra cultura, una via fondata su una distinzione non già formale, quanto tematica.

Strutturato in parte nelle forme di un romanticissimo protocollo dialogico secondo il modello del *Discorso sulla poesia* di Friedrich Schlegel, il saggio racchiude nel *Discorso di un Classicista con un Romantico* il suo assunto fondamentale: la tesi della necessaria "utilità" dell'opera d'arte, collegata all'attualità del soggetto, da scegliersi in campo storico, religioso, patriottico. L'imperativo dell'attualità, speculare all'annoso problema del rapporto tra antico e moderno, è teorizzato sostanzialmente nella terminologia di August Wilhelm Schlegel. Del resto anche in uno scritto posteriore, l'importante *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, che suscitò animate reazioni e un gran numero di recensioni tutt'altro che favorevoli¹⁵, il critico milanese esplicitava a Schlegel il suo tributo di riconoscenza, assumendone due direttive: in primo

¹³ *Una conversazione*, in *Il Conciliatore*, a cura di Vittorio Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-1953, vol. II, p. 221. La recensione apparve nell'opuscolo di Nicolini citato alla nota 26.

¹⁴ Cfr. Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in *Il Conciliatore*, cit., vol. I, pp. 436-446.

¹⁵ Cfr. Ermes Visconti, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, in *Il Conciliatore*, cit., vol. II, pp. 90-117. Tra le recensioni forse la più violenta fu, ancora una volta, quella di Paride Zaiotti, apparsa sulla «Biblioteca Italiana», XIII, 1819, pp. 147-150.

luogo la convinzione della radice cristiana dell'arte moderna, in seconda istanza il rifiuto del modello classicista in materia di rappresentazione drammatica; due enunciati, come cercheremo di dimostrare, non a caso ricorrenti nella genesi del nostro romanticismo. In una lettera a Diodata Saluzzo, Ludovico di Breme individuava, ad esempio, il senso della nuova letteratura italiana proprio nella sua complementarità politico-religiosa, nel farsi cioè sintesi di una superiore poesia «cristiano-europea»¹⁶. Ma anche il secondo postulato, relativo alla concezione drammatica, era destinato, nel rifiuto del canone imitativo, a fare scuola. È significativo che Manzoni, nella nota prefazione al *Conte di Carmagnola*, citasse appunto i tedeschi, e in particolare August Wilhelm Schlegel, a sostegno dell'intrinseco carattere storico della tragedia moderna.

2. All'insegna del patriottismo

Il successo del versatile corifeo tedesco fu di tale portata da travalicare anche i confini del mondo intellettuale, come comprova un caso originale che, sebbene al di fuori dell'ambito letterario qui esaminato, vale forse la pena di menzionare brevemente. Ancora nella seconda metà del secolo la fama di Schlegel doveva essersi mantenuta così inalterata che un avvocato genovese, Gaspare Marengo, traduttore per diletto dal tedesco¹⁷, concepì come prezioso regalo di nozze per la figlia di un amico, Enrica Barocci, a sua volta appassionata cultrice della letteratura in Germania, la versione di una lunga e poco nota ballata schlegeliana, intitolata *Arione*, curata da Marengo stesso ed elegantemente stampata dall'allora famosa Tipografia Sombolino nel 1855.

Ma anche al di là della curiosità di tale episodio, il favore incontrato da Schlegel merita di essere approfondito perché tocca un aspetto centrale della ricezione italiana così problematica. Le accoglienze riservategli racchiudono infatti *in nuce* gli equivoci della scoperta e della rivalutazione della cultura germanica in Italia. L'accusa rivolta dai classicisti, che bollavano entrambi i fratelli come emissari della Santa Alleanza, fornisce la misura della contraddizione più vistosa: l'esigenza patriottica dei romantici italiani non si lasciava facilmente coniugare con la simpatia per una civiltà così poco assimilabile alla causa nazionale. A Foscolo, perseguitato dal governo di Vienna, la conoscenza di Friedrich Schlegel ispirò un'immediata antipatia, un severo rifiuto del bizzarro e oscurantista spirito cattolico al quale Schlegel sembrava progressivamente

¹⁶ *Poesie postume di Diodata Saluzzo, Contessa di Roero di Ravello, aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*, Torino, s.e., 1843, p. 569.

¹⁷ Sua la successiva traduzione (1884) della poesia di Chamisso *Liebesprobe* (cfr. Adelbert von Chamisso, *Prova d'amore*, versione di G. M., Genova, Sombolino). Vale la pena di ricordare che Chamisso era già stato tradotto vent'anni prima a Milano, dove nel 1863 era apparsa la prima versione della *Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl* (tip. Daelli & C.).

abdicare¹⁸. E anche un veemente libellista come Paolo Emiliani Giudici, con la colorita provocarietà della sua lingua, aveva gioco facile nell'appellare August Wilhelm con l'epiteto, all'epoca non certo lusinghiero, di «critico austriaco», «uomo astuto, simulatore, nudo di fede»¹⁹, insomma povero di sentimento, ma ricco d'impostura.

Il motivo per cui, nel teso clima risorgimentale, i nostri romantici presero dunque a modello un paese così lontano e ostile alla propria missione politica, va ricercato nel carattere precipuo della fruizione italiana, che volle vedere il romanticismo tedesco da un lato come portavoce di aspirazioni nazionali, dall'altro quale vessillifero della religiosità cristiana. Al primo obiettivo, ovvero l'esigenza di coesione nazionale, risultava funzionale proprio l'ideale del moderno eclettismo estetico professato dal circolo di Jena: ciò che gli intellettuali italiani recepivano nell'ipotesi schlegeliana di una nuova mitologia era soprattutto la relazione organica tra l'arte e la propria epoca. Nell'introduzione all'edizione italiana (1855) della *Storia della letteratura antica e moderna* di Friedrich Schlegel il traduttore, Francesco Ambrosoli, punta esplicitamente sulla valenza patriottica dell'opera d'arte che trova il suo segno più autentico nella storia moderna: «l'eloquenza e la poesia non sono se non arti morte e sofistiche, quando non sono parte della vita nazionale»²⁰. Occorre notare che questa chiave di lettura sull'eco della cultura tedesca in Italia era in fondo già maturata nelle coscienze dei più acuti spiriti dell'epoca. Lo stesso Goethe - in un interessante articolo apparso nel 1825, sull'«Antologia», con l'incisivo titolo *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia* - riconobbe al fronte romantico italiano «il vantaggio di un malinteso, per cui tutto ciò che è patria e nazionale viene anche ascritto al romantico»²¹.

È una convinzione che emerge anche all'interno della nostra polemica classico-romantica. Carlo Giuseppe Londonio, che vi intervenne in prima persona replicando pubblicamente «ai due discorsi di Madama de Staël»²², ha delineato con moderazione e lucidità questo fondamentale nesso emotivo e ideologico: il binomio di nazione e sentimento che all'insegna dell'entusiasmo germanico costituì il cemento ideale del nostro romanticismo. «Che se si prende imparzialmente a indagare - si chiede in conclusione dei suoi *Cenni critici* - come in

¹⁸ Cfr. Mario Fubini, *Il Foscolo e i fratelli Schlegel*, in «Letterature Moderne», I, 1950, pp. 467-70.

¹⁹ Cit. da Giuseppe Antonio Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, (1905), Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 147.

²⁰ Friedrich Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna*, vers. di Francesco Ambrosoli, Milano, Tip. Simoniana, 1855, rist. a Milano (Società dei classici italiani) nel 1857.

²¹ Wolfgang Goethe, *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia*, (1818), «Antologia», dic. 1825, trad. di E. Mayer, rist. in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. II, p. 479.

²² Carlo Giuseppe Londonio, *Un Italiano. L. Risposta ai due discorsi di Madama Di Staël*, in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, pp. 68-74.

questi ultimi tempi siensi levati in tanto grido i poeti di Germania, si troverà che ciò non dée attribuirsi, come alcuni pretendono, ad esclusivo merito del sistema romantico [...]», bensì «più di tutto a quel caldo sentimento di amor patrio e di virtù cittadina da cui erano animati [...]. Un sentimento generoso e patriottico [...]»²³.

La sintonia del fenomeno estetico con l'attualità politica rappresentava in effetti l'assillo più tenace dell'autore «ilichastico», cioè «adattato alle età»²⁴. Solo quest'ultimo, infatti, incarna il prototipo dello scrittore moderno a giudizio di una delle figure più carismatiche del «Conciliatore», Gian Domenico Romagnosi, la cui centralità per tutto il movimento romantico è ben documentata dalla sua assunzione a deuteragonista nel ricordato dialogo fisionale *Sulle unità drammatiche* di Ermes Visconti. Fedele a questa tensione attualizzante il romanticismo italiano, che mantenne sempre vivo il rapporto con la poetica e la prassi dell'illuminismo di tradizione partenopea e lombarda, fecondo di impegno etico e intellettuale, ignorò per lo più la matrice idealistica del fenomeno tedesco. Della molteplicità dei suoi elementi colse, in positivo, l'ispirazione storicistica. Si pensi ai giudizi critici di Mazzini nel saggio *Della fatalità considerata come elemento drammatico* del 1838: facendo proprio il famoso attacco mosso da A. W. Schlegel, nella nona lezione del *Corso*, all'assoluta carenza di spirito storico nelle tragedie di Vittorio Alfieri, Mazzini teorizzava una letteratura strettamente vincolata alla vita civile e al passato politico delle nazioni. E anche in Giovita Scalvini riaffiora questa ferma volontà storicizzante, influenzata dai tedeschi, eppur saldamente improntata - come notava Croce²⁵ - all'anelito di rinnovamento politico e morale del nostro Risorgimento.

3. L'esotismo romantico

Va detto però che su un altro e contrapposto versante non pochi furono i critici italiani che proprio in tale ritorno alla storia, nell'idealizzazione delle "radici" vagheggiata dal romanticismo tedesco, evidenziarono quella dimensione irrazionale poi identificata con gli aspetti più deteriori della mitologia romantica. A questo riguardo la distanza tra la tradizione latina e quella germanica, forse sottovalutata dal gruppo milanese, non mancò infatti di suscitare, nel

²³ Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica*, (1817), rist. in *Discussioni e Polemiche*, cit., pp. 212-233 (qui pp. 229-30).

²⁴ Gian Domenico Romagnosi, *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, in *Il Conciliatore*, (n. 3, 10 settembre 1818), cit., I, p. 55.

²⁵ Cfr. Benedetto Croce, *Di Giovita Scalvini, dei suoi manoscritti inediti e dei suoi giudizi sul Goethe*, in B. C., *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. III, pp. 473-493. Su questo tema sempre interessanti e doviziosi di informazioni gli accurati saggi di Mario Puppo, in particolare *Aspetti della critica di G. Scalvini*, in M. P., *Poetica e critica del romanticismo*, cit., pp. 131-156.

pubblico italiano, dubbi, dinieghi, scettica diffidenza nei confronti dell'immaginario nordico, recepito dagli avversari come volontà di fuga in un'innaturale sfera magico-mitica.

Un curioso opuscolo romantico del 1819, dall'ironico titolo *Il Romanticismo alla China*²⁶, coglie, con abile simulazione retorica, il nucleo polemico di questo rifiuto. Sotto le spoglie di un fantomatico corrispondente del «Conciliatore» di Pechino, il sig. Z, alias Giuseppe Nicolini (l'estimatore bresciano di Schlegel cui s'era precedentemente accennato), trasferisce il romanticismo in un fittizio scenario orientale, tra quei «chinesi bastardi che non si vergognano di leggere, studiare, e se Dio vuole, anche ammirare gli scrittori del di là della gran muraglia». Per arginare la perniciosa piena cinese, «in vista del grave pericolo», l'autore invita a scagliarsi con maggiore accanimento «addosso a quella *pettegola* della Stael (sic), a quegli *inetti* del Sismondi e dello Schlegel», principali responsabili del deplorable andazzo esotico della letteratura italiana.

Cineseria, dunque, astruseria bizzarra, eccentricità anarchica: con tali connotati si presentava il romanticismo tedesco alla frangia più rigida dei puristi italiani che ne ripudiavano il presunto carattere di artificio e di arbitraria assenza di regole. Sdegnato e orgoglioso, uno dei fondatori più attivi della «Biblioteca Italiana», Giuseppe Acerbi, affermava nel 1819 che «ad onor dell'Italia: nessun letterato di grido ha preso parte a questa esoticità»²⁷. D'altro canto occorre riconoscere che note di biasimo contro tale gusto, sia pure a livelli di ben diverso approfondimento critico, compaiono anche al di fuori dei confini angustamente polemici di questo dibattito. Lo stesso Leopardi, ad esempio, attaccava aspramente l'esuberanza della soggettività romantica proprio nel suo ricorso alle fantasmagorie irreali di una mitologia nordica medievaleggiante. Nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, stilato invero senz'ancora conoscere i romantici tedeschi²⁸, Leopardi rinveniva nell'ammirazione italiana per i modelli stranieri il prodotto della decadenza e dell'isolamento, addirittura un fattore di regressione che sfrutta come strumento di evasione la potente linfa dell'illusione fantastica.

Ma la "Classico-romanticomachia" che su fronti e piani differenti coinvolse, oltre Leopardi, altri saggisti e scrittori illustri come Manzoni, Foscolo, Pellico, Tommaseo, nonché naturalmente gli autori dei celeberrimi manifesti romantici, racchiude articolazioni meno conosciute, che vanno ricercate nelle pagine di

²⁶ Giuseppe Nicolini, *Il romanticismo alla China. Lettera del sig. X all'amico Y, e risposta del sig. Y all'amico X, pubblicate dal sig. Z amico di tutti e due*, Brescia, Bettoni, 1819.

²⁷ Giuseppe Acerbi, *I romantici italiani sono pochi e poco autorevoli e son messi in ridicolo dai romantici stranieri*, in «Biblioteca Italiana», IV, 1819, pp. XVIII-XIX, rist. in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, pp. 3-4.

²⁸ Cfr. René Wellek, *Storia della critica moderna*, vol. II, *L'età romantica*, trad. di A. Lombardo, Bologna, Il Mulino, 1961, p. 349 ss.

critici minori, nelle numerose traduzioni di piccole case editrici e in scritti divulgativi di portata forse secondaria rispetto alle fonti ufficiali, ma certamente utili a comprendere l'ampia diffusione che la cultura germanica conquistò da noi nello scorso secolo. Nelle loro opposte argomentazioni, gli effetti della polemica, specialmente considerando gli interventi ospitati tra il 1818 e il 1819 dall'affermato periodico lombardo, produssero un'assimiliazione falsata, ovvero non solo una visione per così dire "addomesticata" del romanticismo tedesco, fortemente e forzatamente cristianizzata, ma anche una preclusione, durata ancora per decenni, verso tutti quegli autori non facilmente riconducibili alla prospettiva italiana, alla vocazione storico-patriottica in cui si radicava, per molti critici, la funzione principale dell'opera d'arte.

La persistenza, sul piano teorico e poetologico, di questi giudizi e pregiudizi emerge ripetutamente nella cultura romantica dell'Ottocento in Italia, testimoniata, come si è detto, non soltanto dai nomi più celebri del paesaggio letterario dell'epoca, ma anche da osservazioni sparse, saggi e note di valore e destinazione assai diversi, spesso con forti limiti compilativi, e tuttavia interessanti per delineare l'ampio spettro di una letteratura "minore", sia pure talora solo informativa e didattica. Negli stessi anni dei più famosi manifesti romantici usciva, per esempio, un fortunato *Prospetto generale della letteratura tedesca* di Angelo Ridolfi²⁹, a riprova della facilità con cui l'invito formulato dalla Staël potesse prestarsi a stereotipi di varia natura, ideologica ed estetica. La contrapposizione schlegeliana ai codici imitativi e l'apertura romantica alle moderne letterature straniere sono discusse e ribaltate in un'immagine negativa del romanticismo, chiuso in una forma di compiaciuta originalità, in un narcisismo bizzarro e arrogantemente orfano di modelli. Dalla collocazione, suggerita da Berchet, di un autore di ballate come Gottfried Bürger nell'alveo della «moderna poesia romantica» Ridolfi trae le conclusioni di un fenomeno, esaurito tutto nel «silvestre», nello «scenico», nel «capriccioso», dove albergano spettri, coboldi e maghi, «i negromanti che tanto aggradano al popolo».

E interessante osservare come questo contrassegno "romantico" della lirica di Bürger ricorra assai frequentemente nei tentativi di inquadramento letterario operati in quei decenni. In una recensione ai *Cenni critici* di Londonio, apparsa anonima sulla «Biblioteca italiana», l'autore (presumibilmente G. B. Brocchi)³⁰ irride la facile intonazione popolareggiante delle ballate bürgeriane, in cui rinvia l'inconfondibile impronta del romanticismo: «poesie tanto romantiche, quanto quelle del Bürger, sono le ottave popolari [...] del *Castellano*, della *Cortigiana*, di *Mastrilli*, che si declamano per le strade dai cantastorie pic-

²⁹ Angelo Ridolfi, *Prospetto generale della letteratura tedesca*, Padova, Crescini, 1818.

³⁰ Il nome del presunto autore non è indicato per esteso neppure nell'indice della ristampa curata da *Discussioni e polemiche*, cit.

chiando il cembalo, e basterebbe soltanto applicarsi alla degna impresa di metterle in meno cattivi versi»³¹.

4. *Misticismo e spiritualità*

La discutibile etichetta di massimo poeta "romantico" attribuita a Bürger, peraltro molto ammirato anche dalla Staël nell'*Allemagne*, costituisce dunque uno dei più abusati luoghi comuni nei contributi critici di quegli anni. In un'affermata antologia scolastica del Lombardo-Veneto, edita a Milano nel 1826 col moderno pregio del testo a fronte, L. F. Argenti³² fornisce un'ampia scelta «*de' migliori classici tedeschi*», come recita il titolo, eleggendo a rappresentanti dell'età aurea la triade Goethe, Schiller e Bürger. Ma non è solo nella già dubbia adozione di tale categoria per il famoso poeta della *Lenore* che il curatore si colloca sulle orme dei manifesti pubblicati dal «Conciliatore». Assai significativa è anche l'esclusiva coloritura religiosa di cui tinge gli esponenti romantici da lui selezionati, assurti a paladini della fede cattolica: la selezione antologica comprende infatti sia Novalis, presente con un canto cristologico (*Der Kreuzgesang*) che August Wilhelm e Friedrich Schlegel, dei quali sono rispettivamente pubblicati un sonetto alla Madonna e una lirica apologetica dedicata a papa Pio XII (*Der heilige Dulder*).

Quest'angolazione così ridotta del romanticismo tedesco, non recepito specularmente o programmaticamente, quanto vissuto spiritualmente, passa quindi non di rado attraverso l'acquisizione di motivi e istanze cattolico-clericali. Particolarmente viva negli ambienti romantici napoletani di metà Ottocento³³, tale lezione cristiana, innervata di valori evangelici, va seguita con attenzione nella storia della ricezione tedesca in Italia. Nell'ambito dei circoli cattolici napoletani l'impegno attivo della Società della Biblioteca Cattolica promosse, ad esempio, diverse edizioni di testi romantici, quali una versione (sia pure dal francese) della *Mistica divina* di Johann Joseph Görres³⁴ per i tipi di Manfredi, presso cui apparve anche un'altra opera, sempre sotto l'egida della Biblioteca Cattolica, interpretata univocamente come espressione di chiara ispirazione religiosa: la *Filosofia dell'Istoria dettata in diciotto pubbliche lezioni a Vienna*, di Friedrich Schlegel³⁵, assunta a modello di poesia romantica, in grado - come scrive il

³¹ S. N., *Articolo sui «Cenni Critici» di C. G. Londonio*, in *Biblioteca Italiana*, 1817, rist. in *Discussioni e polemiche*, cit., vol. I, p. 244.

³² Luigi Filippo Argenti, *Poesie scelte de' migliori classici tedeschi*, Milano, Pirotta, 1826.

³³ Cfr. Paolo de Stefano, *Ottocento romantico meridionale*, in AA.VV., *Sul Romanticismo*, a cura di Giuseppe Recchia, Milano, Shakespeare & Company, 1984, pp. 190-197.

³⁴ Johann Joseph Görres, *La mistica divina*, Opera tradotta dall'alemanno in francese dal sig. Charles Sainte-Foi, 1° versione italiana, Napoli, Manfredi, 1867.

³⁵ Friedrich Schlegel, *Filosofia dell'Istoria dettata in diciotto pubbliche lezioni a Vienna*, 1° versione italiana per cura della Società della Biblioteca Cattolica, Napoli, Manfredi, 1844, rist. con note nel 1858.

prefatore - di fondere, nella sua tensione al trascendente, il fervore culturale con la fede religiosa.

Lungo questa linea ideologica si sviluppa anche quell'interesse per la letteratura edificante che condusse alla pubblicazione di un'opera come la trascrizione della vita della monaca di Dülmen, redatta da Clemens Brentano. Uscita nel 1855 a Milano e a Napoli, i due centri editoriali più attivi nel romanticismo, la *Vita della Beata Vergine Maria secondo le meditazioni della Beata Anna Catarina Emmerich*, fu significativamente apprezzata più dagli italiani che dai tedeschi. È infatti l'unica opera di Brentano a esser stata tradotta da noi nel secolo scorso, apparendo in ben tre diverse edizioni nel giro di pochi anni³⁶. Fra queste l'edizione napoletana fu accuratamente preparata, impreziosita da eleganti illustrazioni bibliche e con un ricco corredo di note. Un dato tanto più stupefacente quando si consideri che l'innegabile influenza esercitata sulle fiabe di Brentano dal *Pentamerone* di Basile avrebbe potuto sollecitare, come individuo più tardi Croce, un'analisi comparatistica certamente più stimolante per i nostri critici.

5. Oltre il romanticismo

L'unico esponente del romanticismo tedesco che nell'Italia dell'Ottocento riscosse duraturi consensi, confermati da numerose traduzioni e ristampe, fu senza dubbio il suo più creativo protagonista in campo narrativo: E. T. A. Hoffmann³⁷. Ma anche in questo caso la vasta celebrità non è da ascrivere alla sottigliezza interpretativa della Staël, che anzi non ne prese atto nei suoi scritti. Il nome di Hoffmann cominciò, piuttosto, a circolare da noi per merito di Wolfgang Menzel, la cui attività critica, grazie alla mediazione di Giovan Battista Passerini³⁸, non sfuggì all'interesse degli scrittori italiani. Già nel '34 Tommaseo

³⁶ Clemens Brentano, *Vita della Beata Vergine Maria secondo le meditazioni della beata Anna Catarina Emmerich*, Napoli, tip. Ruggiero, 1855; *Vita della Beata Vergine Maria, secondo le meditazioni di Anna Caterina Emmerich*, Milano, Centenari, 1855; *Vita della Beata Vergine Maria*, Novara, Tip. Fratelli Miglio, 1888.

³⁷ Nell'Ottocento ne furono tradotte le seguenti opere: *Biografia frammentaria del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, trad. di R. Pisaneschi, Lanciano, Carabba, 1822; *Racconti fantastici*, Napoli, s.e., 1833; *Racconti fantastici di E. T. A. Hoffmann*, volgarizzato da N. M. Corcia e preceduti da una notizia storica sull'autore di W. Scott, Milano, Truffi, 1833; *Racconti*, Milano, s.e., 1855; *Madamigella Scuderi*, Versione italiana di Naborre Campanini, Reggio Emilia, Calderini, 1877; *Racconti fantastici: Fortuna al gioco. Il Consigliere Krespel*, versione italiana con prefazione di Luigi Busu, Roma, E. Perino, 1844; *Racconti*, Milano, Sonzogno, 1882; *Il maggiorasco*, prima versione italiana di Augusto Vital, Reggio Emilia, Artigianelli, 1888; *L'elisir del diavolo*, Napoli, Luigi Pierro, 1892; *Il nano Zaccaria, soprannominato Cinabro*, Versione italiana di Luigi Agnes, Milano, Sonzogno, 1893 (rist. nel 1898).

³⁸ Wolfgang Menzel, *Della poesia tedesca*, versione italiana di Giovan Battista Passerini, Lugano, Ruggia, 1831.

consigliava, in una lettera da Parigi, «quel Passerini bresciano che tradusse il Menzel (buon libro: leggetelo)»³⁹.

Nelle note al cospicuo volume di Menzel, apparso in italiano nel 1831, il traduttore dichiara di dar corso, con la sua versione, all'«interesse destatosi da non molto nelle altre nazioni per la letteratura e per i lavori scientifici della Germania». Ciò che Passerini apprezza in Menzel è soprattutto la capacità di cogliere, con sensibilità maggiore di quanto avesse fatto la Staël, l'intima dinamica del fenomeno romantico. Menzel aveva infatti intuito come l'interprete ideale della nuova realtà fosse ormai l'artista demoniaco, il compositore ebbro, il disegnatore geniale, quale si incarna appunto in Hoffmann, l'«uomo che fece un patto col diavolo». Della letteratura tedesca emerge quindi, con Menzel, un rinnovato schema storico, che del romanticismo metteva in luce altri meccanismi e diverse modalità evolutive: il tentativo di ricomporre, con e nella religione, l'unità perduta del cosmo, quella corrispondenza tra la storia e la vita interiore, che diviene, come in E. T. A. Hoffmann, il tessuto psichico in cui si esprime la condizione dell'uomo moderno.

Con la traduzione di Menzel era così avviato, nella critica italiana, un processo correttivo alla fragile interpretazione del romanticismo favorita da Madame de Staël; un processo, destinato a culminare nella rilettura operata da Heine. La nuova prospettiva dischiusa dalla sua *Romantische Schule* fu ben presto compresa dall'acuta intelligenza critica di Tullo Massarani che già verso la metà dell'Ottocento dedicava a Heine un approfondito saggio sul «Crepuscolo»⁴⁰. Secondo il germanista Vittorio Santoli è a Massarani che dobbiamo se Heine tra il 1850 e il 1860 «acquistò diritto di cittadinanza in Italia»⁴¹. Potremmo aggiungere che Massarani contribuì pure a diffondere quella differente immagine del romanticismo che fu appunto mediata da Heine. Nel suo articolo del 1855 il brillante critico mantovano assunse e sostenne, infatti, le tesi heiniane, fondate sull'accentuazione polemica di quegli aspetti mistici, ascetici, acherontici, che la visione armonizzante della Staël, all'insegna del gusto francese, aveva deliberatamente posto in secondo piano, mitigandoli col suo istintivo rifiuto dei lati oscuri, bizzarri e minacciosi della poesia romantica. Ancorché con lo struggimento laconico del *romantique defroqué*, la polemica antiromantica di Heine demoliva dunque con le armi dello scherno l'idealizzazione operata dalla Staël, smascherando al contempo la vanità e il presenzialismo dispotico di August Wilhelm Schlegel. Sotto i colpi corrosivi della sua ironia la malia roman-

³⁹ L'affermazione è tratta da una lettera di Tommaseo a M. Sertorio del 14 agosto 1834, edita in temi relativamente recenti dalla rivista «Strumenti critici», 1, ottobre 1966, p. 46.

⁴⁰ Tullo Massarani, *Heinrich Heine e il movimento letterario in Germania* (1857), in *Studi di letteratura e d'arte*, Firenze, Le Monnier, 1873, pp. 181-316.

⁴¹ Vittorio Santoli, *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 105.

tica si sgretolava per cedere al costruttivismo di una salda volontà estetica, disposta a prendere atto del tramonto della *Kunstperiode*.

Quest'amara consapevolezza della morte dell'arte ricorre negli scritti sul romanticismo di De Sanctis. All'insegna di Heine il saggio sull'*Armando* di Prati decreta, con la fine del mondo romantico, l'eclissi di quell'universo simbolico solcato dall'errabondo Faust, venato dalla malinconia di Hugo e irreversibilmente «flagellato [...] dal riso micidiale» di Heine. La demistificazione delle lacerazioni romantiche sancita dal grande lirico di Düsseldorf offriva così il presupposto del loro superamento, la sicurezza dolorosa e cosciente, per tutta la cultura italiana, di suggellare ormai, con la voce di De Sanctis, «la crisi del romanticismo».

Konrad Feilchenfeldt
(München)

«*Texte, für die Brentanos Autorschaft nicht gesichert ist*»
Ein literarisches Genre der «Frankfurter Brentano-Ausgabe»

Als Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders 1969 den *Stand der Arbeiten an der Frankfurter Brentano-Ausgabe* erstmals öffentlich zur Diskussion stellten und auf die editorischen Probleme des von ihnen als Haupt-herausgeber betreuten Projekts hinwiesen, betonten sie auch die Revisionsbedürftigkeit der bibliographischen Kenntnisse zu Brentanos Werk. Noch immer war - und ist auch heute noch - die *Brentano-Bibliographie* von Otto Mallon aus dem Jahr 1926 das umfassendste Nachschlagewerk nicht nur für die ältere Literatur über Brentano, sondern auch für die bibliographische Erschließung seiner Werke und vor allem seiner Erstveröffentlichungen. Wohl haben zwischenzeitlich mehrfach Ergänzungsversuche stattgefunden, um den *Mallon* zu ersetzen, und auch für die Bibliographie der Erstdrucke konnte eine Reihe bisher unbeachtet gebliebener und im besonderen von Mallon nicht bibliographierter Texte Brentanos ausfindig gemacht und nachgetragen werden. Im Vollzug der editorischen Vorbereitungen für die *Frankfurter Brentano-Ausgabe* bedeutete die Beschäftigung mit der Bibliographie Brentanos aber eine Aufgabe, bei der keine bibliographische Recherche mehr um ihrer selbst willen gemeint war, sondern im Dienste des editorischen Vorhabens eine möglichst vollständige Bereitstellung des literarischen Textcorpus gewährleistet werden sollte. Besonders bei Brentanos Prosa rechneten die Herausgeber mit bisher unerkannten oder unbeachtet gebliebenen Veröffentlichungen und betonten deswegen die Notwendigkeit, daß solche Texte im Zuge einer gesonderten bibliographischen Aktion so systematisch wie möglich erfaßt werden sollten.

Größere Schwierigkeiten erwarten den Bandherausgeber der *Kleinen Prosa*, da die Echtheit Brentano zugeschriebener anonymer Texte, die meist handschriftlich nicht erhalten sind, nur durch Stilvergleiche festgestellt werden kann. Auch ist die zeitgenössische Almanach- und Zeitschriftenliteratur noch nicht genügend nach unbekanntem, gezeichneten, pseudonymen oder anonymen Beiträgen Brentanos durchforscht worden.

Für diese Erfolg versprechende, aber zeitraubende Aufgabe wurde 1969 in der Brentanoredaktion eine neue Stelle errichtet.¹

Was seit 1969 im Sinne dieser Einsicht an konkreten, sogenannten «Funden» bekannt geworden ist², sind eindeutige Texte von Brentano, teils weil sie sogar namentlich in der Veröffentlichung gekennzeichnet, teils aber auch weil sie aufgrund wörtlicher Übereinstimmung mit einwandfrei von Brentano stammenden Textzeugnissen identifizierbar geworden sind, teils aber auch weil es eindeutige zeitgenössische Quellenzeugnisse gibt, die Brentanos Verfasserschaft gleichermaßen zweifelsfrei belegen können, und nicht selten kommen auch mehrere Argumente zusammen. Die Beschäftigung mit Brentano in Werk- und Lebensphasen seiner Entwicklung hat dabei nicht nur in der Brentano-Redaktion der *Frankfurter Brentano-Ausgabe*, sondern auch unter den einzelnen Bandbearbeitern zu einer bibliographischen Sensibilisierung für entlegene Brentano-Drucke

¹ Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, *Zum Stand der Arbeiten an der Frankfurter Brentano-Ausgabe*, in: «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1969), S. 398-426, hier 413. - Die folgenden Darlegungen gehen zu einem Teil auf Vorarbeiten zurück, mit denen ich als seinerzeitiger Inhaber jener 1969 eingerichteten Mitarbeiterstelle der Brentano-Redaktion während eines Jahres beschäftigt war. Ich danke an dieser Stelle postum Herrn Dr. h.c. Hermann J. Abs, dessen Vermittlung damals diese Starthilfe für den Eintritt in die Brentano-Forschung ermöglichte. - Vgl. *Brentano-Bibliographie*. (Clemens Brentano, 1778-1842), hrsg. von Otto Mallon, Berlin 1926 (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1965). Fortsetzungen zu Mallon vgl. Clemens Brentano, *Werke*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek, Friedhelm Kemp, München 1968, S. 1249-1267; ²1978, S. 1249-1289. Bernhard Gajek, *Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt am Main 1971 (Goethezeit, 3), S. 571-606; vgl. dazu meine Rezension in: «Zeitschrift für deutsche Philologie», 93 (1974), S. 282-288. Joachim Ruth, *Bibliographie*, in: *Clemens Brentano 1778-1842 zum 150. Todestag*, hrsg. von Hartwig Schultz, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1993, S. 267-341. Vgl. dazu auch Konrad Feilchenfeldt, *Perspektiven der Brentano-Forschung*, in: «Literatur in Bayern» (1995), Nr. 39, S. 27-32, hier 31f. - Zur Bibliographie der Erstdrucke vgl. Wolfgang Frühwald, *Stationen der Brentano-Forschung 1924-1972*, in: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 47 (1973), Sonderheft, S. 182*-269*, hier 193* Anm. 48; 199*f. und Anm. 77, 79. Helene M. Kastinger Riley, *Clemens Brentano*, Stuttgart 1985 (Sammlung Metzler, 213), S. 4f. Vgl. auch Werner Bellmann, *Eine unbekannte Selbstanzeige Brentanos zum «Gustav Wasa»*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, hrsg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980 (Freies Deutsches Hochstift. Reihe der Schriften, 24), S. 331-333. Renate Moering, *Joseph Görres' Anzeige von Clemens Brentanos Buch «Die Barmherzigen Schwestern» und Brentanos Anteil daran*, in: «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1988), S. 149-187.

² Als «Funde» bezeichnet die «Quellenkunde» in der Regel zunächst nicht die unbeachtet gebliebenen Erstdrucke eines Autors, sondern solche seiner Werke, die aufgrund neu entdeckter Archivalien, d.h. handschriftlicher Textzeugen, erstmals bekannt werden; der Terminus wird deswegen hier in Anlehnung gebraucht. Vgl. Paul Raabe, *Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart ²1966 (Sammlung Metzler. 21a), S. 29.

geführt, und inzwischen sind auch erste Veröffentlichungen aus dieser Interessenslage durch die Arbeit an der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* greifbar geworden.

I. Innerhalb der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* edierte Renate Moering als Herausgeberin der *Kleinen religiösen Prosa* eine Folge von anonymen Zeitschriftenbeiträgen erstmals unter Brentanos Namen. Die Identifizierung der Texte, die ohne Namensnennung von Brentano erstmals 1828 in der Zeitschrift *Der Katholik* hatten erscheinen können, geht in diesem Fall auf eine Anregung von Wolfgang Frühwald zurück, und sie basiert auf einem Textvergleich mit vier Briefen Brentanos, die an den Herausgeber und Redakteur des *Katholiken* Andreas Räß gerichtet und von diesem zur Veröffentlichung redaktionell überarbeitet worden sind; dabei ist im übrigen aber der ursprüngliche Wortlaut der Briefe nicht grundlegend verändert worden³.

Renate Moerings Edition der *Kleinen religiösen Prosa* enthält aber innerhalb der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* auch einen ursprünglich anonym erschienenen Text, für den zum erstenmal in dieser Ausgabe «Brentanos Autorschaft nicht gesichert ist» und deswegen die sonstigen Kriterien einer Identifizierung nicht mit eindeutiger Gewißheit vorausgesetzt werden können. Es handelt sich dabei um eine in den *Historisch-politischen Blättern* 1838 erschienene *Anzeige* und das *Vorwort* einer Übersetzung des Romans *Geraldine* von Eleanor Carrington Agnew aus dem Jahr 1839. «Ausgangspunkt» für den von Renate Moering unternommenen Versuch, den Text Brentano zuzuschreiben, ist ein Quellenzeugnis aus den «Erinnerungen» Emma von Suckows. Ihnen zufolge war Brentano auch der - anonyme - Herausgeber der *Geraldine*, und deswegen sei, wie sie meint, auch sein in der *Anzeige* erkennbares Engagement für das Buch zu erklären. Die identische Verfasserschaft der *Anzeige* und des *Vorworts* erklärt Renate Moering pauschal mit «Ähnlichkeiten». Weitere Indizien entnimmt sie dem sozialgeschichtlichen Umfeld des beteiligten Freundes- und Bekanntenkreises um Brentano⁴.

Die Identifizierung der - wie im vorliegenden Fall angenommen - unerkannten Brentano-Drucke ist letztendlich das Resultat einer umfassenden Beschäftigung mit einem Stück Lebensgeschichte des Dichters und mit der Entwicklung seines Werks; sie ist nicht das Produkt einer systematischen bibliographischen oder quellenkundlichen Suche nach unbeachtet gebliebenen Erstdrucken. Dies ist die methodische Schwierigkeit, auf die 1969 bereits die Hauptherausgeber

³ Vgl. Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 22,1-22,2: *Die Barmherzigen Schwestern - Kleine religiöse Prosa*, hrsg. von Renate Moering, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1985-1990, Bd. 22,1, S. 665-695; Bd. 22,2, S. 514-549, hier 515, 518-520.

⁴ Vgl. Ebd. Bd. 22,1, S. 827-843; Bd. 22,2, S. 645-655, hier 645-650.

der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* hingewiesen haben. Ertragreicher als eine sture Durchsicht zeitgenössischer Periodika und Umkreisliteratur ist daher eine umfassende Beschäftigung mit der Epoche, in der Brentano gelebt und geschrieben hat, und einer solchen Ausgangslage verdanken sich dank der damals neu eingerichteten Stelle bei der Frankfurter Brentano-Redaktion zwei Entdeckungen unbeachtet gewesener Erstdrucke Brentanos im *Franckfurter Staats-Ristretto* und im *Deutschen Beobachter* aus dem Jahre 1815⁵. Die Durchsicht der zitierten Frankfurter Tageszeitung sollte ursprünglich zur Identifizierung eines von Karl August Varnhagen von Ense verfaßten und in seinen Briefen an den Freiherrn von Otterstedt erwähnten anonymen Aufsatzes über den Staatskanzler Hardenberg führen⁶. Der Hinweis auf die zitierte Hamburger Tageszeitung, von der der Jahrgang 1815 nur noch in einem einzigen Exemplar in der Präsenzbibliothek des Staatsarchivs Hamburg existiert, resultierte aus einer editorischen Arbeit am Briefwechsel Philipp Otto Runges und damit verbunden aus einer Beschäftigung mit dem Herausgeber von Runges literarischem Nachlaß, nämlich mit seinem Bruder Johann Daniel; von ihm aber ist das für die bibliographische Identifizierung entscheidende Briefzeugnis überliefert, aus dem hervorgeht, daß Brentanos Aufsatz *Schmalz und Niebuhr* anonym im *Deutschen Beobachter* erschienen sein mußte⁷. In beiden Fällen ging es nicht in erster Linie um Brentano, dessen Erstdruckbibliographie am Ende um zwei neue Funde bereichert worden war.

Einem weiteren Umkreis editorischer Arbeit ist daher auch das Interesse an einem anonymen Zeitschriftenaufsatz verpflichtet, der im Zusammenhang mit Brentanos Briefen an Andreas Räß und damit verbunden im Zusammenhang mit seinen anonymen Beiträgen in der Zeitschrift *Der Katholik* ein Stück zeitgenössischer Publizistik in Brentanos Blickfeld dokumentiert.

⁵ Vgl. Konrad Feilchenfeldt, *Clemens Brentanos publizistische Kontakte mit Hamburg. Neuentdeckte Beiträge zum «Franckfurter Staats-Ristretto» und zu «Der deutsche Beobachter» im Jahre 1815*, in: «Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft», 36 (1976), S. 244-254.

⁶ Auf die Vorarbeiten der seinerzeitigen bibliographischen Identifizierung unbekannter Varnhagen-Aufsätze bezieht sich inzwischen die von mir angeregte Dissertation von Ursula Wiedenmann, *Karl August Varnhagen von Ense. Ein Unbequemer in der Biedermeierzeit*, Stuttgart, Weimar 1994, S. 202.

⁷ Vgl. Johann Daniel Runge an Clemens Brentano in Berlin [Hamburg, 8.12.1815], in: Kurt Detlev Möller, *Johann Daniel Runge, der Bruder des Malers Philipp Otto Runge*, in: *Hamburger geschichtliche Beiträge*. Hans Nirrnheim zum siebzigsten Geburtstage am 29. Juli 1935 dargebracht, Hamburg 1935, S. 179-237, hier 229f. Vgl. auch Konrad Feilchenfeldt, *Gedanken zu einer textkritischen Ausgabe der «Schriften» von Philipp Otto Runge*, in: «Philobiblon», 22 (1978), S. 286-297. Vgl. auch Wolfgang Frühwald, *Gedichte in der Isolation. Romantische Lyrik am Übergang von der Autonomie- zur Zweckästhetik*, in: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, in Verbindung mit Hans Fromm und Karl Richter hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 295-311, hier S. 299f.

Die Zahl der Schulen darf nicht allzusehr vermehrt werden!

Wer sagt dies? Ein Ignorant? Nein. - Ein Obscurant? Nein. - Ein Röm-
ling? Nein. - Ein Jesuit? Nein. - Ein Katholik? Nein. - Ein Mitarbeiter
des Staatsmanns? Nein. - Auf jeden Fall ein Feind der Aufklärung und
der Civilisation? Nein. - Ich weiß nicht mehr zu rathen. - In diesem Falle
muß ich es Ihnen sagen; es hat's eine Excellenz gesagt. - Vielleicht eine
malaische Excellenz? Nein. - Eine türkische Excellenz? Nein. - Eine
haitysche Excellenz? - Nein, sage ich Ihnen. - Eine spanische Excel-
lenz? Nein, nein! - Nun, malaisch, türkisch, haitysch, spanisch, oder was
Sie wollen - es ist eine abscheuliche Excellenz diese Excellenz, eine
Excellenz, die verdiente Reden Sie nicht so laut. Es ist eine Excellenz
aus einem aufgeklärten Volke, - Schweigen Sie! - Aus einem civilisirten
- Halten Sie's Maul - gebildeten - Sie machen mir blauen Dunst vor - un-
terrichteten - Noch mehr! - kurz eine Excellenz aus den Niederlanden. -
Wie? - Aus den Niederlanden. - Sie verläumden die Nation! - Aus den
Niederlanden, sage ich Ihnen. - Vielleicht aus den Niederlanden des 11.
Jahrhunderts, aus den mönchischen Niederlanden, aus den Niederlanden
des Despotismus und der Ignoranz? - Nein, aus den Niederlanden vom
28. December 1826, aus den philosophirenden Niederlanden, aus den
Niederlanden der Freiheit und der Aufklärung! - Beweisen Sie, beweisen
Sie! - Beweisen? Hier ist der Beweis. «Ich bitte Sie zu bemerken, daß,
um den Primär-Unterricht auf zweckmäßigen Fuß zu erhalten, und den-
nen, die sich diesem ehrenvollen aber beschwerlichen Amte widmen,
hinlängliche Existenzmittel sichern zu können, die Zahl der Schulen
nicht allzusehr vermehrt werden darf, und» - Wo steht dies geschrieben?
- In einem Circular Sr. Excellenz des Gouverneurs von - Wie eines
Provinzial-Gouverneurs? - Wie Sie sehen. - Was! die Zahlen der Schu-
len beschränken unter dem Vorwande, die jetzigen Lehrer besser leben
lassen zu können! - Ich untersuche dies nicht näher - O gottlose Jesui-
ten! Sie sind über die Grenze gedrunge, zweifeln Sie nicht daran; sie
durchziehen das Land, sie nisten sich ein Gensd'armes aufgesessen,
fangt die Spitzbuben, die Tartuffe, die Casuisten, ehe sie nach Brüssel
kommen! Himmel, wo sind wir! Ich habe es seit langer Zeit gesagt, es
gibt nur ein Mittel, dieses Otterngezicht loszuwerden, nämlich es auszu-
rotten. Und noch weiß ich nicht, ob es nicht aus der andern Welt wieder
kommen würde.

Der Text dieses Aufsatzes steht in der Zeitschrift

Der Staatsmann. | Monatsschrift | für | Politik und Zeitgeschichte. | Heraus-
gegeben | vom | Herzoglich-Anhalt-Köthenschen | Legationsrath Pfeil-

schifter.| Zehnter Band.| Offenbach a.M. 1826.| In der Expedition des Staatsmanns. [Seite] 378-379.

Was diesen Text in Brentanos literarische Nähe rückt, ist weder ein zeitgenössisches Quellenzeugnis, das geeignet wäre, um ihn als Verfasser identifizieren zu können, noch ist es die Übereinstimmung mit einem anderen bereits bekannten Wortlaut aus Brentanos Feder. Die Zeitschrift *Der Katholik* veröffentlichte erst zwei Jahre später, 1828, aus einem Brief Brentanos an Räß einen ebenfalls schulpolitischen Beitrag *Gedanken und Winke über das Schulwesen*, und Brentanos grundsätzliches Interesse an der Schulpolitik jener Jahre ist schon aus früherer Zeit auch aus seinem sonstigen Briefwechsel belegt⁸.

Spezifischer aber als das zwar eindeutige Interesse an der zeitpolitischen Problematik dieses Themas ist bei Brentano selbst die Frage ihrer formalen Gestaltung zu belegen. In seinem seinerzeitigen Brief an Räß, der diesem auch die Vorlage für die unmittelbare Bearbeitung und für die Veröffentlichung der *Gedanken und Winke über das Schulwesen* lieferte, erklärt Brentano seinem Adressaten, warum er ihm keine weiteren Aufsätze mehr für den *Katholiken* zuschicken werde, obwohl die Texte bereits niedergeschrieben vorlägen.

Ich habe zufällig mehrere kleine Aufsätze geschrieben; aber ich bin unglücklich, daß die Art meiner Sprache mich gleich verräth, u. ich bin daher scheu, sie dem «Katholiken» zu geben u. lasse sie liegen; denn es regt sich immer in dem, was ich schreibe, etwas das meine bessere Überzeugung nicht billigen kann. Viele Einfälle, die ich schlagend fühle, setzen mich gleich in die Nothwendigkeit, auch die Antwort des Gegners zu erfinden; da komme ich denn immer auf die Wahrheit, daß Dulden, Beten, Leiden, daß das Kreuz allein gesiegt hat, u. daß es mir ziemt zu schweigen, weil ich Niemand betrüben will, da ich Niemand heilen kann.⁹

Für die «Art seiner Sprache», insofern sie durch die «Antwort des Gegners» einen dialogischen Textverlauf auslöst, ist der Aufsatz aus der Zeitschrift *Der Staatsmann* nur ein Beispiel eines gestalterischen Verfahrens, das Brentano in den Briefen an Räß noch in einem zweiten Text, der allerdings von Räß bei seinen Veröffentlichungen aus Brentanos Briefen ausgespart geblieben ist, ebenfalls angewendet hat. Es handelt sich dabei um den ersten der einschlägigen

⁸ Vgl. Clemens Brentano an Andreas Räß. Die wiedergefundene Druckvorlage der von Wilhelm Kreiten 1878 publizierten Briefe und unbekannte Erstdrucke aus der Zeitschrift «*Der Katholik*». Nach Vorarbeiten von Rosa Pregler neu hrsg. und kommentiert von Konrad Feilchenfeldt, in: «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch» NF (1973) [1975], S. 237-336, hier 333 zu Zeile 166.

⁹ Ebd. S. 283, Z. 157-165, Brief von Mitte April 1828. Zur Datierung vgl. Renate Moering, Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe, op. cit.*, Bd. 22,2, S. 519.

Brieftexte vom 1. Juli 1825, und es geht dabei um den Bericht über das Auftauchen eines geistig offenbar gestörten jungen Mannes.

Er wußte nichts, Geschriebenes lesen könne er nicht, *seinen Namen Van den Wyenberg kannte er nicht*, er heiße Jolle, man habe ihm den andern Namen nicht gesagt, der Vater habe ihnen nichts gesagt, als er könne ihm doch nichts helfen, es gehe schon besser mit der Geschichte, u. dann sey es immer schlechter gegangen. - Plötzlich zerreißende Thränen. - Er wisse v. der Geschichte nichts, der Vater sey an Allem Schuld, er habe sie um Alles gebracht - Thränen, - gleich wieder freundlich - auf Fragen - ja ich bin katholisch - aber so nicht unterrichtet - dort ein Bischofen - u. wieder dort - so nicht recht - aber bei dem Abendmahl gewesen u. immer beten unterwegs - wieder thränen. - Paß u. viele Papiere habe er verloren. Dietz: wie er den Brief v. Herrn Räß übrig gehabt? - Auf den Rücken gezeigt - dann - er sey im Felleisen gewesen - Uhr verkauft - Kleider verkauft - geweint - keinen Ort der Reise nennen können, außer Mainz. - In dem Brief werde stehen, man solle ihm etwas Schreibens geben, als Paß. - Zu Bonn, - gegen Bonn über in einem Schloß, wolle er Herrn Fonk suchen, sey ihm verwandt, o sehr nah, gewiß sehr nah - der werde ihm helfen, - er kenne ihn nicht - er habe keinen Brief an ihn - er habe auch so eine Geschichte gehabt (mit Winken) - er wisse gar nichts davon - so eine Geschichte wie sein Vater - (welche der Vater gehabt?) - er wisse es nicht, er habe nie etwas gesagt davon - (wie er heiße?) er wisse es nicht - man habe es ihm nie gesagt - dazwischen ruhig gesprochen - geweint - sterben wollen - an den Wänden umhergeweint - sich nicht aufhalten wollen, - fort, daß er heimkomme - da könne er wieder vielleicht zur Schule (er konnte nicht geschrieben lesen) - sey in der ersten Schule. Seine Füße sind zu Schanden gelaufen - (weint) - das Schiff sey in Mainz fort gewesen u.s.w. Es koste viel auf einem Schiff - (ob er essen wolle?) - er habe gegessen *auf dem Schiff* - sey zu Fuß gekommen, er wolle platterdings nichts essen - er habe im Wirtshaus gegessen, Butterbrod - (wo er seinen Tornister habe, im Wirtshaus - ein Paar Bücher drin (o studiosus!) - er habe Alles verkauft. Man gab ihm 4 rh, ein Hemd, ein Halstuch u. Schuhe - er küßt dankbar weinend die Hände - er solle ausruhen - er wolle nach Amsterdam, sie meinten, er komme wieder in die Schweiz - er komme nicht wieder, sein Vater antworte nicht - er habe zweimal geschrieben an ihn (u. weiß den Namen nicht!) - er sey an allem Unglück schuld - heftige Thränen - er wolle zu Herrn Fonk mit der Geschichte, er wisse sie nicht (er solle lieber nicht hin, der Mann werde ihn nicht verstehen, sey nicht der Art, er solle nicht soviel unterwegs v. ihm sprechen) - er wolle nicht hin, er suche ein Floß, wolle nach Amsterdam - gleich jetzt fort - Er wisse nichts

mehr v. sich, sey ganz verwirrt - sein Vater (weint heftig) (Ob er denn mit dem Geld Bescheid wisse, ob er nicht betrogen werde?) wie ein demüthiger Student den Professor versöhnend, klopft er mir auf die Achsel: «ach ich habe manchmal drei Tage nichts gegessen» - dabei gelächelt. Ich habe rudern auf einem Floß hinabfahren wollen, es war keines da. - Endlich mußte ich ihm, um irgend etwas v. ihm zu wissen, seine eigene Geschichte erzählen, v. der ich nichts wußte - er sagte zu Allem *ja* - Sein Vater habe sein Kostgeld vorausbezahlt, u. da er schon 6 Wochen drüber gezehrt, habe man ihn fortgeschickt.¹⁰

Hier liegt ein stilistisches und in der Drucklegung sogar typographisch erkennbares Indiz einer Autorschaft vor, dessen Beweiskraft wenigstens so weit gewertet werden kann, daß, wenn der Aufsatz im *Staatsmann* nicht von Brentano verfaßt sein sollte, er wenigstens ein Gestaltungselement brieflicher und überhaupt journalistischer Mitteilung dokumentiert, mit dem Brentano vertraut war und das er auch noch später in seinen Briefen an Emilie Linder kannte und anwendete¹¹.

Der zur Diskussion gestellte Beitrag in der Zeitschrift *Der Staatsmann* hat aber nicht nur seine inhaltliche und stilistische Seite. Mit seiner Veröffentlichung verbindet sich auch ein soziales Umfeld, an dem Brentano, auch wenn er nicht der Verfasser des Aufsatzes gewesen ist, seinen eigenen Anteil hatte. Brentanos Bekanntschaft mit Johann Baptist Pfeilschifter, der wie Ferdinand von Eckstein einer der prominenteren, aber nichtdestoweniger gut getarnten Konfidenten des Fürsten Metternich gewesen ist, ist immerhin unter dem Datum des 29. Januar 1829 als Motiv eines Brentano-Briefs identifiziert, von dessen Wortlaut auch ein vielsagendes Bruchstück im Druck überliefert geblieben ist.

Wir haben in der Eos immer tüchtig gefuchelt und dreingeschlagen. Aber noch immer nur ich und B.. Oberkamp hat noch gar nichts dazu gegeben. Von Franz Baader wurde uns ein Aufsatz über «Katholizismus und Protestantismus» gestrichen, kommt aber nebst Extraabdrücken in die katholische Literaturzeitung. - Unser neuer Studienplan ist zwar der Form, aber dem Wesen nach gar nicht abgeändert. Es ist derselbe Spuk darin wie ehemals. Niethammer und Thiersch verfaßten ihn mit Mück. Was ließ sich da anders erwarten? Auch darüber werde ich Ihnen einen Beitrag senden, sobald ich deswegen mit den Archivauszügen in Hinsicht der alten Schuleinrichtungen fertig sein werde. Aretin ist hier. Er

¹⁰ Vgl. Clemens Brentano an Andreas Räß, art. cit., S. 247, Zeile 37- 249, Zeile 84.

¹¹ Vgl. Clemens Brentano, *Briefe an Emilie Linder*. Mit zwei Briefen an Apollonia Diepenbrock und Marianne von Willemer, hrsg. und kommentiert von Wolfgang Frühwald, Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1969, S. 44f., 47ff., 75ff.

hat Sie in seiner letzten Pièce hart mitgenommen. Jetzt reut es ihn sehr.
Seien Sie edler als Aretin! Halten wir Baiern endlich einmal zusammen!

Anton Döberl kommentiert diesen Text mit der Bemerkung:

Auch Klemens Brentano, dessen Bedeutung für die Geschichte der katholischen Bewegung in Bayern schon längst eine eigene Bearbeitung verdient hätte, läßt uns einen Blick ins Eoslager tun.¹²

Es ist jedoch trotzdem fraglich, ob Brentano, auch wenn sogar Mallon diesen Hinweis bestätigt¹³, als Verfasser des der zitierten Textstelle zugrunde liegenden Briefs in Betracht kommt. Weder ist Brentanos Mitarbeit an der *Eos* bezeugt, noch ist es nachzuvollziehen, daß er sich bereits Jahre vor seiner Übersiedlung nach Regensburg und München seinem eigenen Selbstverständnis nach als Bayer betrachtet hätte. Eine Überprüfung der Textvorlage, die sich seinerzeit im ehemaligen Pfeilschifter-Nachlaß befunden haben muß, erübrigt sich, nachdem das einschlägige Privataarchiv aus dem Besitz des früheren bayerischen Ministerpräsidenten Held als Kriegsverlust betrachtet werden muß¹⁴. Von diesem insgesamt negativen Befund ist die Bedeutung, die Pfeilschifter für Brentano aber gerade als Presseagent dennoch gehabt haben könnte, nicht berührt. Auch wenn Brentano bezeugtermaßen nicht gerade schmeichelhaft von Pfeilschifter zu schreiben pflegte¹⁵, ist dessen journalistische Verbindung mit den Herausgebern des *Katholiken* und im besonderen mit Räß ein weiteres Indiz dafür¹⁶, daß auch eine publizistische Zusammenarbeit mit Brentano auf jeden Fall nicht völlig ausgeschlossen werden darf.

II. Die Schwierigkeit, unerkannt gebliebene Veröffentlichungen Brentanos ausfindig zu machen, bezieht sich natürlich nicht nur auf die Prosa, sondern gilt in genau gleicher Weise auch für das lyrische Werk. In ihren Vorüberlegungen haben daher die Hauptherausgeber der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* 1969 auch an eine systematische, bibliographisch-quellenkundliche Durchsicht einschlägiger Almanache und Taschenbücher gedacht und dabei auf weitere «Funde» gehofft. Tatsächlich ließ sich eine solche systematische Aufarbeitung zu-

¹² Vgl. Anton Döberl, *Aus den Papieren des ersten katholischen Journalisten. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Eoskreises*, in: «Historisch-politische Blätter», 152 (1913), S. 605-613, hier 610.

¹³ Vgl. Mallon, *Brentano-Bibliographie*, op. cit., S. 259 Nr. 326a.

¹⁴ Vgl. Hubert Rumpel, *Johann Baptist Pfeilschifter und die österreichische Staatskanzlei*, in: «Jahrbuch für fränkische Landesforschung», 14 (1954), S. 235-262, hier 235 Anm. 2. - Die neuere, negative, Auskunft über den Verbleib des ehemals in Regensburger Privatbesitz befindlichen Nachlasses verdanke ich Dr. Hartmut Zelinsky, München.

¹⁵ Vgl. *Clemens Brentano an Andreas Räß*, art. cit., S. 304 zu Zeile 74.

¹⁶ Vgl. Rumpel, *Johann Baptist Pfeilschifter und die österreichische Staatskanzlei*, art. cit., S. 250.

nächst einmal mit Hilfe von Karl Goedeke's *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung* auch bewerkstelligen. Was Goedeke an Almanachen und Taschenbüchern nachweist und an Mitarbeitern aufschlüsselt und registriert, bestätigte jedoch zunächst nur bereits bekannte Tatsachen. Das Ergebnis einer solchen Recherche wäre kaum der Rede wert gewesen, und auch so hält es sich in Grenzen, wenn nicht ein Problemfall doch noch kurzfristig für Spannung gesorgt hätte. Goedeke weist nämlich einen Beitrag in Fouqués *Frauentaschenbuch für 1822* nach, der durch die Verwendung der auch von Brentano gelegentlich verwendeten Initialen seines Vor- und Nachnamens die Frage nahelegte, ob es sich um eine Veröffentlichung Brentanos handeln könnte¹⁷.

Die *Drei Lieder von C. B.*, um die es sich in diesem, so betitelten, Beitrag handelt, umfassen drei Gedichte, die ihrerseits wieder mit den drei Überschriften *Die Sängerin*, *Die Kinderzeit* und *Sehnsucht* versehen sind. Die Themen der Gedichte sind typischen, fast schon trivialen romantischen Topoi gewidmet, der Kunst als Personifikation, der Kindheit als erstrebenswertem Vergangenheitsmuster und der Utopie als Ziel unerfüllter Wünsche. Auch Brentano kennt in seinen lyrischen Werken diese Topoi, aber deswegen sind die mit C. B. gezeichneten Gedichte noch lange nicht notwendig sein Werk; Henning Boetius hat Brentanos Autorschaft seinerzeit kategorial bestritten.

Drei Lieder von C. B.

1.

Die Sängerin.

Ein schlankes, blondes Mädchen,
Kaum siebzehn Sommer alt,
Ganz Ebenmaas die Glieder,
Zipresse von Gestalt.

Wie zierlich klein die Füße!
Sie fliegt in Tanz und Gang,
Als schwebte sie auf Wolken,
Ein Vögelein, entlang.

Und welche süße Stimme,
So hell und rein wie Gold.

¹⁷ Vgl. Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 8, Dresden ²1905, S. 87. Mit den Initialen «C. B.» gezeichnete Zeitungsbeiträge von Brentano belegt Mallon, *Brentano-Bibliographie, op. cit.*, S. 55f. Nr. 54; 63f. Nr. 64.

Harmonika hat keinen
So süßen Ton, so hold.

Dann greifen in die Saiten,
Bald langsam bald geschwind,
Die weißen weichen Hände,
Und locken Klänge lind.

Auf diesen Tönen schwebet
Die Seele himmelan,
In jenes Land der Träume,
Der Sehnsucht aufgethan.

In leichtem leisen Beben
Verschwimmt der Klang - sie schweigt.
Ich horch' noch wie im Traume,
Haupt in die Hand geneigt.

Es bebt mir nach im Busen,
Mir ist so wohl, so weh,
Meine Herz ringt mit der Wonne,
Daran ich noch vergeh.

2.

Die Kinderzeit.

Schon als ein kleiner Knabe,
Von den Gespielen fern,
Den Lärm gehaßt ich habe,
Und einsam spielt' ich gern.

Bald pflanzt' ich einen Garten,
Bald malt' ich Tisch und Schrein,
Und Mann und Roß und Karten
Schnitt ich für mich allein.

Ein großer Schrank im Hause
Auf hohen Füßen stand,
Darunter die Karthause
Ich so recht heimlich fand.

Da war ich Herr im Schloße,
 Und träumte mir ein Fest,
 Ein buntes Heer zu Rosse
 Um mich im kleinen Nest.

Ein Haufe alter Bücher
 Das war die Bastion,
 Ich griff, ein kleiner Blücher,
 Sie an mit der Schwadron.

Und Abends im Zwielichten
 Saß Väterchen, umringt
 Von uns, erzählt Geschichten;
 Mond durch das Fenster blinkt. -

Wenn Abendglocken klungen,
 Trug mich zum Bettchen klein
 Die Mutter; eingesungen
 Und betend schlief ich ein.

Und giebt es denn auf Erden
 Gar keinen kleinen Raum,
 Wo ich so froh mag werden,
 Wie dort im Kindertraum?

Laß dir vor Nacht nicht grauen!
 Man wird an stillem Ort
 Dir einst ein Häuslein bauen,
 Du findest die Ruhe dort.

3.

Sehnsucht.

Ich saß am Fluß und sah die Wellen fliehen
 Und abwärts in das Unbekannte ziehen.
 Und mit den Wellen ziehen die Gedanken,
 Die Augen starren, und die Ufer wanken.
 Mir ist als schwebte ich in einem Wagen,
 Und würde nach ersehntem Land getragen.
 Da blick' ich auf - der Wagen stockt - alleine
 Sitz' ich erwacht, auf dem bemoosten Steine.

Zu Walde schritt ich dann in tiefem Sinnen,
Ob ich da möchte, was mir fehlt, gewinnen,
Rasch vorwärts durch die dunkelgrünen Tiefen,
Da deucht mir als ob ferne Stimmen riefen.
Doch ist es nur der Winde dumpfes Sausen
Die durch der hohen Stämme Wipfel brausen.
Allein ich kann das Rauschen nicht verstehen
Der dumpfe Ton vermehrt des Busens Wehen.

Da streb' ich aufwärts fort durch enge Schluchten,
Da bauten Felsen tiefe dunkle Gruften,
Und einen Abgrund muß ich schauernd finden,
Deß Tiefe nicht das Auge mocht' ergründen.
Ein Waldstrom stürzt und schäumt und donnert drunten;
Mir schien, als rief der Tod herauf von unten.
«Du rufst, o Tod, dem Wanderer vergebens;
«Ich such' nicht dich, ich such' den Quell des Lebens.»

Und als der Abend naht, hatt' ich erklommen
Des Berges Spitze, Athem fast entnommen;
Und glühend heiß vom steilen Bergersteigen
Stand ich nun oben. Sonne schon im Reigen
Vergoldete noch Fluß und Berg und Aue,
Und spiegelt sich in Grases Perlenthaue;
Und Wolken glühen hoch im Rosenscheine
Und Schaaren Vögel singen im Vereine.

Da rief ich: glänzend Aug, o noch verweile,
O nicht so schnell hinab ins Dunkel eile!
Kann ich durch deinen Blick denn nicht gesunden
Und kennst auch du kein Heil für meine Wunden?
In mir strebt jede Nerv nach Licht und Gluthen,
Und fühle rings um mich nur eis'ge Fluthen
Nach Liebe ringen alle meine Triebe;
Du hast ja Licht und Gluth, und das ist Liebe.

Sie sank, und blickt mich tröstend an im Scheiden,
Und Schatten sah ich langsam sich verbreiten.
Die leichten Nebel auf im Thale steigen,
Die Wolken blassen, und die Vögel schweigen.
In Stille rings und Dunkel liegt die Erde.
Da schwebt, wie auf ein neues mächt'ges Werde!

Der Abendstern herauf, ein Liebesbothe,
Der Schmerz entschlief, der mir Vernichtung drohte.¹⁸

Auch wenn die Verfasserschaft Brentanos nicht wahrscheinlich ist und sich deswegen auch ein längeres Verweilen bei diesen drei Gedichten erübrigt, bleibt doch auch bei diesem Beispiel einer unbekanntem Autorschaft überhaupt das zeitgenössische Umfeld von Interesse; denn daß die Initialen C. B. an Clemens Brentano erinnern können, ist eine wirkungsgeschichtliche Folge, deren Effekt nicht erst durch die Arbeit an der *Frankfurter Brentano-Ausgabe* spürbar zu werden braucht, sondern schon 1822 bei Erscheinen des *Frauentaschenbuchs* für Interesse gesorgt haben könnte. Brentano lebte damals völlig abgeschieden vom Literaturbetrieb in Dülmen, und wenig später kursierten über ihn Gerüchte, laut denen er sich in Rom aufgehalten habe¹⁹. Sein Leben stand damals ganz im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit religiösen Fragen, und deswegen wirkt die Veröffentlichung der *Drei Lieder von C. B.*, sofern sie von zeitgenössischen Lesern mit Brentanos Initialen in Verbindung gebracht werden konnten, geradezu provokant. Dies wäre jedoch sicherlich kein Grund, um die Verfasserschaft Brentanos von vornherein auszuschließen.

Ertragreicher als der Versuch einer systematischen Bibliographie ist aber auch bei einer Recherche unerkannter Gedichtveröffentlichungen eine Vorgehensweise, die sich auf die umfassenden Kenntnisse einer Epoche und auf Informationen aus dem sozialen Umfeld einer persönlichen Beziehung des Dichters stützen kann. Ein solches Umfeld, dessen Ausdehnung möglicherweise noch nicht in seiner vollen Größe erkannt worden ist, beschreibt Brentanos Verhältnis zu seinen Nichten und Neffen, unter denen die Töchter seiner Schwester Bettine von Arnim eine nicht zu unterschätzende, aber wohl immer noch nicht angemessene gewichtete Bedeutung haben²⁰. Eine Informationsquelle, die wenigstens einen authentischen Blick hinter die Kulissen der familiengeschichtlichen Überlieferung gestattet, sind die Erinnerungen und Briefe Maximiliane von Arnims, Bettines ältester Tochter und späteren Gräfin Oriola. Ihrer Veröffentlichung, soweit Johannes Werner sich dieser Arbeit unterzogen hat, ist die Nachricht über ein bisher unbeachtet gebliebenes Brentano-Gedicht zu verdanken, dessen Text erstmals 1872 in der Arnim-Oriolaschen Familienzeitung *Nach der Arbeit. Ein Blatt für Mußestunden* erschienen ist. Die Zeitung wurde in caritativer Ab-

¹⁸ Vgl. *Drei Lieder von C. B.*, in: *Frauentaschenbuch für 1822* 8 (1822), S. 264-268.

¹⁹ Vgl. Konrad Feilchenfeldt, *Brentano-Chronik*, Daten zu Leben und Werk, München und Wien 1978 (Reihe Hanser, 259), S. 7, 118-125.

²⁰ Aus dem Umkreis von Bettine von Arnims Töchtern erschien zuletzt Gisela von Arnim, *Märchenbriefe an Achim*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Shawn C. Jarvis, Frankfurt am Main 1991; zu Brentanos Vorläuferschaft als Märchenerzähler der Familie, aber auch zum Interesse an den «Spuren einer weiblichen Erzähl- und Schreibtradition», vgl. ebd. S. 176ff.

sicht «in der Druckerei des Invalidendanks hergestellt»; ihre Gründung stand im Zeichen des Deutsch-Französischen Kriegs von 1870/71, in dessen Verlauf Maximiliane sich bei der Pflege der erkrankten und verwundeten Soldaten auszeichnete. In einem Brief an ihre Freundin Marie von Olfers vom 5. November 1872 klagte Maximiliane deshalb über die ungünstigen Aussichten ihres Familienblatts und unterstrich dabei gleichzeitig die ihrer Meinung nach doch teilweise bedeutsamen Beiträge, die hier bis dahin hatten erscheinen können, darunter auch «das noch nie veröffentlichte Gedicht von Clemens Brentano - »²¹.

Erstaunlicherweise war für die Auswertung dieses bibliographisch interessanten Hinweises auf den - wenn auch postumen - Erstdruck eines Brentano-Gedichts nicht die Zuschreibung des Texts das Problem, sondern die bibliothekarische Ermittlung eines Exemplars der Zeitung, mit deren Hilfe der Text erst zugänglich werden konnte. Erst nachdem Alfred Estermann das Exemplar der *Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek* in Donaueschingen nachgewiesen hatte²², war auch der gesuchte Text verfügbar, und auch die Überraschung blieb zunächst nicht aus, als es sich herausstellte, daß das unter dem Titel *In das Stammbuch einer Sängerin* veröffentlichte Gedicht unter dem Titel *In das Stammbuch einer jungen Sängerin* bereits 1852 in Brentanos *Gesammelten Schriften* zum erstenmal gedruckt vorgelegen hat²³. Was die Fassung in der Zeitung *Nach der Arbeit* von der Erstveröffentlichung unterscheidet, ist abgesehen vom Titel nur die typographische Anordnung in fortlaufenden Verszeilen, also ohne die Aufteilung in vierzeilige Strophen.

In das Stammbuch einer Sängerin.
Von Clemens Brentano.

I.

Fange jetzt schon an zu klettern
Von der Ton- zur Himmelsleiter,
Denn der Weg ist von den Brettern
In die Bretter zwar ein breiter,

²¹ Vgl. *Maxe von Arnim. Tochter Bettinas / Gräfin Oriola 1818-1894*. Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Johannes Werner, Leipzig 1937, S. 265ff., hier 267.

²² Vgl. Alfred Estermann, *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1850-1880*. Bibliographien, Programme, Bd. IV N-So / 1821-2434, München, New York, London, Paris 1989, S. 7 Nr. 1821. Die seinerzeit nur beschränkt erfolgreiche Suche nach der bibliographischen Referenz dokumentiert Konrad Feilchenfeldt, *Zur Bibliographie der Zeitschrift «Nach der Arbeit» von 1872*, in: «Philobiblon», 14 (1972), S. 34-43.

²³ Vgl. Clemens Brentano, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Christian Brentano, Bd. 1, Frankfurt am Main 1852, S. 540f.

Doch der Weg, der vom Parterre
 Führt hinauf zum Paradiese,
 Der ist schmal und voll Gesperre -
 Wer ist's, der hinauf Dich wiese?
 Was Parterre applaudiren,
 Pfeift man aus in Paradiesen,
 Was die Logen lorgnettiren,
 Tritt man einst Parterre mit Füßen!
 Darum, sängst Du süß wie Tody
 Rein wie Sonntag, klar wie Mara,
 So vergesse doch den Tod nie,
 Nie den Sonntag nie das Muora!
 Darum denk' an das Finale. -
 Einst wirst Du herausgeworfen
 Vor dem vollsten Schauspielsaale
 Zu des strengsten Richters Stufen;
 Möge dann Dein Engel sagen:
 «Aufmerksam, wenn ich soufflirte,
 «Hat sie Kreuz und dur getragen,
 «Nicht zum moll sie inclinirte;
 «Stellt sie drum nicht zu den Böcken,
 «Die da meckern auf der Linken,
 «Laßt mit Lämmern rechts sie blöken -
 «Amen! laßt den Vorhang sinken.»²⁴

Die Überlieferungsgeschichte dieses Gedichts ist durch einen eigenhändigen Entwurf Brentanos sowie durch Abschriften von Luise Hensel und Emilie Brentano gut dokumentiert; die Datierung schwankt zwischen 1836 und 1837²⁵. Die Identität der Adressatin ist unbekannt.

Die Überraschung ist mit diesen letztlich ernüchternden Informationen aber noch nicht vollkommen; denn was die römische Numerierung des Gedichts erwarten läßt, bestätigt ein zweites Gedicht «II.» in der gleichen Zeitung und mit der gleichen Aufmachung.

²⁴ Clemens Brentano, *In das Stammbuch einer Sängerin. I.*, in: *Nach der Arbeit. Ein Blatt für Mußestunden* 1 (1872), Nr. 2, S. 32.

²⁵ Handschriften im Freien Deutschen Hochstift, Inv. 8069. Vgl. René Guignard, *La chronologie des poésies de Cl. Brentano*. Avec un choix de variantes, Paris 1933, S. 116. - Für die einschlägige Dokumentation des archivalischen Bestands im Frankfurter Brentano-Nachlaß danke ich Prof. Dr. Hartwig Schultz herzlichst. - Auf das Jahr 1837 datiert das Gedicht Clemens Brentano, *Ausgewählte Schriften*. In zwei Bänden. Chronologisch geordnet und mit Anmerkungen versehen von J[ohann] B[aptist] Diel, Bd. 1: *Ausgewählte Poesieen*, Freiburg im Breisgau 1873, S. 82f.

In das Stammbuch einer Sängerin.
Von Clemens Brentano.

II.

Das Leben und die Stimme schön zu tragen
Ist eine Kunst, die wenige verstehn,
Ein gutes *portamento* in allen Tagen
Hilft manchen Kampf mit hoch und tief bestehn.

Du bist erwählt, im Reich der Harmonieen
Zu wirken durch des Tones Zauberhauch,
Talent und Stimme hat Dir Gott verliehen,
Veredle sie zu würdigem Gebrauch!

Bewahre Dir mit eifrigem Bestreben
Ein reines Herz und einen reinen Ton,
Die schönste Zier, im Singen wie im Leben,
Ist fleckenlose Intonation.

Dein Vortrag sei belebt durch inn're Regung,
Und immer wahr in Rede und Gesang,
Ein feiner Tact bestimme die Bewegung,
Auf Dissonanzen weile nicht zu lang.

A tempo sei Dein Thun und Lassen,
Zum *Forte* halte im *Piano* Haus,
Wer nicht versteht, im *Largo* sich zu fassen,
Dem geht im *Stretto* leicht der Athem aus!

Das Hauptduett wirst Du wohl auch studiren:
Eh' dur, vier Kreuz, mit *Basso*, mit *Tenor*;
Die suche rein und fest zu secundiren,
Sempre ad Liebe-tum, e con amor'.

Benutze klug die Zeit und Deine Gaben,
So lernst Du Dich und Deine Kunst verstehn;
Ein Tonstück muß der Pausen viele haben -
In meiner Liebe wirst Du keine sehn!²⁶

²⁶ Vgl. Clemens Brentano, *In das Stammbuch einer Sängerin. II.*, in: *Nach der Arbeit. Ein*

Der Text dieses Gedichts ist tatsächlich in der Zeitschrift *Nach der Arbeit* erstmals im Druck erschienen, und er ist überdies, wie Hartwig Schultz bestätigt, auch in keiner Handschrift weder eigenhändig noch von anderer Hand, geschweige denn in einem anderen Druck nachzuweisen. Auch wenn ein bisher unbekannt gebliebenes Gedicht eines angesehenen Autors plötzlich mit namentlicher Verfasserangabe veröffentlicht wird, kann sich doch ein Unbehagen einstellen, und letzten Endes die Verfasserschaft zweifelhaft erscheinen.

Ein anderes und so bescheidenes Gedicht von Brentano wie sein *Nikolausgedicht* vom 6. Dezember 1826, das als Veröffentlichung unter Brentanos Namen erstmals hundert Jahre später, 1926, in der *Koblenzer Volkszeitung* bekannt geworden war, weckte sofort Zweifel an seiner Authentizität, als im Familienbesitz, aus dem es stammen sollte, nicht die eigenhändige Handschrift Brentanos, sondern eine andere handschriftliche Vorlage zum Vorschein kam; denn nicht Brentano hatte dem späteren Historienmaler Joseph Settegast ein Stammbuchblatt gewidmet, sondern seine Eltern Joseph Maria und Sophie Settegast. Das «Von Deinen Dich liebenden Eltern» unterschriebene Stammbuchblatt aus dem Besitz der Familie Settegast hätte sich deswegen früher oder später als ein kaum zu widerlegendes Beweisstück gegen die Zuschreibung der *Koblenzer Volkszeitung* entpuppt und Brentano wäre sicherlich bald darauf die Verfasserschaft an seinem Gedicht aberkannt worden, wenn nicht geradezu schicksalhaft plötzlich aus einem anderen verwandtschaftlichen Zweig der Familie Settegast eine eindeutig eigenhändige Entwurfsfassung des Gedichts von Brentano zum Vorschein gekommen wäre²⁷.

So bleibt am Ende die eigenhändige handschriftliche Überlieferung eines dichterischen Werks auch die einzige authentische und deswegen verlässliche Überlieferungsstufe. Der Rest des in Privatbesitz befindlichen Nachlasses von Maximiliane von Oriola-Arnim enthält jedoch ein noch nicht in allen Teilen gesichtetes Material, so daß auch noch mit einem Auftauchen jener handschriftlichen Vorlagen gerechnet werden darf, die in der Zeitschrift *Nach der Arbeit* veröffentlicht worden sind. Außerdem liegt die Vermutung nahe, daß Brentano auch seiner Nichte Maximiliane ein eigenhändiges Autograph gewidmet und ge-

Blatt für Mußestunden 1 (1872), Nr. 6, S. 96.

²⁷ Vgl. *Ein Nikolausgedicht von Klemens Brentano*. Mitgeteilt von Hans v. Lassaulx, in: «Koblenzer Volkszeitung», (1926), Nr. 279 vom 6.12. Die Kenntnis von dieser Veröffentlichung geht auf eine Durchsicht der Zeitungsausschnittsammlung im Staatsarchiv Koblenz zurück (Sign. Abt. 708 Nr. 60). - Die erstmalige Einsicht in das Stammbuch von Joseph Anton Settegast verdanke ich seinerzeit Frau Gertrud Settegast, Düsseldorf. Den Text auf der Grundlage der eigenhändigen Fassung von Brentanos Gedicht aus dem Besitz von Herrn Max Beitzke, Bonn, veröffentlichte erstmals Sabine Oehring, *Die Familie Settegast und der Koblenzer katholische Kreis*, in: *Joseph Anton Nikolaus Settegast 1813-1890. Retrospektive zum 100. Todestag eines Spätnazareners*, hrsg. vom Clemens-Sels-Museum Neuss, Köln 1990, S. 52-59, hier 56.

schenkt haben könnte, wie er dies auch bei anderen Verwandten getan hat. Der Bestand mit der Beschriftung *Gedichte an Maxe* ist deswegen sicherlich von größtem Interesse; doch neben den zahllosen handschriftlichen Zeugnissen fehlt von Brentano das übliche Stammbuchblatt, wie es auch für das *Stammbuch einer Sängerin* von ihm wenigstens im Wortlaut überliefert geblieben ist. Zum Vorschein kommt dagegen ein unscheinbares Blättchen mit einer Brentanos handschriftlichen Zügen täuschend ähnlichen Niederschrift in vier vierzeiligen Strophen.

Den Engel sucht ich auf der Erde,
daß er mein Hort und Retter werde,
daß er die Hand mir freundlich reiche
Und mir den Weg zum Glücke zeiche!

Ich suchte lang, doch nicht vergebens
Ich fand den Engel manches Lebens
Doch meinen Engel fand ich nimmer.
Es war ein eitler Hoffnungsschimmer.

O hät'tst Du mir die Hand geboten,
die Hand, die auferweckt die Todten,
Hät'tst kräftig mich emporgerissen
Aus meines Lebens Finsternissen!

Doch Du bist kalt und fremd geblieben
Mein Lieben könnt' dich nur betrüben,
Dein Herz hat Andern zugeschlagen
Das Meine wollt dir nie behagen.²⁸

Auch dieser Text ist in seiner Zuschreibung als Brentano-Gedicht natürlich zu diskutieren. Auch das handschriftliche Zeugnis ist nicht immer eindeutig, sobald es um die Authentizität nicht des Textes, sondern des Autographs geht, und im vorliegenden Fall ist trotz der auffälligen brentanesken Melancholie des Gedichts eine Beurteilung der Schrift keine Frage des Stils.

«Texte, für die Brentanos Autorschaft nicht gesichert ist», können in vielfältiger Verunsicherung teils wie in diesem Beitrag geschehen dokumentiert werden, teils sind sie noch in weiterer Zukunft erst zu diskutieren. Jede auf Vollständigkeit bedachte Edition *Sämtlicher Werke* wird sich mit solchen Fällen auseinanderzusetzen haben; Stefan Hock spricht in seiner Grillparzer-Ausgabe

²⁸ Vgl. *Abb.* Nr. 1.

von Texten «Aus unsicherer Überlieferung»²⁹. Der Form nach ist auf diese oder auch auf andere Weise das Problem gelöst, wenn es darum geht, einen eben unsicheren Text dennoch in eine Edition aufnehmen zu können. Wenn daher Brentanos Autorschaft auch nicht mehr gesichert werden kann, so bleibt sein Werk dadurch trotzdem in der Diskussion - um nicht zu sagen - im Diskurs, und unter dieser Voraussetzung wird das «Zuschreibungsverhältnis», wie Michael Foucault formuliert, sinnvollerweise «das Ergebnis komplizierter kritischer Operationen». Wenn das Ergebnis aber «Unsicherheiten des *Opus*» heißt, dann erweist sich die individuelle Autorschaft möglicherweise als ein für einen Autor gar nicht unbedingt erstrebenswertes Identitätsmerkmal, und Foucault hätte damit grundsätzlich die richtige Frage gestellt: «Was ist ein Autor?»³⁰. Brentano scheint auf diese Frage seine Antwort längst gegeben zu haben, ehe sie im 20. Jahrhundert neu und in dieser Weise gestellt worden ist; denn für ihn sind Anonymität und Pseudonymität Identitätsmuster, denen er seine subjektive Autorindividualität längstens in literarischer Absicht kontinuierlich geopfert hat³¹.

²⁹ Grillparzers *Werke in sechzehn Teilen*, hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Stefan Hock, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1914], Zweiter Teil: Gedichte II und III, S. 350-352.

³⁰ Michael Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: M. F., *Schriften zur Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1988 (Fischer Wissenschaft), S. 7-31, hier 7.

³¹ Vgl. Wolfgang Frühwald, *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842)*. Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration, Tübingen 1977, S. 88-93. In jüngerer Zeit auch Gabriele Brandstetter, *Erotik und Religiosität*. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos, München 1986 (Münchner Germanistische Beiträge, 33), S. 21ff. - Brentanos Werk auch exemplarisch unter dem Einfluß von Foucaults Literaturkritik zu interpretieren, versucht Bernd Reifenberg, *Die «schöne Ordnung» in Clemens Brentanos «Godwi» und «Ponce de Leon»*, Göttingen 1990 (Palaestra, 291).

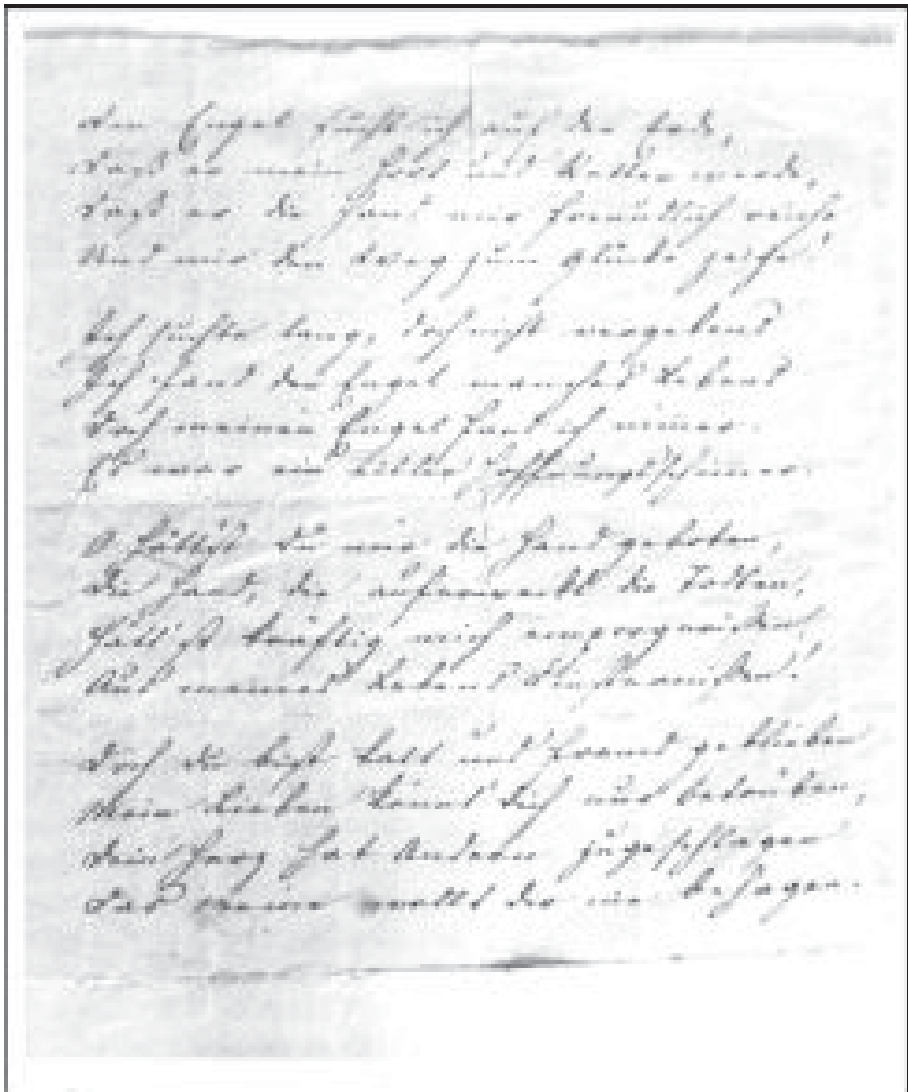


Abb. Nr. 1 Unbezeichnete Originalhandschrift, 22 x 13 cm (Ausschnitt); das Wasserzeichen ATMAN ist unvollständig.

Enrica Yvonne Dilk
(Milano)

*Un «practischer Aesthetiker» alla scuola schellinghiana
Lettere inedite di Carl Friedrich von Rumohr
a Caroline e Friedrich Wilhelm Schelling*

Il ritratto più incisivo di Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) ai tempi della sua formazione letteraria e artistica in ambiente romantico è da attribuirsi alla penna di Caroline Schelling. Nel suo carteggio la cronista dei *Krisenjahre der Frühromantik*¹ ha messo in luce anche l'indole eccentrica di questo discepolo di Friedrich Wilhelm Schelling, presentandolo di volta in volta nella veste di *connoisseur* d'eccezione, di raffinato *gourmet* o di acceso patriota:

Rumohr hat in der Kunst ächte Kenntnisse und Ansichten, mit Freuden haben wir hier [München] in seiner Gesellschaft die Gallerien gesehn, und er hat mit Schelling schöne Dinge geredet. Sch. hat sich überhaupt seiner väterlich angenommen, und es wäre auch Schade, wenn diese reine Seele aus Mangel eines stärkeren Freundes und aus einem Überfluß an Mitteln zu einer schönen Existenz zu Grunde ginge. Ganz durch sich selbst kann er für jetzt noch nicht bestehn.²

Es ist immer Schade um ihn, daß er so gar unvernünftig, langweilig und *Policinellenhaft* ist, denn Einen Sinn hat ihm der Himmel gegeben, eben den für die Kunst, wo er reich an den feinsten, zugleich *sinnlichsten Wahrnehmungen* [mio il corsivo] ist. Der Freßsinn ist eben so vortreflich bei ihm ausgebildet, es läßt sich gar nichts gegen seine Ansicht der Kü-

¹ Al proposito si veda Josef Körner (cur.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 2 voll., Brünn - Wien - Leipzig, Rohrer, 1936-37.

² Lettera a Pauline Gotter: München, 24. VIII. 1807, in Erich Schmidt (cur.), *Caroline: Briefe aus der Frühromantik*. Nach Georg Waitz vermehrt, 2 voll., Leipzig, Insel, 1913, II, p. 505 (in seguito: *Caroline*).

che sagen, nur ist es abscheulich einen Menschen über einen Seekrebs eben so innig reden zu hören wie über einen kleinen Jesus.³
 [Er] hätte wohl gethan sich ganz still auf seinen Gütern [Lübeck] zu halten. Wenn er auch nie das Glöckchen des Eremiten und Waldbruders dort hätte läuten hören, so wäre ihm dafür das liebliche Geläute des schwerwandelnden Hornviehs ersprißlicher gewesen. Der Mensch ist gar nicht zu einer Bestimmung oder Arbeit zu bringen, durch die er sich zu etwas machte. Schelling hat sich alle Mühe deßhalb mit ihm gegeben, allein er hält nicht drei Tage Stich und zergeht dann wieder nach allen Seiten hin, welches am Ende auch der Fall mit seinem Vermögen seyn wird. [...] Wir wünschen, daß er dort [Böhmen] nichts Törichtes beginnen möge.⁴

I passi citati si riferiscono a tre momenti distinti della breve ma intensa amicizia che negli anni 1807-1808 legava gli Schelling a Rumohr. Nella loro successione ben evidenziano il crescente rammarico con cui i coniugi seguivano l'evoluzione del giovane studioso: Rumohr appare troppo indolente per far fruttare appieno le proprie risorse intellettuali durante i suoi soggiorni a Monaco, e nel contempo troppo impegnato nell'attività cospirativa in Germania. Rimane da evidenziare come Caroline - a dispetto della sua vena canzonatoria⁵ - abbia colto nel segno, quando individua nelle «sinnlichsten Wahrnehmungen» del ventitreenne Rumohr quella peculiare attitudine del «practischer Aesthetiker»⁶,

³ Lettera a Pauline Gotter: München, 16. IX. 1808, in *Caroline*, II, pp. 533-534.

⁴ Lettera a Johanna Frommann: München, XI. 1808, in *Caroline*, II, pp. 539-540.

⁵ Wolfgang Koeppen, presentando nel 1966 una riedizione del trattato gastrosofico *Geist der Kochkunst*, si è ricollegato alle «blaustrümpfig[e]» asserzioni di Caroline Schelling-Schlegel relative alla duplice passione di Rumohr buongustaio e fine intenditore di dipinti, per suggerire, in modo non meno smaliziato, che essa non doveva disporre che di scarse doti culinarie (cfr. Rumohr, *Geist der Kochkunst [Stuttgart - Tübingen, Cotta, 1822, 1832]*, Vorwort von Wolfgang Koeppen (1966), Frankfurt a.M., Insel, 1978, p. 11). Per il legame tra estetica classico-romantica e metaforica del cibo si veda il saggio di Walther Rehm, *Rumohrs Geist der Kochkunst und der Geist der Goethezeit* (1959), in W. R., *Späte Studien*, Bern - München, Francke, 1964, pp. 97-121.

⁶ Si tratta di una autodefinizione che Rumohr (in seguito: R.) ebbe modo di coniare a metà degli anni trenta nel corso di uno scambio epistolare con l'archeologo Otfried Müller per differenziarsi dai «philos. Aesthetiker der letzten 40 J.[ahre]» (Friedrich Stock [cur.], *Briefe R.s an Otfried Müller und andere Freunde*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen» 54 (1933), [supplemento], alle pp. 14-15); per il suo continuo impegno volto a superare le posizioni estetiche della cultura neoclassico-romantica (riguardanti la *Schönheitslehre* e la *Gegenstandstheorie*), alla quale contrapponeva il metodo storico-filologico per lo studio dell'arte del passato e il naturalismo pittorico per l'arte del presente e futuro, si veda Enrica Yvonne Dilk, *Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca*, in Reinhard Elze - Pierangelo Schiera (cur.), *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il Medioevo*, Bologna - Berlin, il Mulino - Duncker & Humblot, 1988, pp. 221-242.

che lo avrebbe in seguito caratterizzato nella sua poliedrica opera di storico della cultura: di fatto l'esperto *cicerone* degli Schelling nelle pinacoteche monacensi, pur subendo il fascino della personalità del filosofo, andava raffrontandosi al mondo della natura e dell'arte in modo più sensitivo-sperimentale del maestro. Il pensiero estetico rumohriano - sin dalle prove giovanili ancora poco indagate - è imperniato sul contrasto tra idealismo e empirismo⁷: accanto al vaglio delle teorie neoclassiche, nello scritto *Castor und Pollux (1812)*⁸, spiccano i saggi sull'architettura medievale, apparsi nel 1813 sul «Deutsches Museum» di Friedrich Schlegel⁹.

L'immagine offerta dagli Schelling trova parziale riscontro nelle testimonianze di altri esponenti del romanticismo, come Ludwig Tieck, Henrik Steffens¹⁰ o Bettina Brentano¹¹. Del resto gli stessi carteggi di Rumohr, risalenti al decennio che separa il suo primo viaggio in Italia dal secondo (1806-1816), possono essere letti come la confessione diaristica di un giovane romantico alla ricerca continua di una propria collocazione nel milieu culturale dell'epoca, assieme desideroso di emulare modelli e refrattario a ogni sodalizio¹²; essi si ri-

⁷ Nell'opera principale di R. si legge: «Also ist mir bildende Kunst eine dem Begriffe, oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung, als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen, oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfniß der Mittheilung erfüllen» (*Italienische Forschungen von C.F.v.R.*, 3 voll., Berlin - Stettin, Nicolai, 1827-1831, I, p. 8); l'opera è stata riedita con un ampio saggio introduttivo da Julius Schlosser, *C.F.v.R. als Begründer der neueren Kunstforschung*, in *Italienische Forschungen*, Frankfurt a.M., Frankfurter Verlagsanstalt, 1920, pp. V-XXXVIII. Per i meriti di R. in campo filologico-artistico cfr. Antonie Tarrach, *Studien über die Bedeutung C.F.v.R.s für die Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft» 14 (1921), pp. 97-138.

⁸ C.F.v.R., *Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken*, Hamburg, Perthes, 1812.

⁹ I contributi di R. sull'arte gotica: *Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter*, in «Deutsches Museum» III (1813), 3, pp. 224-246; *Vom Ursprunge der gothischen Baukunst*, *ivi*, III (1813), 5, pp. 361-385 e 6, pp. 465-501; *Einige Nachrichten von Alterthümern des transalpingischen Sachsens*, *ivi*, IV (1813), 12, pp. 479-515.

¹⁰ Cfr. Karl von Holtei (cur.), *Briefe an Ludwig Tieck*, 4 voll., Breslau, Trewendt, 1864, III, pp. 181 ss; Edwin H. Zeydel - Percy Matenko - Robert Herndon Fife (cur.), *Letters of Ludwig Tieck*. Hitherto unpublished 1792-1853, New York - London, Modern Language Association of America - Oxford University Press, 1937, *passim*. Si veda anche l'autobiografia di Henrik Steffens, *Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben*, 10 voll., Breslau, Max, 1840-44, V (1842), alle pp. 365-377.

¹¹ In *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* si legge una gustosa versione sul «launige[r] Naturliebhaber» R., il quale soleva accompagnare nella primavera del 1809 questa sua fedele amica e coetanea durante le passeggiate sui bordi dell'Isar (cfr. Walter Schmitz - Sibylle Steindorff [cur.], *Bettina von Arnim, Werke und Briefe*, 4 voll., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1982, II, alle pp. 266-270).

¹² Si veda il fitto epistolario: Friedrich Stock (cur.), *C.F.v.R.s Briefe an Robert von Langer*, Charlottenburg, Munin, 1919, in cui si trova il seguente autoritratto: «[...] ich bin ein

velano altresì una preziosa fonte di notizie sulle teorie estetiche della *Goethezeit* e un'originale documentazione di quella irrequietezza che serpeggiava nella *Münchener Romantik* durante i primi anni dell'occupazione napoleonica.

Il presente contributo si propone di illustrare il breve epistolario rumohriano con i coniugi Schelling, che non ha trovato accoglienza nel carteggio del filosofo pubblicato da Horst Fuhrmans¹³. La scelta del curatore può essere giustificata dallo scarso interesse dimostrato dalla critica, dopo gli anni venti, per un personaggio tanto versatile e controverso come Rumohr, nella cui opera e attività si mescolano gli interessi più disparati: la letteratura, la storia dell'arte, la culinaria, l'assetto del paesaggio¹⁴. Le cinque lettere inedite¹⁵ si concentrano in un lasso di tempo compreso tra la tarda estate 1807 e l'autunno 1808: ad eccezione del quinto messaggio - inviato dalla frontiera boema - vennero stilate nella tenuta di Krempelsdorf presso Lubecca, nell'intervallo che separa i due soggiorni monacensi di Rumohr, ospite gradito di casa Schelling (agosto 1807 e primavera 1808). È improbabile che possano essersi verificati ulteriori invii di messaggi negli anni successivi, in quanto Rumohr fino al 1811 prese dimora stabile a Monaco, frequentando soprattutto il circolo del neoclassicista cattolico Johann Peter von Langer, Direttore della neonata Accademia delle Belle Arti. Il suo progressivo distacco da Schelling è altresì collegato alla prematura morte di Caroline nel settembre 1809, la quale era stata lo stimolo principale nella relazione intellettuale tra i due.

Il prospetto sinottico evidenzia come la dispersione del lascito di Rumohr non permetta a tutt'oggi di ricostruire il quadro completo della corrispondenza in ambedue i sensi. Seguendo le indicazioni contenute nelle missive rumohriane,

Kreuzerlicht, ein Wechselbalg, ein Gerippe, ein Stockfisch geworden; launig wie eine Jungfer, thöricht wie ein Narr, tückisch wie ein Affe und sonst voll aller Menschlichen Untugenden» (p. 66). Per ulteriori indicazioni sui carteggi rumohriani cfr. Enrica Yvonne Dilk, *C.F.v.R.s. Verlagskorrespondenz mit der J.G. Cotta'schen Buchhandlung*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» 34 (1990), pp. 87-124.

¹³ «Der Berliner Schelling-Nachlaß kennt auch Briefe Rumohrs an Schelling, auf deren Wiedergabe verzichtet wird» (Horst Fuhrmans [cur.], *F.W.J. Schelling, Briefe und Dokumente*, 3 voll., Bonn, Bouvier, 1962-1975, III, p. 485).

¹⁴ Solo nell'ultimo decennio si è registrata una ripresa delle indagini: Alois Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1987, pp. 41-53; Enrica Yvonne Dilk, *C.F.v.R. e la novellistica italiana*, in AA.VV., *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 107-159; Pia Müller-Tamm, *R.s. «Haushalt der Kunst». Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit*, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, 1991; Gerhard Kegel (cur.), *C.F.v.R., Briefe an Johann Georg Rist*, Buchholz / Nordheide, [Selbstverlag], 1993.

¹⁵ Una parziale trascrizione delle lett. nn. 1, 3 è stata compiuta da Gerhard Kegel, *C.F.v.R., Leben und Werk*, [dattiloscritto, senza apparato di note], Buchholz / Nordheide, alle pp. 119, 134-137.

è stato possibile individuare la collocazione cronologica di alcune lettere degli Schelling, segnalate da un asterisco *.

RUMOHR A SCHELLING	SCHELLING A RUMOHR	RUMOHR A CAROLINE	CAROLINE A RUMOHR
Krempelsdorf, 1 sett. 1807 (lett. n. 1)			* München, sett.-ott. 1807
		Krempelsdorf, nov. 1807 (lett. n. 2)	
	* München, dic. 1807		
Krempelsdorf, inizio genn. 1808 (lett. n. 3)		Krempelsdorf, inizio genn. 1808 (in <i>Caroline</i> , II, n. 427)	
	* München, metà genn. 1808		
	* München, inizio febr. 1808		
Krempelsdorf, 19 febr. 1808 (lett. n. 4)			
		Krempelsdorf, 7 marzo 1808 (in <i>Caroline</i> , II, n. 430)	
Asch, 21 ott. 1808 (lett. n. 5)			

Il gruppo di lettere, che qui si pubblica, permette di far luce su un momento ancora poco indagato dell'iter formativo di Rumohr. Quelle contrassegnate con i nn. 3 e 4 sono significative perché segnalano una voce critica al trattato schellinghiano *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807) da ricollegarsi direttamente alla problematica più complessa della ricezione del Rinascimento nel primo Romanticismo¹⁶. Nelle restanti - in cui appare un Rumohr ansioso di poter attuare, con l'appoggio di Schelling, i propri progetti di ricerca sull'architettura gotica - riecheggiano le stesse speranze utopiche degli Schlegel, di Tieck, Ritter, Baader e Steffens: far risorgere nella capitale bavarese, dopo l'esperienza di Jena, una nuova cerchia di creatività romantica.

Nel contesto dell'epistolario ci limitiamo a richiamare, in sintesi, alcune vicende biografiche del giovane studioso, che assumono rilevanza specifica nella sua formazione da autodidatta prima dell'incontro con Schelling. Al proposito

¹⁶ Si veda la recente pubblicazione: Silvio Vietta (cur.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 1994.

va sottolineato come Rumohr stesso, seppur in un'ottica retrospettiva, si sofferma con dovizia di particolari sugli anni di apprendistato passati all'università di Gottinga sotto la guida dello scrittore d'arte d'origine italiana Johann Dominik Fiorillo (1802-1804) e sul primo viaggio in Italia compiuto in compagnia di Ludwig Tieck (1805-1806)¹⁷.

Il docente di arti figurative Fiorillo viene annoverato da Achim Hölter tra i «großen Unbekannten der Genese romantischen Denkens»¹⁸. Negli anni novanta questo mediatore d'eccezione della storiografia rinascimentale italiana in Germania era stato il professore e maestro di disegno dei fratelli Schlegel, di Tieck e Wackenroder. Qualche anno dopo Fiorillo avviò Rumohr alla revisione critica delle *Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori* di Giorgio Vasari, mettendogli a disposizione i propri commenti e i contributi sull'evoluzione delle scuole pittoriche tosco-romane dei secoli XIII-XVI¹⁹. Il nostro ricorderà con gratitudine il maestro per averlo spronato alla rivolta contro l'insegnamento accademico e all'imparzialità nel giudizio estetico:

Jenerzeit hätte kein Umgang mir zuträglicher seyn können, als der seine. Während er in den Kunsteindrücken dem rein Sinnlichen nicht allein sein großes Recht gewährte, nein selbst es mit Grazie empfahl und herauszeichnete, stärkte er mich wenigstens von dieser einen Seite gegen den schon hereinbrechenden Andrang neuer Lehren. Denn gerade damals begann die literarische Welt, von verschiedenen Ansichten ausgehend und ebenso verschiedene Autoritäten vorschützend, den bildenden Künsten den Werth ihrer Kunst streitig zu machen.²⁰

Fiorillo non soltanto rafforzò nell'allievo quell'approccio empirico all'arte che emergerà con forza sin dalle discussioni epistolari con Schelling, ma ebbe anche il ruolo di tramite ideale tra lui e Tieck, avendo destato in entrambi la passione per la letteratura italiana e spagnola. Nella vita di Rumohr, dopo il periodo di Gottinga - dove si era legato agli artisti Franz e Johannes Riepenhausen, gli illustratori della *Genoveva* tieckiana²¹ - fa seguito la conversione al cat-

¹⁷ Cfr. la prima parte del resoconto autobiografico *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen von C.F.v.R.*, Leipzig, Brockhaus, 1832.

¹⁸ Achim Hölter, *Johann Dominik Fiorillos «Geschichte der zeichnenden Künste» und ihr Bild der Renaissance*, in Vietta, *Romantik und Renaissance*, pp. 95-115 (qui a p. 95). Nell'introduzione il curatore Vietta scrive: «Insbesondere die neuere Wackenroderforschung hat Fiorillo als den wichtigsten Anreger des frühromantischen Zugangs zur bildenden Kunst der Renaissance ausgemacht» (*ivi*, p. 5).

¹⁹ Si veda sotto, alla nota 75.

²⁰ *Drey Reisen nach Italien*, pp. 11-15 (qui a p. 14).

²¹ Roger Paulin, *Die Textillustrationen der Riepenhausen zu Tiecks »Genoveva«*. *Wirkungen der bildenden Kunst auf die Rezeption eines Werkes romantischer Literatur*, in «Aurora» 38 (1978), pp. 32-53.

tolicesimo, a Dresda. Nell'inverno 1804/05 soggiorna a Monaco, seguendo il filosofo Franz von Baader e stringendo amicizia con Tieck. Nella monografia *Ludwig Tieck. A literary biography* Roger Paulin ha dato ampio spazio al soggiorno italiano²², che ispirò allo scrittore romantico un diario poetico, pubblicato successivamente sotto il titolo *Reisegedichte eines Kranken (1823)*²³: A Roma i due amici furono spesso ospiti in casa del residente ministeriale prussiano Wilhelm von Humboldt e frequentarono la colonia tedesco-danese che ruotava attorno a Bertel Thorwaldsen. Al sodalizio "italiano" con Tieck, che andava trascrivendo il codice del *Heidelberger-Nibelungenlied* nella Biblioteca Vaticana, Rumohr deve certamente il consolidamento del suo interesse per le fonti archivistiche. Dopo il ritorno a Lubeca riprenderà con rinnovato vigore a studiare, informando puntigliosamente il suo mentore sui progressi compiuti:

Ich bin die römischen Geschichtsschreiber nicht allein ganz wieder durchgegangen, ich habe sie auch in Hinsicht auf Kunstbildung ausgezogen, und durch andere Schriftsteller alte und neuere belegt und erläutert. Ich erlerne die griech. Sprache von Neuem [...] und bin mit großem Interesse die *Istorie Fiorentina* und *Framm. Istorici* des *Macchiavelli* durchgegangen. Sie haben mir über diesen Mann gesprochen, und ich kenne Ihre Meinung von ihm [...]. Ich habe seine sämtlichen Schriften mit dem * *Calderon*, der *Galatea* und dem *Viaje al Parnasso* von Perthes erhalten. auch die Schriften des *Camoens* [...].²⁴

²² Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 166-185. Al viaggio (giugno 1805-agosto 1806), interamente finanziato da R., parteciparono anche i fratelli Riepenhausen e lo scultore Friedrich Tieck. Ecco come Paulin descrive la relazione d'amicizia spesso travagliata che legò per tutta la vita R. a Ludwig Tieck: «Rumohr was youthful, rich, free, and independent. [...] Generous to a fault, easily enflamed with enthusiasm, but equally moody and irascible, later to write on social deportment and gastronomy, but himself with the manners of a bear, Rumohr was to move in and out of Tieck's life for the next thirty or so years. Rumohr was, however, also the founder of modern German, and thus of all modern, art history. He might owe much to the doctrines of the Klosterbruder; but Tieck in his turn was to be strengthened in his endeavours by Rumohr's insight that the study of art cannot be separated from strict historical source study. Rumohr's kindness was shown in his actually tending Tieck in his illness; he also copied down the Munich variants of the *Nibelungenlied* from Tieck's dictation. They both read Italian novellas, to which they were both to return in twenty and thirty years' time» (ivi, p. 168 s).

²³ Ludwig Tieck, *Gedichte*, vol. 3, Dresden, Hilscher, 1823, pp. 98-235; nel secondo ciclo: *Rückkehr des Genesenden* (ivi, pp. 236-280) si legge la poesia «Abschied von Rom» (p. 240) in ricordo a R.: [...] *Schon erhebt sich der Tag / Und weit hinter uns liegt Rom, / Auch mein Freund ist ernst, / Der mit mir nach Deutschland kehrt, / Der mit allen Lebenskräften / Sich in alte und neue Kunst gesenkt, / Der edle Rumohr, / Des Freundschaft ich in mancher kranken Stunde / Trost und Erheitrung danke*» (p. 240).

²⁴ Lettera a Tieck: Krempelsdorf, 29. II. 1807, in Zeydel, *Tieck-Letters*, p. 96.

Nella prima metà del 1807 Rumohr riesce a istaurare ad Amburgo contatti proficui con tre patrioti: l'editore Friedrich Perthes, il filosofo Henrik Steffens e l'artista Philipp Otto Runge. Le loro relazioni s'intensificheranno durante l'inverno 1807/08 nelle riunioni antinapoleoniche a Krempelsdorf. Poiché nelle lettere agli Schelling non compare alcun richiamo esplicito a Runge, citiamo in chiusura a questo breve inquadramento un passo emblematico tratto da una missiva a Caroline già edita: Rumohr appare affascinato dal pittore romantico, che nelle *Tageszeiten* e nello scritto *Farbenkugel* andava collegando la teoria e la prassi pittorica; nelle prove di Runge rinviene proprio quell'amalgama genuino tra intuizione estetica e qualità tecnica dell'esecuzione, che garantisce l'autenticità dell'opera d'arte²⁵:

Über Runge möchte ich Ihnen Vieles sagen. Diesen Winter erst habe ich ihn recht kennen gelernt, und nun ruht meine ganze Hoffnung auf ihm. Eine göttliche Idee, ein göttlicher Beruf die Kunst aus der Tiefe heraus, die Geschicklichkeit durch die Idee zu überwältigen. [...] Was kann alles aus einem solchen Menschen hervorgehn, der das Wesen und den Sinn der Farbe und die Anwendung der Farben ergründet und bemeistert, durch Ausmessung und einfache Berechnung eigner Bilder auf längst

²⁵ Il rapporto R. - Runge non è stato ancora approfondito; le poche lettere a noi note testimoniano un loro proficuo scambio di vedute sul tema dell'architettura: «Mich freut es, daß du die Meßkunst auf das Studium der Vegetabilien anwendest und die Verknüpfung aller Kunst mit und in der Architektur vor Augen hast. Es ist gut, daß über die Kunst wenigstens speculirt wird; denn sollte eine Zeit kommen, wo die höheren Bedürfnisse blühender Staaten die Künste ansprechen, - und sie muß bald oder nie kommen, - und es wäre noch alles, wie es die Akademien gemacht haben, gar kein eigenthümliches Wollen wenigstens auf den ersten Stufen der Entwicklung, möchte leicht der Eifer und die Hoffnung auf Kunst im Aufkommen sterben. [...] Ich habe in Cöln sehr interessante Unternehmungen in der Baukunst gesehen; diese schöne alte Stadt, welche ganz demokratisch verfaßt war, hat mir durch die Pracht ihrer öffentlichen, die Bescheidenheit ihrer Privatgebäude ausnehmend gefallen. Welch ein Land muß das Deutsche im dreyzehnten Jahrhundert gewesen seyn! welch eine Menge großer und prächtiger nun verödeter Städte! Der Residenzenhochmuth, die letzte Kunstanstrengung der Nation, geht auch nunmehr zum T - ! Welche Herrlichkeit, oder welche Schmach steht uns noch bevor? - » (R. a Runge da Praga, fine ottobre 1808, in *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder*. 2 voll., Hamburg, Perthes, 1844-41, II, pp. 369-370). Di riflesso Runge scriverà da Amburgo a Clemens Brentano in data 5. XII. 1809: «Sie kennen meinen Freund Rumohr und wissen, wie lebendig derselbe die Totalanschauung der Architektur erfaßt hat. Dieses sein Bestreben, welches mich die letzte Zeit her so sehr an ihn gebunden, und das auf die gründlichste Erkenntniß der Verhältnisse der Architektur, Plastik und Malhrey zu einander dringt, halte ich so achtungswerth, daß ich von Herzen wünsche, mehrere Freunde zu finden, die solches auch auf ihre Weise thun möchten» (Konrad Feilchenfeldt [cur.], *Clemens Brentano. Philipp Otto Runge. Briefwechsel*, Frankfurt a.M., Insel, 1974, p. 49).

vermißte Geheimnisse geräth, und glücklich Symbolik und Hieroglyphik zu verknüpfen beginnt.²⁶

Sin da giovane Rumohr colse ogni opportunità per inserirsi, con piglio spesso polemico, nei dibattiti legati alla mimesis artistica²⁷. Che i suoi assunti fossero stati profondamente plasmati dalla filosofia dell'arte schellinghiana - centrata sul primato dell'imitazione della natura - emerge dal continuo ricorso alla terminologia del filosofo: nelle *Italienische Forschungen* abbondano i riferimenti ai motivi conduttori e ai costrutti allegorici sull'analogia tra l'opera d'arte e l'organismo vitale della natura. Non dissimilmente dai suoi amici romantici Steffens, Runge e Carl Gustav Carus, anche il nostro affonda le proprie radici nella tradizione mistica della natura, difendendone sempre la sacralità come «einzig Lehrerin»²⁸ e come prezioso repertorio di segni per l'arte figurativa. Nei confronti del culto dell'interiorità egli mantiene tuttavia sempre le distanze, assumendo a motto Goethe: «Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur»²⁹. Il suo impulso "realistico" gli impediva di aderire alle problematiche ipotetiche poste dall'idealismo romantico, che sconfesserà, negli anni trenta, ricorrendo parodisticamente proprio a un'immagine del mondo vegetale che si sgretola nei meandri di un infinito imperscrutabile:

Eine Weile lang hat man's recht eifrig gehalten mit diesem maulwurfsartigen Scharren und Graben nach den tiefen Ideen und nach der tieffsten unter den tiefen. Diese Leute würden sich wie zu Hause fühlen, hätten sie irgendeinmal beym Erwachen statt derber Granitfelsen einen uranfänglichen Weltbrey, statt der Pflanzen nur Keime und Körner, statt der Menschen nur Embryonen vorgefunden.³⁰

Nella veste di promotore dell'arte Rumohr fu prevalentemente orientato al

²⁶ Lett. a Caroline Schelling: Krempelsdorf, 7. III. 1808, in *Caroline*, II, p. 518 s.

²⁷ Il suo primo saggio (*Erläuterungen einiger artistischer Bemerkungen in der Rede des Herrn Hofrats Jacobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken*, München, Stöger, 1811) consiste già in un'aspra critica all'autorevole archeologo Friedrich Jacobs per non aver tenuto nella debita considerazione l'arte plastica in epoca paleocristiana e medievale.

²⁸ L'ossequio per la *natura naturans e naturata* è alla base della sua prassi in campo pedagogico-artistico; per queste tematiche si vedano le numerose lettere da lui inviate ai pittori *Nazarenis* e a letterati come Alexander von Humboldt (Friedrich Stock [cur.], *Briefe R.s. Eine Auswahl*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen» 64 (1943), [supplemento], qui a p. 71).

²⁹ Il passo goethiano, tratto dall'epistolario con Schiller (Weimar, 14. VI. 1796), è apposto significativamente in apertura all'autobiografia *Drey Reisen nach Italien*.

³⁰ *Ivi*, pp. 67-68.

metodo sperimentale; pertanto aderì con entusiasmo solo a quella parte dell'ermeneutica schellinghiana in cui si fa evidente una stretta connessione tra esperienza artistica e speculazione estetica. Pur non negando il momento arcano dell'ispirazione, egli rifugge dal sondarlo, essendo il suo scopo un altro: indagare come questo spirito si manifesti in concreto nell'opera d'arte e vigilare sulla bontà dell'esecuzione materiale. Basti qui ricordare le linee programmatiche della trattazione *Haushalt der Kunst* concernenti l'originalità del processo creativo avallato dalla compenetrazione armonica dei due momenti della *Auffassung* e della *Darstellung*:

Denn gewiß entspringt die Kunstfähigkeit, wie hoch oder niedrig die Richtung sey, welche sie nimmt, doch unter allen Umständen aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseyns, in welche einzugehn ich scheue, wie es denn ohnehin die Kunstbetrachtung nicht wesentlich fördern dürfte. [...] Wir wollen also den Ursprung des Geistes, der in den bildenden Künsten sich ausspricht, mit Ehrfucht übergehen und uns darauf beschränken, diesen Geist in seiner Thätigkeit und Anwendung zu betrachten [...].³¹

Questo approccio da «practischer Aesthetiker» è documentato per la prima volta in modo esemplare nella ricezione rumohriana del famoso discorso *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, tenuto da Schelling il 12 ottobre 1807 all'Accademia delle Scienze di Monaco³². Schelling era diventato uno dei principali esponenti della filosofia della natura dopo la pubblicazione delle *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), in cui aveva sostenuto la tesi che identifica la natura con lo spirito. Negli scritti e nelle lezioni universitarie successive aveva rafforzato il suo sistema secondo il quale la fenomenologia dell'arte conferma la funzione rivelatrice dell'assoluto proprio nell'intuizione estetica. Dopo essere stato eletto membro dell'Accademia delle Scienze di Monaco nel 1806, decise di mediare questa concezione a un pubblico più vasto con la relazione del 1807, la quale riscosse immediati consensi. Nella speranza

³¹ *Italienische Forschungen*, I, 1827, pp. 13-14. Per un approfondimento dei due concetti basilari della sua teoria si rinvia all'indagine di Tamm-Müller, che al proposito riassume: «Gegen die einseitige Akzentuierung von Idee oder Bedeutung einerseits und Form oder äußerer Gestalt andererseits behauptet Rumohr die Einheit und organische Verbundenheit von Idee und Form im Kunstwerk. Der Geist kann sich im Kunstwerk immer nur am Sinnlichen der Erscheinung, in der Darstellung zeigen; umgekehrt ist das Kunstwerk immer Ausdruck des Geistigen, der Auffassung des Künstlers» (Tamm-Müller, *Haushalt der Kunst*, p. 30).

³² *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, in K.[arl] F.[riedrich] A.[ugust] Schelling (cur.), *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Sämmtliche Werke*, 14 voll., Stuttgart - Augsburg, Cotta, 1856-61, Abt. I / VII, 1860, pp. 289-329; d'ora innanzi i brani riportati faranno riferimento a questa edizione, indicata con la sigla *Rede*, seguita dall'indicazione della pagina. Per l'editio princeps utilizzata da R. si veda sotto, alla nota 69.

che i «Weimarischen Kunstfreunde» potessero recensirla in tempi brevi, Schelling inviò, in data 17 ottobre, l'opuscolo appena stampato a Goethe, esprimendo il desiderio di conoscere non solo l'opinione dei propri colleghi pensatori, ma anche quella degli intenditori dell'arte: «Mein Absehen war mehr auf die Freunde und *Kenner der Kunst* [mio il corsivo] als auf Liebhaber der Weisheit gerichtet, welchen die im Leben der Natur gesuchte Grundlage der Kunst nicht zusagt, und welche darum nur das Letzte der Rede billigen, den Anfang nicht zu schätzen wissen. Darum wünschte ich auch von Künstlern oder Kennern am ehesten ein Urteil zu vernehmen»³³. Rumohr non ebbe altrettanto invito diretto da parte di Schelling, ma avendo contatti continui con l'ambiente culturale amburghese e frequentando intensamente Steffens a Lubeca, ebbe modo di prendere visione della *Rede* sul finire dell'anno. Nella lettera dei primi di gennaio 1808 comunicò quindi al maestro, in un tono assieme confidenziale e solenne, la sua perizia da «Kenner der Kunst».

L'itinerario estetico percorso da Schelling si snoda attraverso la disanima delle teorie winckelmanniane, perseguendo il duplice scopo di unire l'interesse metafisico per l'atto creativo con l'impegno per una rinascita dell'arte tedesca in piena sovranità. I paragrafi sulla connessione necessaria tra produzione artistica e vita pubblica - con cui si apre e si chiude la *Rede* - sono interamente condivisi da Rumohr, il quale nutriva la stessa aspirazione di collegare l'arte con la sua epoca³⁴. Inoltre l'appello di Schelling agli artisti onde imitassero non il prodotto ma il processo produttivo della natura, ben si combinava con la predilezione del discepolo per il genere della pittura paesaggistica.

La critica rumohriana è incentrata su un passaggio problematico della *Rede* concernente l'evoluzione della pittura cinquecentesca italiana. Dopo aver ammesso, con una punta di autoironia, di non disporre della necessaria competenza per giudicare il pensiero speculativo del maestro - «*Mehr, fürchte ich, über das Herrliche zu sagen, was verstanden und unverstanden in Ihrer Schrift vor mir liegt*» (*lett. n.3*) - egli sposta in modo deciso il dibattito su un terreno a lui più congeniale, quello della filologia artistica. Lo stile della missiva - a tratti concitato - fa emergere lo sforzo sostenuto dal giovane studioso nel formulare con pregnanza, sul piano estetico, il proprio dissenso nei confronti della prospettiva idealistica del maestro, tesa a dedurre a priori delle leggi sui generi artistici. D'altro canto le obiezioni sollevate dall'allievo di Fiorillo dimostrano il possesso di una notevole dimestichezza con le fonti storiografiche rinascimentali e - a differenza di Schelling - una conoscenza di prima mano delle opere dei maestri del primo Cinquecento, acquisita nel corso della sua permanenza in Italia.

³³ Fuhrmans, *Schelling-Briefe*, III, p. 458.

³⁴ Schelling: «*Verschiednen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zu Theil*» (*Rede*, p. 327). Rumohr: «*Kunstwerke tragen nothwendig das Gepräge des Geistes, welcher sie hervor gebracht*» (*Italienische Forschungen*, III, 1831, p. 15).

La sezione centrale della *Rede* era dedicata all'esame della scultura e della pittura, al fine di dimostrare, in un'ampia visione evolutiva, il continuo parallelismo esistente tra l'attività svolta dalla natura e il processo creativo nell'arte. Rumohr non si oppone in modo esplicito alla netta linea di demarcazione tracciata dal filosofo tra arte plastica e arte pittorica, quali espressioni paradigmatiche rispettivamente dell'antichità e dei tempi moderni. I suoi continui riferimenti a Erwin von Steinbach, collegati al concetto di una «*Durchdringung aller Künste*» (*lett. n.3*), palesano tuttavia l'ideale di una maggiore compenetrazione dei generi.

L'obiettivo di Schelling era quello di suffragare l'assunto basilare della sua elaborazione metafisica dell'arte, intesa come concretizzazione della «*Naturseele*» in «*Seele der Form*», come manifestazione temporalmente definita dell'assoluto: «[...] das höchste Verhältniß der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren»³⁵. Ricollegandosi alla periodizzazione dell'arte greca proposta da Winckelmann nella *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), egli percorre dapprima le singole tappe evolutive dell'arte plastica, per dimostrare come essa - garantendosi la propria esistenza intrinseca - possa imitare in modo creativo la natura e diventare così l'organo che fa coincidere spirito e natura. Possiamo notare come Rumohr sorvoli sui paragrafi dedicati alle *Formen anticker Kunst* (*lett. n. 3*) ed eviti persino di entrare nel merito dell'ardita visione schellinghiana del gruppo scultoreo fiorentino della *Niobe*³⁶, emblema del superamento di ogni antinomia tra materia e idea.

Ben più rigorosa si fa di contro l'analisi di Rumohr, allorché Schelling applica la tesi dell'affinità elettiva tra natura e arte anche alla pittura, procedendo per schemi speculari a quelli utilizzati per la scultura antica. Al fine di dimostrare come nell'arte pittorica la «*Naturseele*» si sia manifestata al massimo grado di perfezione in diversi stadi di evoluzione nella specificità propria di ogni artista, il filosofo ricorre all'esempio dei «*größten Meister, welche, ohne das Wesen ihrer Kunst zu verletzen, jede besondere Stufe derselben für sich zur Vollendung ausbildeten, so daß wir dieselbe Folge, die in dem Gegenstande nachgewiesen werden konnte, auch in der Historie der Kunst wiederfinden können*»³⁷. Nel caso di Michelangelo associa il suo «*Riesengeist*» - espressione della «*Epoche der freigewordenen Kunst, [...] wo sie in ungeheuren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt*»³⁸ - alla forza titanica della natura durante la cosmogenesi. A questo artista dalla «*tiefsinnige Naturkraft*», che nel *Giudizio Universale* rende

³⁵ *Rede*, p. 311, 316.

³⁶ Cfr. *Rede*, p. 314-316.

³⁷ *Rede*, p. 318.

³⁸ *Rede*, p. 318 s.

visibile lo spirito nascosto nelle «dunkeln Werkstätten der Natur»³⁹ non poteva che succedere, nell'ottica evolutiva di Schelling, il pittore più rappresentativo delle «rein sinnlichen Naturen»: il Correggio. L'opera di questo pittore viene paragonata allo stadio in cui la natura, dopo la furia della creazione, esprime la propria anima in grazia e dolcezza sublime: «In ihm blühet das wahre goldene Zeitalter der Kunst, welches der Erde die sanfte Herrschaft des Kronos verlieh: hier lächelt spielende Unschuld, heitere Begier und kindliche Lust aus offenen und fröhlichen Gesichtern, und hier werden die Saturnalien der Kunst gefeiert»⁴⁰. Quale apoteosi dell'arte Schelling - seguendo il *Raffael-Kult* dei romantici - propone il modello di Raffaello Sanzio, in cui si rivela l'anima della natura nello stadio sublime di pura armonia tra umano e divino. Nella pittura raffaellesca spirito e natura coincidono e si annullano le opposizioni di materia e idea: «Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. [...] In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Punkte seyn kann, so ist seinen Werken das Sigel der Einzigkeit aufgedrückt»⁴¹.

La critica di Rumohr è interamente concentrata nella seguente frase: «*nämlich daß Sie Michelangelo Raphaell und Correggio auf eine Weise getrennt, oder vielmehr charakterisirt haben, wie es auf keine Weise möglich ist*» (lett. n. 3). Egli tenta di decifrare e demolire, passo per passo, la lezione schellinghiana a suo avviso squisitamente accademica, in quanto ai canoni di esemplarità neoclassica si sarebbero sostituiti quelli dell'esemplarità romantica. Una siffatta caratterizzazione dell'individualità dell'artista cinquecentesco - isolato da ogni sviluppo organico dell'arte - non avrebbe potuto sortire per la nuova arte tedesca quell'effetto liberatorio che il filosofo andava richiedendo con passione:

Aus der Asche des Dahingesunkenen Funken ziehen, und aus ihnen ein allgemeines Feuer wieder anfachen wollen, ist eitle Bemühung. Aber auch nur eine Veränderung, welche in den Ideen selbst vorgeht, ist fähig, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben; nur ein neues Wissen, ein neuer Glaube vermögend, sie zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche Herrlichkeit offenbarte. Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur. Ein solcher Raphael wird nicht wieder seyn, aber ein anderer, der auf eine gleich eigenthümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist.⁴²

³⁹ *Rede*, p. 319.

⁴⁰ *Rede*, p. 319.

⁴¹ *Rede*, p. 320.

⁴² *Rede*, pp. 327-328.

Se da un lato il discepolo riconosce a Schelling il merito di aver liberato la «*Künstlerseele*» (lett. n.3) da ogni sorta di *imitatio* pedissequa, dall'altro si ribella al modo con cui il filosofo incasella in categorie troppo astratte e avulse dal contesto storico l'arte di Michelangelo, Raffaello e Correggio. E, per contrasto, propone una chiave di lettura filologica di alcune opere: nel tentativo di dimostrare come tra questi maestri esistano punti di contatto, riconducibili all'organico dipanarsi della cultura italiana sin dal medioevo, egli anticipa la propria tesi che nell'arte non esistono picchi isolati, salti e, tantomeno, rotture brusche. Il suo banco di prova sono famosi cicli di affreschi: la volta della Cappella Sistina (Michelangelo), la cupola del Duomo di Parma (Correggio) e il soffitto della Stanza della Segnatura (Raffaello).

Il verdetto di Rumohr è severo: Schelling avrebbe costruito con la «*kurze historische Darstellung*» (lett. n. 3) una splendida impalcatura teorica, dietro cui si cela però un vero e proprio centone. In modo neppure tanto velato gli muove l'accusa di aver prestato solo scarsa attenzione all'evoluzione stilistica dell'opera complessiva di questi artisti e di non aver consultato con il dovuto rigore le fonti storiografiche. Alla base di questi «*jugendlichen Einwürfe*» (lett. n. 4) - accolti per altro con benevolenza dal filosofo - troviamo la prefigurazione di quel metodo che pone l'esatta conoscenza delle circostanze che hanno generato l'opera d'arte come condizione preliminare al suo godimento: «Ein Kunstwerk ist nicht eher ganz zu genießen, als bis man die Umstände und Verhältnisse in's Reine gebracht, unter und aus welchen dasselbe entstanden»⁴³: Rumohr pur rimanendo ancora saldamente ancorato al mondo dei romantici va configurandosi per molti aspetti come sostenitore della ricerca positivista. È allievo di Fiorillo e insieme discepolo di Schelling; le due scuole si trovano collegate nelle parole d'apertura al suo "testamento culturale":

Die Gabe, mit Schärfe und richtig zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden, langezeit es im Gedächtniß festzuhalten, ist die äußere Grundlage zweyer, gleich schöner Lebensbestimmungen. Denn ohne sie giebt es zuerst keinen Künstler von Schrot und Korn; ohne sie zweytens auch keinen belebend eingreifenden Gönner, welcher im Geiste das Erreichbare voraussieht, daher zum Außerordentlichen anspornt; aber auch Nachsicht zu üben weiß, weil er die Kunst lebendig anschaut und ihre Schwürigkeiten ermißt.⁴⁴

Sempre nel contesto della famosa *Akademierede* è doveroso menzionare infine la convinzione espressa da uno degli studiosi più puntuali dell'opera rumohriana, Friedrich Stock: «[...] die Vermutung [ist] unabweisbar, daß Schel-

⁴³ C.F.v.R., *Deutsche Denkwürdigkeiten. Aus alten Papieren*, 4 voll., Berlin, Duncker und Humblot, 1832, III, p. 149.

⁴⁴ *Drey Reisen nach Italien*, p. 3.

lings berühmte Rede unter dem Einfluß des jungen Rumohrs steht, der schon vorher, auf seiner ersten italienischen Reise sich über die Beziehungen zwischen Kunst und Natur [...] ganz klar war»⁴⁵. Certamente non è da escludersi che il nostro possa avere stimolato, nell'incontro dell'estate 1807 l'entusiasmo di Schelling per l'arte tedesca; tuttavia il *Discorso sulla natura e le arti figurative* è, nella sua sostanza, il frutto di idee elaborate negli scritti precedenti. Ora le lettere di Rumohr qui pubblicate, con le sue considerazioni scaturite dalla lettura della *Rede* nella prima edizione, fanno emergere un'ipotesi suggestiva: che Schelling nel rivedere il suo saggio per la seconda edizione (1809) - e nel corredarlo di sei ampie note critiche - possa aver agito sulla spinta dei suggerimenti del giovane "estetico"⁴⁶.

LE LETTERE

Le cinque lettere inedite di Carl Friedrich von Rumohr a Caroline Schelling (n. 2) e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (nn. 1, 3-5) sono conservate presso l'*Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (AB-BAW)*, *Nachlaß-Schelling*, nn. 609, 1011. Ringrazio il Dr. Klaus Klauß, Direttore della sezione manoscritti, per avermi gentilmente concesso il permesso di pubblicarle. Nella trascrizione dei testi si è usato il criterio del massimo rispetto sia della grafia sia dell'interpunzione; eventuali oscillazioni sintattiche e ortografiche, nonché alcune peculiarità come l'errata trascrizione di nomi propri, sono pertanto da attribuire interamente al corrispondente. Le integrazioni della curatrice sono collocate tra parentesi angolari < >. Il trattino di geminazione sulla *m* è sciolto in *mm*, l'abbreviazione *u* in *und*. Parole cancellate o parzialmente riscritte sono state rimosse dal testo e inserite nell'apparato di note tra parentesi <in corsivo>. Le note filologiche sono in prevalenza di carattere documentario a integrazione della parte introduttiva.

1. Rumohr a F.W.J. Schelling

Krempelsdorf bei Lübeck, 1. IX. s.a. [1807]. - ABBAW, N1.
Schelling, n. 609, lettera autografa firmata, 2 fogli di mm. 190 x

⁴⁵ Stock, *Briefe R.s an Otfried Müller*, p. 35.

⁴⁶ Si vedano in particolare due note nell'apparato della *Rede* a p. 318 e 324 s., in cui il filosofo indica le fonti storiografiche di cui si è servito e prende posizioni su alcuni passi contestati.

230, un foglio scritto sul recto e sul verso, con indirizzo: *Herrn Professor Schelling zu München*, timbro postale: Lübeck, 1. IX. 1807.

Mein werther Freund, wenn ich Sie mit unterthänigem Handkusse so nennen darf, ich bin nunmehr in meiner Heymath wieder angelangt, und wünsche nichts Eifriger als die Ergözung, die mir meine Zudringlichkeit zu Ihnen auf Wochen gewährt, bald Jahre hindurch zu genießen. Es ist mir lange nicht so wohl geworden, über die Dinge, von denen ich wohl reden mag, mit so viel Güte und Billigkeit angehört und beurtheilt zu werden; so liebreich verwiesen und zum besten Theile aufgemuntert. Ich habe mir vorgenommen den Winter in ländlicher Einsamkeit und besonnenen Studien⁴⁷ zuzubringen, und im Frühling zu Ihnen zu kommen, um mit Ihnen Griechisch zu lesen, die Bibl.<i>iothek</i> zu nutzen und zu sehn, zu hören, zu leben: jetzt sitze ich wieder verpuppt. Meine Zimmer hat man mir indessen fertig gemacht; meine Bauten sind vollendet, und mir kommt das Alles nur um so leerer vor. Es ist eine unnatürliche Lage, in der ich bin; noch ein Lehrling, ohne allen vertrauten, oder auch lehrreichen Umgang, mit sehr bedingten Hilfsquellen meines Studiums; und was fatal ist, der Herr seines Hauses und seiner Wirthschaft sein sollen, und noch nicht seines Geistes und Wollens mächtig sein⁴⁸.

Von Steffens⁴⁹ fand ich einen Brief vor, der mir Hoffnung zu kurzem Be-

⁴⁷ Si riferisce alle ricerche sulla «Goth.[ische] Architectur», la capillare documentazione dei «monum.[enta] ined.[ita]», che R. illustra in dettaglio a Ludwig Tieck in data 26. IX. 1807: «Ich suche seit ein Paar Monaten einige geschickte Zeichner für ein Unternehmen zu gewinnen, das vorzüglich beabsichtigt, die bisher noch unbeleuchteten (also fast alle) Werke der Baukunst in Deutschland ohne Aufwand, aber genau, abzubilden, und sie mit einer historischen Untersuchung, oder vielmehr einem schlichten Bericht dessen, was sich mit Sicherheit über die Entstehung und das Alter der einzelnen Theile, wie des Ganzen sagen läßt, zu begleiten» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 185). La speranza di R. era quella di poter fondare a Monaco, con l'appoggio di Schelling, una «Gesellschaft deutscher Alterthumskunde», in cui coinvolgere lo stesso Friedrich Schlegel (cfr. *Caroline*, II, p. 518).

⁴⁸ Lo stesso motivo si rinviene nei messaggi inviati in quel periodo a Tieck: «Ich bin, seit wir uns gesehn, mein Herr geworden, ein Gutsbesitzer, in Wohlhabenheit, in einem bequemen und luxuriösen Lande, welches alles nichts zu sagen hätte, wäre ich nicht auf der einen Seite ziemlich empfänglich für das Vergnügen, und hätte ich nicht auf der andern einen angeborenen Beruf, der sich immer wieder besinnt und laut wird, und mir Aergerniß macht, wenn ich ihn ein Mahl lange nicht vernehmen wollen. Endlich tödtet auch ein Leben, das von jeglicher Kunst entfremdet ist, wo die Gebildetsten nur manchmal mit einer halben Entzückung vom Faust, einer Sonate oder Oper zu reden wissen, in mir alle Lust allmählich ab» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 185).

⁴⁹ Henrik Steffens (1773-1845), filosofo della natura, geologo e scrittore, è considerato il mediatore dell'Idealismo e del Romanticismo tra Germania e Danimarca. Fece parte del circolo romantico di Jena, dove strinse amicizia con Schelling; seguace di Spinoza fu allievo di Abraham Werner presso la Bergakademie di Freiberg e professore di mineralogia a Halle, fino alla chiusura dell'ateneo (1806), ad opera di Napoleone; in attesa di un impiego trascorse due anni

such bei seiner Durchreise nach Halle macht. Er sucht, fürchte ich, in Frankfurt angestellt zu werden. Durch Jacobis Protecktion⁵⁰ wird er, fürchte ich, hoffe ich, nicht angestellt werden wollen. Er hat sich hier schon bitter über die Persönlichkeit des guten Mannes erklärt. Wäre es indessen nur möglich; Tieck veranlaßte ich wohl eine gute Zeit mit uns zu sein, der wie es scheint in jener sorgenvollen Gegend ganz verstummt⁵¹.

Wie mir bei Ihnen⁵² so hell geworden ist; ich denke viel daran, wie Ihnen die Rede in klaren Bächen ausströmt, und alle die alten lange verschlossenen Empfindungen der Herrlichkeit aufregt; wie wir an jenen schönen Abenden über dem Fluße, dann in der Gallerie und in Schleussheim⁵³ waren; auch an den Morgen, als wir jenen Gesang des Dante lasen⁵⁴.

Erst um Januar kann ich meine Abreise einiger Maaßen bestimmen. Ist es dann wohl noch möglich eine Wohnung bis zum Frühling zu miethen?

Ich küße der gnädigen Frau die Hand. Es sieht noch nicht so schlimm hier aus, wie ich dachte, als ich hereilte⁵⁵. Mir ist wieder wie damals, als ich von

come ospite in casa di diversi amici nello Holstein, ad Amburgo e a Lubecca. Per il soggiorno a Krempelsdorf nell'inverno 1807/08, l'engagement patriottico e l'amicizia con R., che lo sostenne economicamente fino alla riapertura dell'Università di Halle, cfr. Fuhrmans, *Schelling-Briefe*, I, pp. 393 ss.; Steffens, *Was ich erlebte*, V, alle pp. 365-377. Tra le opere più importanti si collocano i *Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde (1801)* e *Von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808)*.

⁵⁰ Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), filosofo antiilluminista, legato a Hamann e Goethe, divenne famoso per lo scritto *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn (1785)*. Nel 1807 ottenne la carica di Presidente dell'Accademia delle Scienze di Monaco e divenne acceso oppositore del pensiero idealistico schellinghiano. Le intense trattative condotte da Schelling e Baader, onde ottenere per Steffens una cattedra all'Università di Landshut o un incarico all'Accademia di Monaco fallirono infine per l'opposizione di Jacobi.

⁵¹ Dopo il ritorno dal viaggio in Italia, Ludwig Tieck (1773-1853) aveva trovato ospitalità presso Wilhelm von Burgsdorff a Ziebingen e Sandow. R. allude alla crisi di produttività dell'amico durante l'occupazione francese del Brandeburgo; cfr. l'intenso carteggio in Zeydel, *Tieck-Letters*, pp. 94-106.

⁵² <sol>.

⁵³ La pinacoteca del castello di Schleißheim (1684-1717) nei pressi di Monaco ospitava le cospicue raccolte di dipinti di scuola tedesca, fiamminga e olandese dei principi elettori bavaresi; cfr. *Drey Reisen nach Italien*, pp. 82-84.

⁵⁴ Si veda il saggio di Schelling *Über Dante in philosophischer Bedeutung (1803)*, in cui indaga sul valore universale delle allegorie nella *Divina Commedia* (in Manfred Schröter [cur.], *Schellings Werke. III: Schriften zur Identitätsphilosophie*, München, Beck - Oldenbourg, 1927, pp. 572-583).

⁵⁵ Sulle conseguenze dell'occupazione francese a Lubecca si soffermerà nella lett. a Caroline Schelling del gennaio 1808: «[...] hier ist alles so leid und trauervoll. - Die Franzosen treiben mich noch früher weg, als ich vorbestimmt hatte. Mein Haus ist das einzige bewohnte in dieser Seite der Stadt, macht gute Miene und ist zum Erschrecken einbequartiert. Der Lermen, Schmutz, die Unordnung ist schlechthin nicht mehr erträglich. Es ist auf den gänzlichen Ruin des nördlichen Deutschlands abgesehn. Die Spuren städtischer und ständischer Freiheit müssen

Ihnen Abschied nehmen mußte. Verzeihn Sie überhaupt, daß ich Ihnen geschrieben.

CF Rumohr
Krepelsdorf bey Lübeck den
1 sten September.

2. Rumohr a Caroline Schelling

S.l.n.d. [Krepelsdorf, novembre 1807]. - ABBAW, Nl. Schelling, n. 1011, lettera autografa firmata, 2 fogli di mm. 116 X 190, scritto su tre facciate.

Sie haben mich, sehr verehrte Freundin⁵⁶, durch Ihren gütigen Brief recht in die Mitte der schönen Tage zurückgerufen, die Sie mir verstatteten mit Ihnen zu leben. Schellings classische Gestalt, Sie selbst - ich darf wohl nichts zu Ihrem Ruhme sagen - Die heitern Tage eines schönen Sommers, die Spazierfahrten und das Reden über Gemälde und Kunst vor Bildern selbst, dies Alles gab mir ein solches Leben, daß ich überzeugt bin auf der ganzen Reise nichts, als Ihre Bekanntschaft gesucht zu haben. Ihre gütige Nachsicht gegen mein Geschwätz, das Interesse womit Sie von mir auch geringe Notizen einzogen, und die gütige Achtung die Sie ordentlich meinem Talent Bilder zu sehn widerfahren ließen, gaben mir Muth gegen mich selbst, der mirs einbilden wollte auf einem andern Wege zu gehn, als der mir ursprünglich vorgezeichnete. Ich glaube es mir selbst nicht mehr, aber es ist doch so gewesen, daß ich dachte mich zu verheirathen, auch in unserm anmuthigsten Deutschen Nederland zu settlen⁵⁷, und Gesellschaft zu sehn, und⁵⁸ zu Beschmausen - das war wohl eigentlich der Punkt der Verknüpfung zu dieser Gegend; daß hier viele Lebensmittel vortrefflich sind, will ich wirklich nicht läugnen. Aber die unverschämte Teurung aller Dinge beschränkt den Genuß so sehr, daß ich bei jedem Küchenezettel an das gelobte Land gedenke, wo ich mit einem Thaler für sieben Personen täglich kochte, und

von dem Tatarengesinde noch gänzlich vernichtet werden. Es freut mich, daß die Leute doch wenigstens ohne Consequenz handeln, das einzige, was ein solches Occupationssystem dauernd machen kann. In sofern schätze ich die himmelschreiende Barbarei, Wortlosigkeit, diebische Habsucht in ihnen» (*Caroline*, II, pp. 513-514).

⁵⁶ Nel lascito schellinghiano viene indicata come destinataria *Pauline Schelling-Gotter*, seconda moglie del filosofo. Il contenuto della presente lettera (p. es. R. non ha ancora letto la *Rede* schellinghiana) conferma senza ombra di dubbio che essa è stata stilata invece per Caroline Schelling e permette altresì una datazione al mese di novembre 1807.

⁵⁷ Dovrebbe trattarsi di un anglicismo: da "to settle" ossia stabilirsi, accasarsi, cercare dimora fissa.

⁵⁸ <*sich*>.

mir kein Wild und keine Trüffel entgehn ließ⁵⁹.

Ich denke in München weder zu kochen noch zu braten. Aber zum Experimentiren muß ich allerdings eine Küche haben⁶⁰. Dann auch ein Zimmer für Ludwig Tieck der nach München kommen, vielleicht mit mir reisen wird⁶¹. Wenn Sie dann die Güte haben wollen mir ein Quartier zu miethen etwa mit einigen haltbaren Möbeln, Sitze die stark sind, denn ich denke sehr stark zu studiren - in diesem Monde sende ich bereits eine Kiste mit Wäsche und Betten ab, damit ich gleich gewaschen werden kann sobald ich nach München komme. Sie sehn welchen Ernst ich habe; wäre es nur schon so sehr Ernst mit Steffens Berufung⁶². Er kann doch nicht gut kommen, ehe er berufen ist. In seiner jetzigen Lage würde er sich der Regierung dadurch unter jeder Bedingung in die Hände liefern. Ich kann es nicht wünschen, daß Steffens mit sehr geringem Gehalte angestellt würde, denn er hat an seiner bürgerlichen Lage zu flicken die ihn ungeheuer genirt, weil er sie seltsam schwerfällig und gewissenhaft nimmt. Dies mag nun zum Theil schuld seines Inwohnens einer großen Familie sein, aus der ein jeder sein Scherflein Sorgen und Bedenklichkeiten beiträgt; zum Theil auch das Land das wir bewohnen und das außer uns fast ganz von Kornjuden⁶³ und

⁵⁹ In data 6. VI. 1808 Caroline scriverà a Luise Gotter a proposito delle abitudine culinarie di R. a Monaco: « - beim Lichte besehn rumort es aber in diesem jungen Mann ziemlich ohne Zweck und Ziel [...]. Seine Absicht war sich hier anzusiedeln, seine irdischen Güter dahinten zu lassen und Christo nachzufolgen - aber ich denke, er macht sich nächstens wieder davon, weil es keine Seefische hier giebt und er keinen Tisch oder Küche nach seinem Geschmack finden kann» (*Caroline*, II, p. 528).

⁶⁰ Nella sua autobiografia Steffens narra come a Krempelsdorf anche lui si sia convinto dell'utilità del laboratorio-officina dietetico di R.: «Außer den Kunststudien, die v. Rumohr mit großem Eifer trieb und die er durch seinen langen Aufenthalt in Italien und seine genaue Bekanntschaft mit allen dortigen Kunstschatzen, so wie durch das Talent einer scharfen und sichern Auffassung, und durch eine praktische Kenntniß der Kunst zu einer Autorität ausbildete, die für die Kunstgeschichte eine bleibende Bedeutung erhielt, und in ganz Europa anerkannt ist, beschäftigte er sich auch damals schon mit der Kochkunst. Ein solches Studium darf ein Mann, wie wichtig es auch sein mag, doch nur mit einem Anstrich von Scherz treiben, und es ist bekannt, wie meisterhaft und geistreich er gewußt hat, diesen Ton in seinem berühmten Werke über die Kochkunst, festzuhalten. [...] Ich selbst war keineswegs gleichgültig gegen die Genüsse der Tafel; bestimmte Gerichte konnte ich fast mit der Freude eines unterhaltenden Gespräches vergleichen, und bildete mir wohl sogar nicht wenig auf meine Kenntnisse in dieser Richtung ein» (*Was ich erlebte*, V, pp. 369-371).

⁶¹ Tieck raggiungerà la cerchia di Monaco solo nel mese di ottobre 1808, dopo aver passato l'estate con la sorella Sophie Bernhardt a Vienna; cfr. Paulin, *Tieck*, pp. 182 ss.

⁶² Cfr. lett. 1.

⁶³ Con il termine "incettatori di grano" R. indica globalmente il ceto dei commercianti protestanti del Nord, affascinati a suo avviso - come alcuni suoi stessi familiari - solo dal denaro; si tratta di un motivo ricorrente nei messaggi del giovane nobile convertito al cattolicesimo e desideroso di spingersi al Sud: «So geht es hier uns nördlichen Kornjuden, denen man bald mehr nimmt, als sie in guten Wucherjahren zu erschwingen im Stande sind. Diesen vom Fette erstickten nördl. Deutschen schadet der Aderlaß nicht» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 189).

Kaufleuten bewohnt ist. In Dänemark konnte er seine bürg.<erliche> Lage ganz vortrefflich ausflicken; aber welch ein Land und welche Menschen! - Westphalen? Da wäre es doch fast wieder so familiär als hier. München wäre der wahre Aufenthalt für ihn. Ich bin begierig welchen⁶⁴ Aufsatz Steffens mitten in diesem vielfachen Lermen schreiben wird⁶⁵. Ich bewundre die große Intension seines Lebens, daß er bei der Menge von äußern Anstößen und bei seiner ungeheuern Reizbarkeit die mich bisweilen schaudern macht, doch eigentlich so lange wir zusammenleben, nur in seiner Arbeit gelebt hat.

Schellings Rede⁶⁶ habe ich noch nicht. Weil ich um dies Brieflein gedrängt werde empfehle ich mich bis auf weitres. Grüßen Sie den verehrungswürdigen Freund Schelling. Solch ein ausgezeichnete Mann und mir doch so freundlich daß ich ihn noch viel mehr lieben als hochachten muß.

Ergeben
CF Rumohr

Grüßen Sie auch Baader⁶⁷ und Ritter⁶⁸.

3. Rumohr a F.W.J. Schelling

S.l.n.d. [Krempelsdorf, inizio gennaio 1808]. - ABBAW, NI. Schelling, n. 609, lettera autografa firmata, 2 fogli di mm. 190 x 230, ogni foglio scritto sul recto e sul verso.

Ich kann mich nicht enthalten, mein so sehr verehrter Freund, Ihnen meinen

⁶⁴ <Brief>.

⁶⁵ Durante l'inverno 1807/08 Steffens attese al saggio *Über die Vegation*.

⁶⁶ Cfr. le note 69, 96.

⁶⁷ Benedikt Franz Xaver von Baader (1765-1841), medico, filosofo e teosofo; il seguace di Böhme, era in legami d'amicizia con Schelling, Ritter e Schubert ed ebbe grande influsso sul pensiero restaurativo di F. Schlegel e Görres. Questo esponente di spicco della *Münchener Romantik* è da annoverare tra quei precettori di Rumohr che presero il posto di Tieck dopo il rientro dall'Italia. Da Ziebingen Tieck stesso scriveva nella veste di «Hofmeister» a R. in data 20. XII. 1807: «Sie haben meine Freunde wieder gesehn, sie sind mit Steffens und Schelling bekannt geworden. Wie freut es mich, daß sie sich solchen Geistern anschließen, ich denke Sie haben auch Baader mehr kennen gelernt, dadurch wird Ihr Leben, die Aussicht desselben und Ihr Streben immer freier, und nicht mehr von Aengstlichkeiten, oder Launen gehemmt werden. Es wird Ihnen jezt um so viel leichter werden, den hohen Grad der Bildung zu erreichen, zu welchem die gütige Natur sie mit so mannichfaltigen Talenten ausgestattet hat» (Zeydel, *Tieck-Letters*, pp. 103-104).

⁶⁸ Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), fisico, chimico e filosofo della natura; fece parte della cerchia di Jena, dove divenne un fedele seguace di Schelling. Figura tra i primi membri dell'Accademia delle Scienze di Monaco e viene considerato il fondatore dell'elettrochimica. Molto interessato al galvanismo e alle pratiche esoteriche, fu anche lo scopritore dei raggi ultravioletti.

Dank und zugleich einige Bemerkungen über Ihre neulich gehaltne Rede⁶⁹ mit-zutheilen; daß Sie über die kurze Störung dieser wenigen Zeilen nicht zürnen, weiß ich, erwarte ich. Meinen herzlichen Dank dafür, daß Sie die Formen anticker Kunst in klingendes Erz der Rede umgegossen haben; daß Sie alte und neue Irrthümer auf ewig gehoben, Character und Schönheit, Studium und Geist in ihre ursprüngliche Uebereinstimmung zurückgerufen⁷⁰. Wenn ich nicht irre sprachen wir mehrere Mahle über die Noth, in der die arme Künstlerseele grade⁷¹ in unsern Tagen steckt, und Sie wissen noch wie sehr ich ihre Erlösung wünschte, die hoffentlich aus den erstern Bogen Ihrer Rede allmählich hervorgehn wird⁷², wenn dieselbe auch nicht für diesen so christlichen Beruf zu leben bestimmt ist. Mehr, fürchte ich, über das Herrliche zu sagen, was verstanden und unverstanden in Ihrer Schrift vor mir liegt. Aber einwenden muß ich gegen die kurze historische Darstellung in den letzteren Zeilen Vieles, grade weil ich Sie, wehrter, unter allen, mit gewaltiger Herrschaft Hervorgetreten wegen Ihrer unbedingten Hingebung an die Kunst am meisten verehere, und weiß, daß grade Sie der Letzte sind, heiligen Namen⁷³ ein ungerechtes Gefängniß anzuweisen. Ich bin so gewiß, daß Sie im Irrthum sind, die Malerei als ein im anticken Sinne Geschlossenes anzusehn; daß es mit diesem Irrthum eins ist, daß

⁶⁹ L'editio princeps del *Discorso sulle arti figurative e la natura* apparve sul mercato librario a Monaco già nel mese di ottobre 1807: *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München von F.W.J. Schelling*. München und verlegt bei Philipp Krüll Universitätsbuchhändler zu Landshut, 1807; la seconda edizione - con l'aggiunta delle note del filosofo - fu accolta in F.W.J. Schelling, *Philosophische Schriften*, vol. I, Landshut, Philipp Krüll, 1809, pp. 341-396. Le lievi varianti delle due lezioni sono registrate nel *Lesartenverzeichnis* dell'edizione commentata della «Akademierede», a c. di Lucia Sziborsky, Hamburg, Meiner, 1983 (Philosophische Bibliothek, 344). Per l'edizione da noi citata con la sigla: *Rede*, si veda nota 32.

⁷⁰ Si riferisce alla revisione critica schellinghiana di alcune tesi espresse da Winckelman nella sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764); riguarda in particolare il principio di *imitatio* nella concezione dell'esemplarità neoclassica (*Rede*, pp. 295-298) e gli stadi evolutivi dell'arte plastica (*Rede*, pp. 306-316).

⁷¹ <wieder>.

⁷² Si richiama alla prima riflessione centrale del discorso del filosofo, in cui viene postulato il fecondo interscambio tra la *natura naturans*, quale «Urquelle der Kunst», e l'atto artistico non più vincolato a una *mimesis* "meccanicistica" della natura o a modelli imposti dal neoclassicismo epigonale, ma potenziato nella sua piena autonomia produttiva per l'affinità intrinseca con la forza vitale della natura: «Die bildende Kunst steht also offenbar als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden» (*Rede*, p. 292).

⁷³ Nell'epiteto *heilig* riferito a Michelangelo, Raffaello e Correggio riecheggia l'ermeneutica romantica di Wackenroder del Rinascimento come età dell'oro, in contrasto con la propria epoca avvertita come nemica dell'arte.

Sie sich die großen Künstler⁷⁴ als beschlossene historische Momente denken: wohl bin ich gezwungen Ihnen grade meine Gewißheit zuerst in ungehobelten Worten darzulegen.

Die Malerei, die nur aus ihren Hauptmomenten, der Frescomalerei, erkannt werden kann, ist ein noch undurchgeführtes aus seinen Elementen nur schwach herausgetretenes, wie angedeutetes Bestreben. Die Staffeleigemälde kommen bei dieser Ansicht nicht in Betrachtung, weil sie bei größerer Beschränktheit des Vorsatzes auf eine gewisse wie klassische Vollendung Anspruch machen, ihren Meister characterisiren können. Die Ahnung einer großen Zukunft, die schon in früheren schwächeren Meistern beginnend, endlich durch viele Stufen als Profezeiung in der großen Epoche des 16ten Jahrhunderts hervorgetreten⁷⁵, ist in Michelangel Raphaell und Coreggio so ganz dieselbe daß es selbst Ihnen nicht gelingen soll, ihr besonderes und eigenthümliches Wollen als ein⁷⁶ Allgemeines zu entdecken und auszusprechen. Wie wünsche ich, daß es Ihnen bald vor Jenen selbst aufgehen möge, daß sie wie Erwin von Steinbach⁷⁷ ihren mysti-

⁷⁴ La prima lezione appare parzialmente cancellata «Kunst<erscheinungen>».

⁷⁵ R. anticipa qui la propria tesi evolutiva, secondo la quale l'arte cinquecentesca è stata ampiamente annunciata e gradualmente preparata sin dal Duecento dai pittori "primitivi", i quali a loro volta disponevano della memoria storica dell'arte antica preservatasi in Italia persino nell'alto medioevo. Nel seguito della lettera R. si riallaccia da vicino alla periodizzazione esposta dallo storiografo Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, vol. I, Göttingen, Rosenbusch, 1798, pp. 70-80): Fiorillo elenca un ciclo ascendente (Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, Masaccio) che conduce all'*aetas aurea* (Raffaello e Michelangelo) e termina con la fase del manierismo dell'*aetas decrepita* degli epigoni (dai Caracci in poi); Fiorillo compie - a differenza del Vasari - un forte recupero dell'arte medievale come epoca di continuità tra arte antica e moderna (cfr. in dettaglio Hölter, *Fiorillo*, pp. 102-105). Nelle *Italienische Forschungen* R. segue le orme di Fiorillo per la propria revisione critica delle *Vite* vasariane e contrasta la tesi storica del Vasari circa una "Rinascenza", per risollevarle le sorti del medioevo. Si vedano al proposito anche i numerosi contributi pubblicati all'inizio degli anni venti sul «Kunstblatt», la rivista di arti figurative della casa editrice Cotta di Stoccarda (in particolare *Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey*, nn. 7 - 9, 11 - 12, 1821).

⁷⁶ «ein<en>».

⁷⁷ Erwin von Steinbach (ca 1244-1318), viene indicato nel 1284 come *gubernator fabricae* del Duomo di Strasburgo; l'architetto fu idealizzato nella *Goethezeit* quale costruttore dell'intero edificio della cattedrale di Strasburgo (cfr. il saggio goethiano *Von deutscher Baukunst*, 1773). L'interesse per «Erwin» da parte del giovane R., intento a identificare i monumenti medievali come testimonianze di una continuità tra architettura romana e arte gotica, emerge nella lettera del 26. IX. 1807 a Tieck, con il quale aveva fatto sosta a Strasburgo al ritorno dall'Italia nel 1806: «Dieser seltnen Mann hat auf das letzte und noch übrige in der Kunst gedeutet, welches nicht lange mehr kann mißverstanden werden. [...] Der unerträgliche Gedanke, der sich in Rom so oft aufdrängt, als wenn Malerei und Plastik die Trümmer einer auf ewig untergegangenen Welt seien, [...] löset sich in die herrlichste Hoffnung auf, wenn man selbst das Münster Erwins als eine angedeutete Bestrebung ansieht, die Baukunst als den Griff in den Accord - Form, Farbe und Ton zu setzen» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 186).

schen Bau weder vollendet sehn, noch den nächsten Fortgang in lebendigen Schulen überschauen konnten. Die kühnsten Unternehmungen den Raum der Kunst zu unterwerfen wurden in schlechten unverstandnen Gebäuden gefangen genommen, was mit den Wänden leben und eins sein wollte, an den Kalk geschmiedet⁷⁸. Das Moment, in dem die große Profezeiung erfüllet werden soll, ist die Durchdringung aller Künste; dieses hat Erwin der Architekt geweißagt, als er sein Münster baute⁷⁹.

Die anticke Welt, die als Vorbild der Vollendung der mit dem Leben eins gewordenen Kunst vor uns steht, wo die Durchdringung aller Künste die sich im Mäßigen und im Beschränkten hielten, wirklich Statt gefunden hatte, ist, wie Sie selbst lehren nicht die Unsre. Weder der Architrav noch die Kuppel schließen jetzt⁸⁰ unser Gebäude, und wir müssen eine neue Durchdringung in ganz neuen Verhältnissen annehmen. (Aber selbst in der anticken Welt ragen einzelne Bilder hervor, die mir für den Meißel das zu bedeuten scheinen, was die großen Maler der Malerei: dahin gehört der Olympische Jupiter in seinem engen Behältniß⁸¹.)

Vor lauter Erinnerungen komme ich nicht zu dem, was ich Ihnen eigentlich zu sagen hatte: nämlich daß Sie Michelangelo Raphaell und Correggio auf eine Weise getrennt, oder vielmehr charakterisirt haben, wie es auf keine Weise möglich ist. Ich will mich nur an den Michelangelo halten, wie Sie ihn, von dem

⁷⁸ Cfr. nota 81.

⁷⁹ Che la figura di Erwin von Steinbach rappresentasse in quel periodo per R. una sorta di alter ego, perché si era cimentato in imprese difficili, risulta anche dal seguente messaggio rivolto a Tieck in data 12. I. 1808: «Bestimmt weiß ich, daß es ein kühner und sichrer Schritt ist, [...] sein ursprüngliches Bestreben durchzuführen. So ist dem Einem beschieden die Trümmer auszugraben, sie dem Volke kenntlich zu machen, die Vergangenheit der Zukunft anzuknüpfen, dem Andern auf seichtem Grunde den unverwüstlichen Bau zu begründen; wie jener Erwin, der seinen Felsenwald zu gründen, den Moder überwand» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 190).

⁸⁰ <noch>.

⁸¹ Si riferisce al tempio di Zeus a Olimpia, eretto in stile dorico dall'architetto Libone, con materiale grossolano, un calcare conchilifero molto friabile; la costruzione del santuario del dio olimpico si colloca negli anni 470-460 a.C. In una cella a tre navate si ergeva la statua cultuale di Zeus, opera crisoelefantina di Fidia. L'adattamento dell'opera al quadro architettonico è stato realizzato in maniera tutt'altro che armoniosa, in quanto c'era una discordanza fra le proporzioni troppo grandi dello Zeus seduto e lo spazio troppo ristretto compreso fra le file di colonne interne. «Denken Sie daran, daß die Alten nur in der Erfindung der Principien der Baukunst so merkwürdig sind, und ihr Studium darum so gründlich macht, weil ihre Werke recht eigentlich nur ihre Grundsätze ausprechen, daß die besten Werke antiker Plastik übel angebracht waren - wie der Jupiter Olymp. ; - daß die göttlichsten Werke der Maler an ganz schlechten Gebäuden haften, - wie vorzüglich Correggios Werke in Parma, dann selbst Michael Angelo und Raphael im Vatican, gar in der *Chiesa della Pace* - welches alles man freilich in der Betrachtung der Maler nicht wahrnimmt, aber doch im Ansehn ihrer Werke schmerzlich empfindet» (R. a Tieck, 26. IX. 1807, in Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 186).

Sie nur das jüngste Gericht⁸² vor sich hatten, das wohl nicht allein gesehen werden darf, oder vielmehr was Sie in ihn tragen. Sein Gönner Lorenz von Medicis wollte ihn voreilig zur Bildhauerei bestimmen; sein gefälliger Sinn gab nach und er lebte dem als Beruf, was ihn nie belohnte, so daß er viele seiner Werke selbst zerschlugen, alle unvollendet gelassen hat. Damals war es als er in den Gründen menschlichen Lebens wühlte, mehrjährig in einem Kloster verborgen in anatomischer Forschung lebte⁸³. Durch ein andres Geschick, eine Cabale, von Raphaells zu eifrigen Freunden eingeleitet den zu hochgeschätzten Michel.<angelo> bei Julius II hinunterzusetzen, ward er gewaltsam zur Malerei gedrängt. Sie wissen, wie wenig er sich selbst vertraute, als er den Pinsel nach fast zwanzig verlorenen Jahren ansetzte. Aber dieses sein jugendliches Werk⁸⁴, die Decke der Kirche, das alte Testament, die Profezeiung der Erlösung, die Geburt der Welt, mit noch gesunden Sinnen gemahlt, enthält in seinen spielenden Zusätzen, den nackten männlichen Verzierungsfiguren, den Stämmen Israel, in der⁸⁵ Erschaffung des Menschen und mehreren kleineren Bildern die höchste Ausbildung dessen, was Sie⁸⁶ Raphaell und Correggio nennen. Das jüngste Gericht aber, das

⁸² I rilievi mossi all'idealizzazione schellinghiana di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) mirano innanzitutto a chiarire che l'artista ha atteso alla decorazione della Cappella Sistina nel Palazzo Vaticano in due momenti ben distinti: 1) 1508-1512: l'affresco della *Volta* con le scene della creazione del mondo alla vigilia della venuta del redentore; 2) 1534-1541: Il *Giudizio Universale* sulla parete dell'altare. R. tenta di spiegare come Schelling sia incorso in una grave svista: quella di aver illustrato la prima fase evolutiva della pittura cinquecentesca (*Rede*, p. 319) ricorrendo al *Giudizio Universale*, ossia all'affresco caratteristico del tardo periodo del Buonarroti, in cui si manifesta già il passaggio al declino nell'arte. R. prende qui spunto da Fiorillo che, nella sua trattazione su Michelangelo, afferma di voler dimostrare «[...] daß seine Manier, wie groß und vortrefflich sie auch seyn mochte, besonders in dem jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle, durch die verkehrte Nachahmung, welche sie veranlaßte, der Kunst einen unersetzlichen Schaden zugefügt, und ihren Fall um vieles beschleunigt hat» (*Geschichte der zeichnenden Künste*, cit., I, pp. 345-388, qui a p. 345). Segnaliamo che Schelling possedeva quest'opera (cfr. Horst Fuhrmans - Liselotte Lohrer [cur.], *Schelling und Cotta. Briefwechsel 1803-1849*, Stuttgart, Klett - Cotta, 1965, p. 10); egli vi fece esplicito riferimento solo nelle note aggiuntive e correttive apposte alla seconda edizione della *Rede* (p. 324).

⁸³ La fonte principe cui R. attinge per ricostruire l'iter formativo dell'artista è la *Vita di Michelagnolo Buonarroti Fiorentino Pittore, Scultore, et Architetto* di Giorgio Vasari nell'edizione del 1568, da dove desume la notizia che il priore della Chiesa di Santo Spirito a Firenze «gli diede comodità di stanze; dove molte volte scorticando corpi morti per studiare le cose di notomia» (Paola Barocchi [cur.], *Giorgio Vasari, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1962, I, p. 13).

⁸⁴ Segue l'elenco delle scene più rappresentative della *Volta* della Sistina; R. rinviene nel linguaggio pittorico del primo periodo michelangiolesco una completezza stilistica che si integrerebbe armonicamente con quella di Raffaello e Correggio. In seguito si occuperà prevalentemente dell'originalità pittorica di Raffaello e darà un giudizio complessivamente negativo sull'operato di Michelangelo (cfr. *Italianische Forschungen*, II, pp. 410-412, III, pp. 80-97).

⁸⁵ <Welterschaff>.

⁸⁶ <als>.

die deutlichsten Spuren eines untergegangnen Gesichtes trägt, welches in den Schriftstellern vorzüglich im Vasari⁸⁷ zu lesen ist, war der wahrscheinlich voraus bestimmte lange ausgesetzte Beschluß des Werkes, in hohem Alter und später gemahlt, als irgend ein andres Werk von Bedeutung. An sich ist freilich grade das Gericht⁸⁸ in der christlich katholischen Ansicht das entzückende Moment der Trennung vom Bösen und Schweren; die Wiedergeburt im Leibe, der körperlich ist; was göttlich bei allen Schwächen nahenden Alters, mit dem Fluche und der Verdammiß des Bösen zugleich, vom Michelangelo dargestellt worden. Grade das Gewaltige herauf sich drängender Liebe und das starre Herabfallen, daß die himmlischen Gestalten gewaltiger erscheinen, hängt innig zusammen mit dem überschwenglichen Entzücken des Bildes.

Was würden Sie aber nun sagen, wenn Sie Michelangelos kühnstes Können in einem sehr viel mehr beschränkten Vorsatz, der Verklärung der Madonna von Correggio⁸⁹ wiederseh⁹⁰ würden? Das dreuste Eingehn ins Colossale, die rasche fast convulsivische Wendung entruecker Heiligen, im Momente, da ihnen⁹¹ die Verklärung deutlich wird, während andre ruhiger sich noch auf das Wunder besinnen. Und nahe daneben, was dem Raphael⁹² gemeiniglich als alleinigs Verdienst zugewandt wird, in den bis zum Unglaublichen schön gezeichneten Engeln⁹³.

⁸⁷ Cfr. nota 83.

⁸⁸ <der höchsten Kunst>.

⁸⁹ Nell'estate del 1806 R. e Tieck esaminarono da vicino gli affreschi della cupola già molto rovinata del Duomo di Parma con l'*Assunzione della Vergine* (1526-1530) di Antonio Allegri, detto il Correggio (ca 1489-1534). R. può segnalare a Schelling che nell'affresco sono presenti citazioni dalla *Volta* michelangiolesca della Sistina, nonché dalla *Stanza della Segnatura* (1508-1511) di Raffaello. La lettura rumohriana è strettamente correlata a quella sorta di autentica venerazione che Tieck nutriva per il pittore di Parma: «Corregio ist der gröste Mahler, der Mahler κατ' εξοχήν; er ist M. Angelo und alles, was er nur will, er hat auch die Antike mehr als alle, und noch die Malerei obendrein» (Tieck a Friedrich Schlegel: Heidelberg, 4. IX. 1806, in *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu hrsg. v. Edgar Lohner, München, Winkler, 1972, p. 161). Va aggiunto che anche in questo caso fu Fiorillo a mediare ai suoi allievi una conoscenza dettagliata degli affreschi del Correggio, famoso al tempo in Germania per le tele conservate nella pinacoteca di Dresda (*Geschichte der zeichnenden Künste*, II, 1801, pp. 251-320).

⁹⁰ Prima lezione cancellata <ausgesprochen seh>.

⁹¹ <die>.

⁹² R. non ha nulla da eccepire sulla ricezione romantica del linguaggio di Raffaello Sanzio (1483-1520), inteso come perfetta unità fra contenuto, forma e idea, fra spirito e natura. A questo artista dedicherà un'ampia monografia nell'ultimo volume delle *Italianische Forschungen* (1831).

⁹³ R. non si riferisce qui tanto al nugolo degli angeli musicanti, che accompagnano l'assunzione della Vergine, quanto piuttosto a quelli che, stando sulla base della scena non sono scoriati per motivi di illusione prospettica. In *Drey Reisen nach Italien* si legge: «[...] daß Correggio, wenn auch nicht so viele Bildung, doch beyweitem mehr ursprünglichen, angeborenen Sinn für Schönheiten der reinen Gestalt besessen, als selbst Raphael und Michelangelo. Die

Der Himmel weiß, wie viel ich über dieses Alles noch zu sagen habe, und mich vor Ihnen entschuldigen, daß ich es noch so wenig geschickt zu sagen weiß. Uebersehn Sie meine Schwäche und wenn es möglich ist so sehn Sie etwas von dem, was ich gesehn habe, und lesen Sie in dem liebevollen Kenner Vasari das meisterhafte und gewiß unter allen zuverlässigste Leben des Michelangelo⁹⁴. Wie bin ich begierig wieder mit Ihnen zusammen zu sein. Ich habe so manches mit Ihnen zu besprechen, das mir seitdem aufgegangen ist; ich habe einzig in der Betrachtung gelebt, und bin auch wohl darum so furchtsam und verwirrt geworden, etwas darzustellen.

Folgendes ist eigentlich an die Frau Professorin gerichtet. Bald werde ich nun abreisen. Auf Anfang März können Sie mir, wenn sie mich so sehr verbinden wollen, ein Quartier miethen. Für Herrn Ludwig Tieck ein Zimmer mit. Wenn wir eine kleine Etage haben könnten, so daß wir doch ohne einander zu geniren aus und eingehn, und unsre abgesonderten Zimmer haben könnten. So in der Nähe von Ihnen und der Bibliothek? Doch will ich im nächsten Monde noch ein Mahl schreiben. Steffens brächte ich auch gern mit aber der hat Frau und Kind und kann nicht leben ohne stündlich Nachricht zu haben von ihnen.

Leben Sie wohl!
CF Rumohr

4. Rumohr a F.W.J. Schelling

Krempelsdorf, 19. II. 1808. - ABBAW, Nl. Schelling, n. 609, lettera autografa firmata, 2 fogli di mm. 200 X 255, scritti su due facciate, con indirizzo: *Herrn Professor Schelling Mitglied der königl[ichen] Baierischen Academ.[ie] der Wissenschaften zu München*, timbro postale: Lübeck, 20. II. 1808.

Ich habe nunmehr zwei Briefe zu beantworten, die Sie mir, verehrter Freund, auf eine so freundliche Weise geschrieben, daß ich recht lebhaft an die schönen Tage erinnert worden bin, die ich neben Ihnen zu München zugebracht. Wie gütig haben Sie meine jugendlichen Einwürfe aufgenommen; ich fürchtete fast Sie würden es ungehörig finden, da Sie es so im Gegentheile von der einzigen und besten Seite aufgefaßt haben. Ich wollte mich nur überzeugen; was ich

Engel, welche, wie zur Beruhigung des Auges, unverkürzt um den Rand des Grabes umherstehn, möchten in den allgemeineren Lineamenten, oder in Formenschönheit [...] bey den Neueren ihres Gleichen nicht haben, obwohl es ihnen im Einzelnen an völliger Ausbildung fehlt» (p. 158).

⁹⁴ Anticipando Jacob Burckhardt, R. ebbe modo di sostenere ripetutamente che le *Vite* di Giorgio Vasari (1522-1574) - per quanto bisognose di revisione critica - fossero una fonte storico-documentaria preziosa per la ricostruzione del contesto culturale dei secoli XIII-XVI (cfr. *Italianische Forschungen*, III, p. 92, 107 e passim).

schon vorher gewiß wußte, noch ein Mahl schriftlich attestirt sehn. Haben Sie Dank für die Erörterung⁹⁵. Seitdem ich Ihr Exemplar besitze, denn vorher hatte ich ein Andres⁹⁶, ist es mir mehr klar, was Sie in jener Rede haben ausdrücken wollen, wenigstens scheint es mir da es durch Ihre Hände gegangen, und mit Erinnerung an mich in ihrem Hause eingepackt worden ganz besonders freundschaftlich und verständig auszusehn. Die Nachricht von Ihrer Reise nach⁹⁷ It<alien>⁹⁸ ist mir aber aufs Herz gefallen. Ich läugne nicht, daß sie mein Orient sind, wie mein Land und Boden in München eine bessere Bibl<iothek> als ich sie hier habe, und etwas x-x und eine gute Lage nach dreien Himmelsgegenden hin⁹⁹. Wenn Sie weggehn bin ich noch ein Mahl allein. Es ist wahr, daß Baader bisweilen in M<ünchen> ist, und daß ich ihn als ein ruhiges tiefes aber in sich beschlossenen Bild ansehen und lieben muß. Aber wie mit Ihnen habe ich noch nie mit den schönsten und trefflichsten Menschen über das reden können, was ich als das Schönste und Heiligste in der Welt sehe, was mein Studium ist, was mir eine Unendlichkeit der freudigsten Arbeit eröffnet. Ueberdies hat mich noch Niemand je so gütig und uneingenommen in seine Freundschaft, in seinen Genuß aufgenommen, als Sie. Wie gern reiste ich mit Ihnen. Aber ich muß meinen Vorsatz erfüllen, die nächsten 3-4 Jahre im Sprachstudium, im Studiren und Excerptiren der wichtigsten Alten, im Lesen und Exc. aller vorhandenen Reisebeschreibungen von einiger Wichtigkeit, und im Ergänzen meiner historischen und liter<arischen> Kenntnisse zuzubringen; zugleich will ich Paris¹⁰⁰ und Wien gründlich sehn, und das ganze südl<iche> Deutschland durchaus durchstöbern. Diese Vorbereitung soll mich von dem nördlichen Europa fast unabhängig machen daß ich mich dann ganz franc nach Rom¹⁰¹ begeben und diesen herrlichen Ort eben so zum Mittelpunkt meiner antiquarischen Untersuchungen in Süd und

⁹⁵ La replica di Schelling non si è conservata per la dispersione del lascito di R.

⁹⁶ Dovrebbe trattarsi della copia che Schelling aveva inviato precedentemente a Steffens; questi in data 2. I. 1808 scriveva da Krempelsdorf: «Deine Rede habe ich gelesen, und ich darf Dir sagen, wie viele Freude sie mir gemacht hat. Das erste wahre Wort über die Kunst seit so viel Gedusel - das Innerste der Kunst selbst zur Kunst gestaltet - Um so wichtiger für diejenigen, die die Eigentümlichkeit Deiner Spekulation schätzen, da sie frühe sich an die Kunst anschloß» (Fuhrmans, *Schelling-Briefe*, I, p. 398). L'esemplare posseduto da R. figura con il n. 1731 nel catalogo dell'asta della sua preziosa biblioteca: *Verzeichniss einer Sammlung von Büchern [...]*, Lübeck, Rahtgens, 1846, p. 47.

⁹⁷ Dopo «nach» è stato cancellato un secondo <nach>.

⁹⁸ L'idea accarezzata dagli Schelling, negli anni 1807/09, di compiere un lungo viaggio a Roma non poté mai concretizzarsi; l'unico incontro del filosofo con l'Italia sarà possibile solo negli anni quaranta col viaggio a Venezia (cfr. Fuhrmans, *Schelling-Briefe*, III, p. 460).

⁹⁹ In questa frase dalla sintassi claudicante, R. ripropone l'immagine di Schelling quale fonte d'ispirazione e raffigura la città di Monaco come porta d'accesso a quelle esperienze cosmopolite di cui avvertiva la mancanza nella sua terra di provenienza.

¹⁰⁰ R. non si recherà mai in Francia.

¹⁰¹ Il secondo viaggio italiano di R. venne intrapreso nell'estate 1816.

Ost machen kann, wie München mir bis dahin sein soll. Es kommt mir ungeheuer wichtig vor und drängt mich, mein Bestreben durchzuführen, welches mit mehr Gelehrsamkeit aber auch¹⁰² mehr lebendiger Anschauung geschehn soll, als irgend etwas Allgemeines oder Stückweises bisher. Hätte ich Winkelmanns Genie; wie göttlich ist sein Enthus<iasmus>. Aber seine Gelehrsamkeit war zu jung, und sein Kreis zu eng¹⁰³. Was wäre aber ohne ihn möglich; er ist es doch nicht so sehr die neuern Bemühungen, der es zuerst gewagt die Plack des Neuen zu verdammen, den Malern zu sagen: wie kam es, daß nach Raphaell nur Manieristen oder Nachahmer da waren¹⁰⁴? Dieser Schritt muß geschehn, wenn man die Kunst geschichtlich ansieht, und die ersten Bestrebungen in ihrem ganzen Umfange, und ihrer unglaublichen Vielfältigkeit ergründen will - St.<effens> ist heute weg. Wir zweifeln fast an M<ünchen>. Er wird wohl versuchen in Dänemark anzuknüpfen. Auch da<s> ist lose. Wie nöthig Ihm eine sichre bürgerliche Lage ist glau<ben> Sie schwerlich. Seine starre und herrschsüchtige Gemüthsart, durch einen eifersüchtigen Argwohn genährt, verzehrt ihn in dieser in der That unnatürlichen Vereinigung mit dem bürgerlichen Dasein anderer Menschen, selbst derer, die ihm herzliche Liebe entgegenbringen. Bin ich doch selbst im Stande gewesen ihn zu verwunden, und hat sich doch, woran ich, weiß es der Himmel im Herzen unschuldig bin, oft unsern geringsten Gesprächen eine fremde Bitterkeit beigemischt. Ist es Ihnen möglich so greifen Sie in M.<ünchen> durch. Ich muß Ihnen gestehn, daß mir Jacobis Verhältniß zu dieser Sache unrein vorkommt¹⁰⁵. St.<effens> hat sich hart über ihn geäußert; es ist nicht unmöglich, daß es ihm überbracht worden ist. Auf jeden Fall liebt er die Philosophen nicht¹⁰⁶. - Ich komme Anfang April, und gehe im März von hier.

¹⁰² <mit>.

¹⁰³ A partire dal trattato *Castor und Pollux* (1812) R. prenderà le distanze dall'eredità di Winckelmann e Lessing, e sarà un critico severo dell'eclettismo di Anton Raphael Mengs.

¹⁰⁴ R. si riferisce a un passo fondamentale dalla *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in cui Winckelmann distingue quattro stili evolutivi per l'arte greca e, per analogia, traccia un'evoluzione parallela della storia pittorica dei tempi moderni; il quarto periodo corrisponde al declino dell'arte che, dopo aver raggiunto il massimo livello nel «schönen und fließenden Stil», è destinata inevitabilmente al regresso causato da imitatori servili: «Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Alterthume gleich: [...] Der Stil war trocken und steif bis auf Michael Angelo und Raphael; auf diesen beyden Männern bestehet die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung; nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte, kam der Stil der Nachahmer; dieses waren die Caracci und ihre Schule, mit deren Folge; und diese Periode gehet bis auf Carl Maratta» (Johann [Joachim] Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Waltherische Hof-Buchhaltung, 1764, p. 248).

¹⁰⁵ Si veda sopra, alle note 49-50.

¹⁰⁶ R. stesso nutriva una spiccata antipatia per Jacobi, da lui definito «lächerlichste Präsident und Philos., der je seidne Strümpfe zu tragen pflegte» (Holtei, *Tieck-Briefe*, III, p. 191).

Empfehlen Sie mich Ihrer verehrten Frau Ga<ttin> und behalten Sie im Angedenken

CF Rumohr
Kremp.<elsdorf> den 19ten Febr. 1808

5. Rumohr a F.W.J. Schelling

S.l. [Asch/Boemia], 2. X. 1808. - ABBAW, Nl. Schelling, n. 609, lettera autografa firmata, 1 foglio di mm. 200 X 265, scritto sul recto.

Bester Freund,

ich bitte Sie um eine wesentliche Gefälligkeit; verhelfen Sie Fridrich¹⁰⁷ zu einem Passe nach Böhmen zu gehen; er möchte es selbst ungeschickt anfangen, oder irgend eine Schwierigkeit finden, welche Sie leichter heben können, als er. Ich bin in einiger Verlegenheit. Fragen Sie Stadion¹⁰⁸ ob er meine¹⁰⁹ Bitte erfüllt, mir einen Pass nach Asch¹¹⁰ gesandt hat. Es liegt mir alles daran bald nach Prag oder Wien zu kommen¹¹¹, und wer sich um meinen Einlaß verdient macht, erwirbt sich von meiner Seite eine ewige Verbindlichkeit. Mein Paß ist leider nicht vom kaysyerlichen Gesandten unterschrieben, und so sitze ich hier eingesperrt ohne weder vor noch rückwärts zu können. Je schneller Fridrich nach Prag kann je lieber ist es mir; denn ich bin durch die lange Reise sehr von

¹⁰⁷ Si tratta del domestico di R.; con esplicito riferimento a questo messaggio Caroline Schelling scrive a Pauline Gotter in data 23. XI. 1808: «Unser Barone ist uns schon abhanden gekommen. Er hat sich und uns so ennuyirt, daß er plötzlich einmal aufbrach, seinen Bedienten ließ er zurück und Monate lang ohne Geld und Nachricht, bis er endlich von der böhmischen Gränze mit kläglichen Händeringen um einen Paß ins Österreichsche schrieb. Er soll sich etwas kindisch und bubenmäßig unterwegs an öffentlichen Örtern betragen haben, so daß er Verdacht erregte, verfolgt wurde» (*Caroline*, II, pp. 536-537).

¹⁰⁸ Johann Philipp Graf von Stadion-Warhausen (1763-1824), fu Ministro degli Esteri austriaco dal 1805 al 1809, quando venne sostituito in questa carica dal Metternich; il suo piano di creare un esercito popolare per sconfiggere Napoleone riscosse vasto consenso in Austria e anche in Germania.

¹⁰⁹ «meine<n>».

¹¹⁰ Asch/Aš nella Boemia occidentale.

¹¹¹ Quanto alle trame antifrancesi che R. avrebbe ordito a Lubeca, Amburgo e nella Renania-Vestfalia, si dispone di informazioni troppo scarse per garantire una soddisfacente ricostruzione; circa la fuga a Praga e Vienna [?], dopo lo scampato pericolo di un arresto durante il Congresso di Erfurt (27. IX - 4. X), si rimanda alla biografia ottocentesca di Heinrich Wilhelm Schulz, *Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften*. [...], Leipzig, Brockhaus, 1844, p. 16.

Kleidern und Wäsche entblößt. - Verzeihn Sie, daß ich Sie grade hiemit belästige¹¹²; es ist die Noth die mich dazu zwingt. - Leben Sie wohl.

CF Rumohr
den 2ten October 1808

Addressiren Sie Ihre gefällige Antwort an den Gastwirth Zimmermann zu Asch unweit Eger und lassen Sie gütigst meinen Namen aus der Adresse weg. Könnte ich meinen Paß eben so addressirt erhalten wäre es lieb -.

¹¹² Il 26. XI. 1808 Schelling, riferendosi a R., comunica al filosofo Lorenz Oken la propria insofferenza per le «politischen Rodomontaden des H. v. R.», a cui riconosce di essere «sonst ein Mensch von manchen schätzbaren Eigenschaften» (Fuhrmans, *Schelling-Briefe*, II, p. 423).

Fausto Cercignani
(Milano)

*Wilhelm Heinrich Wackenroder
Arte e vita tra finzione e realtà*

1. Wackenroder e il primo romanticismo tedesco

La figura e la produzione letteraria del berlinese Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)¹ appartengono senza dubbio a quella stagione spirituale in cui gli stimoli didattici e razionalistici dell'illuminismo, già condizionati dalla ben radicata tradizione del pietismo e dagli eccessi della cosiddetta "sensibilità", si mescolano alla peculiare inquietudine spirituale e alla tormentata ricerca di nuove dimensioni artistiche che caratterizzano il primo romanticismo tedesco.

I fondatori del movimento romantico tedesco furono, com'è noto, i due fratelli Schlegel, August Wilhelm e Friedrich, direttori della rivista "Athenäum" e animatori, a Jena, di un gruppo di amici che comprendeva, oltre a scrittori quali Novalis e Schelling, anche Ludwig Tieck, che era stato vicinissimo a Wackenroder fino alla sua prematura scomparsa nel febbraio 1798. Ma prima di questo breve periodo d'incontri e di conversazioni a cavallo tra il 1799 e il 1800, e grazie a una di quelle peculiarissime figure che talvolta si affermano nella storia di una cultura, il romanticismo era per così dire già nato tra il 1794 e il 1795. Fu proprio in questi anni, infatti, che Wackenroder profuse tutta la sua passione nel tentativo di rappresentare la beatitudine del godimento artistico e il tormentato rapporto tra arte e vita, producendo una serie di scritti in cui finzione e

¹ Per le citazioni da Wackenroder si è fatto ricorso (modernizzando la grafia dell'originale) alla più recente edizione dei suoi scritti, che è anche la più completa e affidabile: Silvio Vietta e Richard Littlejohns (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, I-II, Heidelberg, Winter, 1991 (abbr.: SWB I-II). In Italia sono apparse le seguenti raccolte: Gina Martegiani (trad.), *Guglielmo Enrico Wackenroder. Opere e lettere*, Lanciano, Carabba, 1916; Bonaventura Tecchi (cur.), *W. H. Wackenroder. Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, Sansoni, 1934; Enrico Fubini (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Fantasia sulla musica* (trad. Bonaventura Tecchi), Fiesole, Discanto, 1981 (abbr.: FM); Federico Vercellone (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Scritti di poesia e di estetica* (trad. Bonaventura Tecchi), Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

realtà si fondono di continuo in un complesso intreccio di riflessione e di entusiasmo, di storia e di autobiografia, di erudizione e di sentimento religioso.

La sua raccolta di saggi, narrazioni e "rappresentazioni" in versi, intitolata *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, fu pubblicata anonima nel 1796², in un volumetto di cui l'amico Ludwig Tieck fu curatore e - per qualche scritto - anche coautore³. Due anni dopo, il quasi venticinquenne Wackenroder moriva di malattia (di "febbre nervosa", sembra)⁴, ma verso la fine dell'anno seguente, nell'inverno del '99, egli era già diventato (sia pure solo attraverso la

² *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlino, Unger, 1797. Ma l'opera era già disponibile nell'autunno del 1796 (SWB I, 290).

³ Contando anche la premessa di Tieck, le *Herzensergießungen* contengono diciotto scritti: [I] *An den Leser dieser Blätter*, [II] *Raffaels Erscheinung*, [III] *Sehnsucht nach Italien*, [IV] *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten alten Malers Francesco Francia*, [V] *Der Schüler und Raffael*, [VI] *Ein Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom*, [VII] *Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci*, [VIII] *Zwei Gemäldeschilderungen*, [IX] *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, [X] *Ehrendenkmal unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers*, [XI] *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, [XII] *Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule*, [XIII] *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse*, [XIV] *Die Größe des Michelangelo Buonarroti*, [XV] *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, [XVI] *Die Bildnisse der Maler*, [XVII] *Die Malerchronik*, [XVIII] *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. Secondo le indicazioni contenute nella postfazione alla prima parte del romanzo d'artista *Franz Sternbalds Wanderungen* (Berlino, Unger, 1798) - redatto da Tieck ma concepito in collaborazione con Wackenroder - sono da attribuirsi al curatore cinque scritti, corrispondenti ai numeri I, III, VI, XV e XVI. Molto più tardi, nella premessa alla seconda edizione delle *Phantasien über die Kunst* (Berlino, Realschulbuchhandlung, 1814), Tieck dichiara però che c'è qualcosa di suo solo nei saggi corrispondenti ai numeri XV e XVI. Nonostante questa contraddizione, sembra ragionevole assegnare a Wackenroder tutti gli scritti della raccolta ad eccezione di quelli corrispondenti ai numeri I, III, VI, XV e XVI. Per la questione (complicata dalla strettissima amicizia tra i due giovani) e per la controversia che ne è derivata specialmente su alcuni passi si vedano Paul Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*, Lipsia, Dietrich, 1904; Oskar Walzel, *Einleitung*, in O. W. (cur.), *W. H. Wackenroder und L. Tieck. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Lipsia, Insel, 1921; Ladislao Mittner, *Wackenroder e Tieck. La formazione della sensibilità romantica*, Venezia, Montuoro, 1944; Martin Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 8-9; SWB I, 283-287.

⁴ Così Tieck in una conversazione del 1847 con Karl Eduard von Bülow - si veda Uwe Schweikert, *Eduard von Bülow. Aufzeichnungen über Ludwig Tieck*, in "Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts" 1972, p. 344-345. Si confronti Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, Lipsia, Brockhaus, 1855, vol. I, pp. 218-226 (SWB II, 439-445). Ma la febbre (senza dubbio "violenta") di cui parla anche la famiglia nell'annunciare la morte di Wackenroder ("[Er starb] an den Folgen eines hitzigen Fiebers", SWB II, 409) non fu, probabilmente, altro che tifo.

mediazione di Tieck) una sorta di genio ispiratore per il cenacolo romantico di Jena. Nello stesso anno Tieck riunì in un piccolo volume, intitolato *Fantasie sull'arte per amici dell'arte*, gli scritti inediti di Wackenroder⁵, ai quali aggiunse, con tipico estro di rifacitore, una nutrita serie di capitoli distribuiti in entrambe le parti di questa “continuazione” degli *Sfoghi del cuore*⁶.

La continuità tra le due opere si manifesta negli argomenti trattati, ma scaturisce in primo luogo dall'appassionato interesse per l'arte e per la creazione artistica in sé e per sé. La pittura domina quasi incontrastata le pagine ardenti attribuite al monaco amante dell'arte, nonché la prima sezione delle *Fantasie sull'arte*, dove peraltro prevalgono gli scritti di Tieck. La mai sopita passione di Wackenroder per la musica si affaccia già nell'ultimo capitolo del primo volu-

⁵ Ludwig Tieck (cur.), *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Amburgo, Perthes, 1799 (abbr.: *Phantasien*). Una quindicina d'anni più tardi Tieck riunì il contenuto delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien* nel volume *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, Berlino, Realschulbuchhandlung, 1814 (abbr.: *Phantasien* 1814). In quest'opera i saggi sono suddivisi così: “Aufsätze über Malerei und Kunst” e “Aufsätze über die Musik”.

⁶ Si leggano le parole del curatore (e coautore) nella premessa del volume: “[Diese Aufsätze] sollten eine Fortsetzung des Buchs *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* sein”. La prima parte delle *Phantasien über die Kunst* contiene dieci saggi sull'arte figurativa: I) *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater, Albrecht Dürer dem Alten*, II) *Eine Erzählung, aus einem italienischen Buche übersetzt*, III) *Raffaels Bildnis*, IV) *Das Jüngste Gericht von Michael Angelo*, V) *Die Peterskirche*, VI) *Watteaus Gemälde*, VII) *Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern*, VIII) *Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz*, IX) *Die Farben*, X) *Die Ewigkeit der Kunst*. Ma nella nota introduttiva Tieck attribuisce a Wackenroder solo il primo e il quinto di questi saggi, i rimanenti a se stesso (“Von Wackenroder ist [...] die erste und fünfte Nummer geschrieben”, SWB I, 149). La seconda parte contiene nove saggi sulla musica, preceduti da una breve *Vorerinnerung* dedicata al fitizio Berglinger e seguiti dalla “allegoria” in versi *Der Traum*: I) *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, II) *Die Wunder der Tonkunst*, III) *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, IV) *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers*, V) *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, VI) *Ein Brief Joseph Berglingers*, VII) *Unmusikalische Toleranz*, VIII) *Die Töne*, IX) *Symphonien*. Nella nota introduttiva Tieck indica chiaramente che gli ultimi quattro di questi scritti sono suoi (“Unter Berglingers Aufsätzen gehören mir die vier letzten an”, SWB I, 149). Ciò nonostante, le attribuzioni di questa seconda parte dell'opera sono alquanto controverse - si vedano soprattutto Richard Alewyn, *Wackenroders Anteil*, in “The Germanic Review” 19 (1944), pp. 48-58; Werner Kohlschmidt, *Bemerkungen zu Wackenroders und Tiecks Anteil an den “Phantasien über die Kunst”*, in W. K. e P. Zinsli (cur.), *Philologica Deutsch. Festschrift für Walter Henzen*, Berna, Francke, 1965, pp. 89-99; Werner Kohlschmidt, *Der junge Tieck und Wackenroder*, in Hans Steffen (cur.), *Die deutsche Romantik*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 30-44; Wolfgang Nehring, *Nachwort*, in W. N. (cur.), *W. H. Wackenroder und L. Tieck. Phantasien über die Kunst*, Stoccarda, Reclam, 1983, pp. 142-147; Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, p. 11 sgg., p. 97 sgg.; SWB I, 368-372.

metto (*La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*) e s'impone poi prepotente nella seconda raccolta, e più precisamente negli scritti del fittizio, ma non per questo meno autentico, Joseph Berglinger⁷. I primi entusiasmi artistici di Wackenroder erano però nati per la poesia, il suo genere letterario prediletto⁸, così come testimoniano alcuni brevi componimenti e, soprattutto, il carteggio con Tieck nel periodo che intercorre tra il maggio 1792 e il marzo 1793, vale a dire dopo la maturità ginnasiale, quando Tieck studiava già a Halle e Gottinga, mentre Wackenroder era stato trattenuto a Berlino dal padre per una serie di lezioni private di carattere prevalentemente giuridico⁹.

Mentre lo stile del carteggio, in particolare nella prima parte, mostra anche troppo chiaramente i segni della moda corrente - la cosiddetta "Empfindsamkeit" o "sensibilità"¹⁰ -, il linguaggio delle due raccolte richiama alla mente la "lingua del sentimento" dello stürmeriano Karl Philipp Moritz¹¹, le cui lezioni di estetica e mitologia Wackenroder aveva frequentato nel 1789 a Berlino. Nei capitoli dei due volumetti la semplicità e l'assenza di qualsiasi tecnicismo interpretativo riflettono la concezione estetica che Wackenroder vorrebbe divulgare con le parole del vecchio monaco e dell'irrequieto Berglinger, vale a dire che il godimento dell'arte è possibile soltanto attraverso il sentimento, e non già grazie alla fredda razionalità del critico. Di conseguenza, i concetti espressi da Wackenroder in questi suoi scritti sono più "sentiti" che argomentati filosoficamente. Ma ciò non deve far dimenticare che essi anticipano alcuni elementi fondamentali della teoria romantica e schlegeliana in particolare: l'arte come mezzo per concepire (o addirittura realizzare) l'assoluto, l'eternità come dimensione immanente, l'universo come organismo spirituale, l'individualità come distacco

⁷ Si veda più sotto, § 4.2.

⁸ Si veda la nota 30.

⁹ Sul carteggio con Tieck si vedano (oltre a SWB II, 453-458) Oscar Fambach, *Zum Briefwechsel W. H. Wackenroders mit Ludwig Tieck*, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts" 1968, pp. 257-282; Dieter Arendt, *Wackenroder. Der Ursprung der Romantik und die Versuchung des "Romantismus"*, in "Studi germanici" N.S. 17-18 (1979-1980), p. 97-130; Roger Paulin, *The Early Ludwig Tieck and the Idyllic Tradition*, in "The Modern Language Review" 70 (1975), pp. 110-124; Richard Littlejohns, *Zum Briefwechsel zwischen Wackenroder und Tieck: einige Berichtigungen und Bemerkungen*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie" 97 (1978), pp. 617-624.

¹⁰ Di qui l'ipotesi, peraltro non convincente, che in qualche passo emergano tendenze omerotiche o ermafrodite - così Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist. A Critical Study*, Princeton, University Press, 1935, p. 39. Ma si veda Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit und Frühromantik*, in Silvio Vietta (cur.), *Die literarische Frühromantik*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, p. 92.

¹¹ Secondo Moritz "die Sprache der Empfindung" si differenzia da quella della ragione ("die Sprache des Verstandes") in quanto - invece di analizzare - preferisce sintetizzare, cercando di suggerire l'insieme. Si veda Karl Philipp Moritz, *Vorlesung über den Stil oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart*, Erster Teil, Berlino, 1793, p. 99 (SWB I, 296) e si confronti la nota 43.

tra l'io e il mondo. Per non parlare di altre caratteristiche più generali, quali la proiezione dell'io in ogni aspetto dell'espressione artistica e il senso d'impotenza che la ragione prova di fronte all'arte.

Certo, Wackenroder finì col trascurare la poesia e - almeno per un certo tempo - riuscì a soffocare l'idea (già presente nello "Sturm und Drang" e in seguito ripresa da altri romantici) di un'arte intesa come vera e propria creazione¹². Nelle pagine dedicate alla pittura emerge infatti soprattutto il concetto classico dell'imitazione della natura (la mimesi) o di un'idea innata che si conserva nel ricordo della mente (la mnesi platonica). Ma l'assunto teorico che il giovane studioso fa scaturire dalle parole del suo monaco narratore, vale a dire l'origine divina di ogni vera espressione artistica, mentre impone una veste cristiana alla mnesi, richiamandosi a una tradizione mistica tutta tedesca, ripropone in chiave sempre più nettamente romantica la questione dell'essenza dell'arte e del rapporto tra arte e vita. Ed è proprio questa problematica che alla fine porterà Wackenroder a ritornare, nelle sue riflessioni musicali, all'audace equivalenza tra Dio creatore e uomo creatore.

La piena ed esplicita rivalutazione di Wackenroder nei riguardi della pittura e della musica anticipa, inoltre, sia il trionfo di queste due arti quali espressioni tipicamente romantiche, sia la tendenza della letteratura romantica a farsi sempre più pittorica e musicale. Né va dimenticato che le pagine del giovane protestante influirono sul gusto musicale romantico¹³ e favorirono la rivalutazione non soltanto del Cinquecento tedesco, ma anche e soprattutto dell'ammiratissimo Rinascimento italiano. Wackenroder contribuì anche alla riscoperta della poesia medievale e del vecchio "colorito" di una città come Norimberga¹⁴, ma non idealizzò - come invece spesso si scrive - l'arte figurativa medievale e il cattolicesimo in generale¹⁵. Tuttavia, grazie a equivoci e fraintendimenti perpetuatisi fino ai nostri giorni, la sua opera determinò - sia pure indirettamente - anche la riscoperta del Medioevo come epoca del sentimento e della fantasia, nonché la nascita di una vera e propria moda estetico-religiosa di stampo cattolico. Quest'ultima portò alla conversione lo stesso Friedrich Schlegel e contribuì ad aprire nuovi e importanti sbocchi sia nelle arti figurative (si pensi alla confraternita romana dei Nazareni tedeschi e ai riflessi che il loro primitivismo eb-

¹² Si confrontino, per esempio, le note 33 e 119.

¹³ Enrico Fubini parla di "modello per tutta una generazione di critici musicali romantici" (FM, XI).

¹⁴ Si veda più sotto, alla note 28 e 54.

¹⁵ Qui basterà citare Heinrich Heine (*Die romantische Schule*, 1836), il quale attribuì a Tieck e a Wackenroder l'esaltazione dell'arte figurativa medievale e della prospettiva cattolica ("die kristkatholische Weltansicht") - Manfred Windfuhr (cur.), *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, vol. 8/1, Amburgo, Hoffmann und Campe, 1979, p. 126-127.

be sui Preraffaelliti inglesi), sia in ambito letterario, attraverso canali e ragnoli che raggiungono e oltrepassano le soglie del nostro secolo.

Sempre caratterizzati da un personalissimo intreccio di creatività e di erudizione¹⁶, gli scritti di Wackenroder sulla pittura¹⁷ e sulla musica¹⁸ sono stati interpretati in vario modo, in momenti storici diversi e secondo impostazioni critiche peculiari¹⁹. A parte le sprezzanti osservazioni di Goethe (peraltro spiegabili

¹⁶ Recensendo le *Herzensergießungen* nella "Allgemeine Literatur-Zeitung" (10.2.1797), August Wilhelm Schlegel disapprovò questo intreccio, che per lui rappresentava una mescolanza di "verità storica" e invenzione letteraria: "Die Vermischung historischer Wahrheit mit Erdichtung [...] können wir nicht ganz billigen" (SWB I, 421).

¹⁷ Per le notizie biografiche sui pittori Wackenroder si rifece soprattutto all'opera cinquecentesca del Vasari, a quella secentesca del Sandrart e ad altre fonti minori. - Per il Vasari utilizzò l'edizione del Bottari (Ernst Dessauer, *Wackenroders "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" in ihrem Verhältnis zu Vasari*, in Max Koch (cur.), *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, vol. VI, Berlino, Dunker, 1906, pp. 249-250) e probabilmente anche una traduzione manoscritta (forse del Fiorillo: si veda la nota 43) di questa rielaborazione settecentesca: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, voll. I-III, Roma, Bottari, 1759-1760 (SWB I, 321). Si vedano le *Herzensergießungen*, e in particolare il capitolo *Die Malerchronik*: "Wisse, mein Sohn", antwortete [der alte italienische Pater], "es haben mehrere verdiente Männer Chroniken der Kunstgeschichte geführt und die Leben der Maler ausführlich beschrieben, von denen der älteste, und zugleich wohl der vornehmste, *Giorgio Vasari* mit Namen heißt" (SWB I, 123). Si confrontino anche i capitoli *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* (p. 49), *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weiterberühmten alten Malers Francesco Francia* (p. 65) e *Die Größe des Michelangelo Buonarroti* (p. 109). Su quest'ultimo capitolo, e sulla ricezione wackenroderiana del Vasari, si legga Dirk Kemper, *Litterärhistorie - romantische Utopie - kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen*, in Silvio Vietta (cur.), *Romantik und Renaissance*, Stoccarda, Metzler, 1994, pp. 116-139. - Joachim von Sandrart è autore dell'opera tedesca intitolata *L'academia tedesca della architettura scultura et pittura, oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste* (Norimberga, 1675-79). Si vedano le *Phantasien*, e in particolare il capitolo *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater, Albrecht Dürer dem Alten* (SWB I, 153-160): "[Joachim von Sandrart hätte] mit lobenswürdigem Eifer gern das ganze Gebiet der Kunst mit beiden Händen umfassen wollen" (SWB I, 156).

¹⁸ Le fonti principali di Wackenroder per la teoria e la storia della musica sono Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlino, 1771-1779, Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, Lipsia, 1788 e Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Berlino 1782 e 1791. Wackenroder prese a prestito le prime due opere dalla biblioteca universitaria di Gottinga nel febbraio del 1794 (SWB I, 373) ed ebbe modo di consultare a più riprese i due volumi curati dall'amico e mentore Johann Friedrich Reichardt (si confronti la nota 38).

¹⁹ Per una esauriente bibliografia si veda SWB I, 490-498. Un percorso ben preciso viene delineato da Silvio Vietta, *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: W. H. Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte*, in Vietta (cur.), *Romantik und Renaissance*, pp. 140-162. Per gli studi italiani si legga Emilia Fiandra, *Itinerari romantici. Rassegna di studi critici sul*

come reazione alla moda di stampo cattolico che veniva erroneamente ricondotta agli *Sfoghi del cuore*²⁰, si è parlato di primitivismo religioso, di consapevole elevazione dell'arte, di sensibilità equilibrata, di "misticismo estetico"²¹, di impulso all'evasione, di confronto con l'ineffabile, di entusiasmo per le potenzialità dell'arte, di delusione per la disarmonia tra arte e vita, di bizzarria e solipsismo, di fuga illusoria in una impossibile astoricità, di autoisolamento in un'armoniosa "torre d'avorio"²², di dialettica tra forma e privazione della forma, di conciliazione tra visione metafisica e concezione mondana dell'arte.

Nella maggior parte di queste interpretazioni c'è qualcosa di vero, anche quando le posizioni critiche sembrano troppo divergenti o addirittura contrastanti. Nell'opera e nella sensibilità di Wackenroder sono infatti presenti dicotomie e contraddizioni che toccano le radici più profonde del romanticismo tedesco. Nel breve arco della sua vita letteraria qualcuno ha voluto addirittura intravedere non solo il tradizionale e irrisolto conflitto tra razionalità e irrazionalità, ma anche il germe della decadenza che si svilupperà in seguito in seno al romanticismo²³.

Ciò che più interessa, qui, è tracciare il percorso spirituale di Wackenroder attraverso i suoi scritti, in una sequenza di "momenti" che ci rivelano la diversità degli influssi culturali dell'epoca, ma soprattutto il suo atteggiamento nei confronti della creazione artistica così come si manifesta nella forma di volta in volta prediletta: la poesia, la pittura e la musica.

2. Arte e vita nell'incertezza della visione didattico-sentimentale della poesia

Gli esordi letterari di Wackenroder sono di carattere lirico e risalgono agli anni del ginnasio. Ma di questi componimenti, che Tieck portò con sé a Halle e a Gottinga²⁴, si conserva ormai soltanto una poesia sulla primavera (*Der*

romanticismo tedesco in Italia (1900-1981), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1984, spec. pp. 47-53.

²⁰ Goethe usa, tra l'altro, i termini spregiati "sternbaldisierend" e "klosterbruderisierend" (SWB I, 305), vale a dire "sternbaldeggianti" e "monacheggianti". Nel 1798 Tieck aveva pubblicato il romanzo d'artista *Franz Sternbalds Wanderungen*, concepito in collaborazione con Wackenroder e facilmente ricollegabile (anche perché il protagonista è un allievo di Albrecht Dürer) ad alcune parti delle *Herzensergießungen*. Secondo le indicazioni fornite da Tieck nella postfazione alla prima parte del romanzo, l'opera sarebbe stata addirittura concepita in collaborazione con Wackenroder.

²¹ Vittorio Santoli, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Rieti, Biblioteca Editrice, 1929.

²² Johannes Mittenzwei, *Wackenroders Flucht in den musikalischen Elfenbeinturm*, in J. M., *Das Musikalische in der Literatur*, Halle, Verlag Sprache und Literatur, 1962, p. 110.

²³ Si veda Tecchi, *W. H. Wackenroder*, pp. XCIII-XCVI e si confronti Donald Haase, *The Romantic Seeds of Decadence in Wackenroder's "Herzensergießungen"*, in "Michigan Academician" 15 (1982), pp. 27-33.

²⁴ Si veda la lettera del 29 maggio 1792 a Wackenroder ("Deine lieben Gedichte habe ich schon mehr als einmal durchgelesen", SWB II, 39) e si confronti la nota 25.

Frühling), le cui strofe risentono dell'influsso anacreontico del razionalista Karl Wilhelm Ramler (1725-1798), traduttore di Orazio e amico di famiglia. Al periodo che precede gli *Sfoghi del cuore*, e più precisamente al novembre 1792, appartiene anche un'ode alla disperazione (*Verzweiflung*), che Tieck giudicava inferiore alle prime poesie dell'amico²⁵.

In entrambi i casi si tratta di esercitazioni letterarie di scarso rilievo, ma l'ode alla disperazione appartiene a momenti di riflessione in cui Wackenroder aveva già cominciato a cercare una dimensione artistica che gli consentisse di dare sfogo al suo bisogno di creatività e di godimento estetico, un mondo di elevata spiritualità che potesse efficacemente contrastare la prospettiva della carriera giuridica alla quale si vedeva costretto.

Il carteggio con Tieck, che va dal maggio 1792 al marzo 1793, ci rivela un giovane che parla dell'estetica musicale come del suo "argomento prediletto"²⁶, che riconosce "nel completo abbandono dell'anima" l'unico "vero" modo di godere la musica²⁷, che mostra di apprezzare il genio dei poeti medievali tedeschi²⁸, ma che soprattutto cerca un suo percorso poetico nuovo, che lo affranchi dalla tradizione del razionalismo ramleriano e, più in generale, dall'atmosfera tardo illuministica che caratterizza la casa paterna. L'intento, ora, è quello di dedicarsi a un tipo del tutto particolare di ode (esemplificato dal componimento

²⁵ Si veda la lettera scritta per Wackenroder a Gottinga tra il dicembre 1792 e il gennaio 1793: "Überhaupt sind deine frühern Gedichte, die ich hier habe, ungleich diesem kleinen [...] vorzuziehen" (SWB II, 113). L'attribuzione a Wackenroder di componimenti quali *Die Zeit*, *Das Meer* e *Wo seid ihr hin, ihr schönen Ideale* resta tuttora incerta (SWB II, 260-270). La prospettiva di pubblicare la sua "ode al tempo" fa sì che Wackenroder, scrivendo a Tieck nel gennaio 1793, esclami: "Ich bin Schriftsteller und abermals: ich bin Schriftsteller!" (SWB II, 128). Ma non è detto che si tratti del componimento pervenutoci con il titolo *Die Zeit* (SWB I, 265-267). Per i versi contenuti nelle *Herzensergießungen* e nelle *Phantasien* si veda più sotto.

²⁶ Il primo maggio 1792, riferendosi a una conversazione con il suo insegnante August Ferdinand Bernhardt (1769-1820), Wackenroder scrive a Tieck da Berlino: "Vor ein paar Tagen bin ich auch mit Bernhardt nach dem Gesundbrunnen spaziert. Ich habe mich recht sehr angenehm mit ihm unterhalten. Er scheint sehr gern über Musik zu kritisieren und zu ästhetisieren; das ist *mein* Lieblingsobjekt auch" (SWB II, 19).

²⁷ "Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht [...] in der völligen Hingebung der Seele" (SWB II, 29). Nello stesso passo di questa lettera scritta per Tieck tra il 5 e il 12 maggio 1792, Wackenroder ammette anche un altro modo di ascoltare la musica, in cui l'abbandono completo dell'anima è sostituito da una certa attività dello spirito, impegnato a seguire pensieri e fantasie personali.

²⁸ In una lettera dell'11 dicembre 1792 Wackenroder informa Tieck che sta seguendo le lezioni di letteratura medievale tenute da Erduin Julius Koch (1764-1834) e conclude con un giudizio nettamente positivo sui poeti medievali tedeschi ("[Darin] findet man viel Genie und poetischen Geist", SWB II, 96-97). In una lettera-diario scritta per Tieck tra il 5 e il 12 maggio 1792, Wackenroder aveva invece mostrato un certo disprezzo per gli "impellicciati dèi" degli antichi bardi scandinavi ("die eingepelzten Götter Skandinaviens", SWB II, 31), ai quali preferiva gli dèi cantati dagli antichi greci ("die schönen Götter des griechischen Parnasses", SWB II, 30).

Verzweiflung), per il quale lo stesso Wackenroder rimanda ad alcuni componimenti di Friedrich Leopold von Stolberg (1750-1819) e all'ineguagliabile modello schilleriano²⁹. Secondo Wackenroder, questo tipo di ode non è altro che la poesia lirica, "da sempre" il suo genere preferito: perché offre "rappresentazioni genuine del sentimento e della passione", raffigurazioni assolutamente individuali, ma sempre fedeli alla natura³⁰.

Pur rifacendosi in qualche misura alle esperienze letterarie della cosiddetta "sensibilità" e dello "Sturm und Drang", e pur distanziandosi dalle odi razionalistiche di Ramler, Wackenroder ne riprende, almeno teoricamente, il chiaro intento didattico di stampo illuministico, là dove dichiara che lo scopo delle sue liriche sarà quello di insegnare a conoscere l'uomo e i moti del suo animo³¹. Né si può dire che il giovane si discosti molto dalla tradizione classica quando propone un'arte che deve imitare la natura. Eppure, in questo periodo così carico di tensione tra arte e vita, in un momento in cui emergono anche difficoltà di comportamento nei confronti degli altri³², Wackenroder sostiene che il poeta "è creatore" e che soltanto l'attività creativa ci avvicina alla divinità³³. Mentre il giurista deve rinnegare il sentimento e fare uso della ragione (peraltro limitata da leggi e consuetudini non sempre soddisfacenti), l'artista offre all'umanità qualcosa che - si potrebbe dire anticipando altre formulazioni wackenroderiane - ci costringe a guardare dentro noi stessi, a scoprire l'invisibile: vale a dire tutto ciò che è nobile, grande e divino³⁴. Mentre il giurista esercita una facoltà critica che tutt'al più comporta la "trasformazione di ciò che già esiste"³⁵, l'artista crea - l'implicazione è chiarissima - qualcosa che non è mai esistito.

Così, nell'incertezza della visione didattico-sentimentale di una poesia che resterà più che altro intenzione, nel momento in cui l'arte appare per la prima

²⁹ Lettera a Tieck dell'11 dicembre 1792: "Einige Oden von Stolberg sind ganz in diesem Charakter. Schillers Oden sind die unerreichbaren Muster dieser Gattung" (SWB II, 100).

³⁰ "Eine ganz eigene Art von Oden [...] Eine Art, die ich lyrische Gedichte *katexochen* [d.h. schlechthin] nennen würde und die immer meine Lieblingsgattung gewesen sind. Es sollen treue Gemälde der Empfindung und Leidenschaft sein, ganz individuell und ganz nach der Natur gemalt. Sie sollen den echten, wahren Ausbruch der Leidenschaft darstellen, ihren Keim, ihre Quelle andeuten, auf ihre Folgen führen" (SWB II, 99-100).

³¹ "[Meine lyrischen Gedichte sollen] dazu dienen, Menschen, Menschenherzen kennen zu lehren" (SWB II, 100). Per Wackenroder, però, la vera poesia non può avere come scopo principale l'insegnamento, e più precisamente l'insegnamento morale. Si vedano le annotazioni sulle opere drammatiche di Hans Sachs (1494-1576): "Wo Belehrung, moralische Belehrung, der Hauptzweck der Dichtkunst ist, da wohnt ihr echter Genius nicht" (SWB II, 286).

³² Si confronti la nota 47.

³³ "Nur *schaffen* bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, *ist* Schöpfer" (SWB II, 101).

³⁴ Si veda la nota 120.

³⁵ "[Diese gewisse Kritik] besteht immer nur in Vergleichung, Zusammensetzung und Trennung dessen, was schon da ist, Verwandlung des schon existierenden" (SWB II, 101).

volta capace di elevare l'uomo al di sopra delle miserie terrene, ecco che Wackenroder si lascia sfuggire un'affermazione in qualche misura audace sulla creazione artistica, come se volesse trovare immediato scampo in una dimensione in cui nulla può ricondurre alle difficoltà del vissuto. Ma questa entusiastica celebrazione dell'arte è già intrisa di una religiosità che ne tempera subito lo spirito innovativo. Quando scrive che solo l'arte ci rende degni "del nostro cielo"³⁶, Wackenroder sembra quasi anticipare i contesti in cui - parlando per bocca del vecchio monaco amante dell'arte - preferirà usare formulazioni più consone alla tradizione estetica e religiosa.

3. Arte e vita nell'armonia della visione estetico-religiosa della pittura

Il volumetto degli *Sfoghi del cuore*, datato 1797, era già disponibile nell'autunno del 1796. Gli scritti che lo compongono furono presumibilmente redatti tra l'autunno del 1794 e la fine del 1795³⁷, quando Wackenroder - rientrato nella casa paterna dopo gli studi universitari a Erlangen e Gottinga - si disponeva a trascorrere gli ultimi anni della sua breve vita come praticante presso il tribunale di Berlino. Ora, lo straordinario influsso che Wackenroder esercitò sui posteri e sui contemporanei (che peraltro non sempre ebbero la possibilità di distinguere gli scritti da quelli di Tieck) è dovuto in primo luogo alla concezione dell'arte che il giovane studioso attribuì al vecchio e dotto monaco che guida il lettore attraverso i vari testi di questa raccolta³⁸. Secondo Tieck, Wackenroder scelse "la maschera di un pio ecclesiastico per poter esprimere più liberamente la propria indole religiosa, il suo amore devoto per l'arte"³⁹. E Rudolf Köpke, il biografo di Tieck, scrive che per Wackenroder l'arte era diventata "un'altra religione", vero e proprio oggetto di una "fede sacra"⁴⁰.

³⁶ "Es lebe die *Kunst*! Sie allein erhebt uns über die Erde und macht uns unsers Himmels würdig" (SWB II, 101).

³⁷ SWB I, 290-294.

³⁸ Köpke, *Erinnerungen*, pp. 218-226, attribuisce a Johann Friedrich Reichardt la paternità del titolo delle *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*: "Reichardt fand auch den Titel, unter dem diese Bilder [der alten großen Meister] dem Publikum übergeben werden sollten" (SWB II, 441). "Klosterbruder" (che qui sta per "Mönch") compare anche nel sottotitolo del saggio su Dürer (*Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder*), che fu pubblicato dal Reichardt nella sua rivista berlinese "Deutschland" (si confronti la nota 140). Ma la figura del dotto religioso è senza dubbio una creazione di Wackenroder.

³⁹ Si legga la *Nachricht an den Leser*, in Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen, Erster Teil* (marzo 1798): "[Mein Freund] wählte absichtlich diese Maske eines religiösen Geistlichen, um sein frommes Gemüt, seine andächtige Liebe zur Kunst freier ausdrücken zu können" (SWB II, 410).

⁴⁰ Köpke, *Erinnerungen*, pp. 218-226: "Alles was er [in Nürnberg, Pommersfelden, Kassel und Salzdahlum] gesehen, was ihn entzückt und begeistert hatte, drückte er in dem einen Ge-

I ricordi dell'amico e coetaneo sono spesso falsati da stilizzazioni e semplificazioni di vario genere, ma in questo caso le sue parole (e i giudizi su cui si basa Köpke)⁴¹ non sembrano discostarsi molto dal vero. Certo è che, celandosi dietro la figura di un monaco venerando, Wackenroder volle anche conferire maggior peso e autorità a disquisizioni e narrazioni che nascevano da una notevole erudizione⁴². Studioso di manoscritti e incunaboli e appassionato frequentatore di antiquari, biblioteche e collezioni private, Wackenroder ebbe modo di conoscere non solo la letteratura e la pittura del Medioevo e del Rinascimento, ma anche la tradizione da cui discendeva la musica sacra e profana del suo tempo. Il padre, severissimo magistrato e funzionario prussiano, ne voleva fare un giurista, ma è fuor di dubbio che Wackenroder preferiva l'arte alla giurisprudenza e che le problematiche dell'estetica lo interessavano molto di più di qualsiasi disquisizione sul diritto⁴³.

“La sua indole”, scrive altrove Tieck, “era devota e pura, e nobilitata da una genuina religiosità assolutamente candida [...] L'arte e la poesia e la musica riempivano tutta la sua vita”⁴⁴. Wackenroder era di natura “presaga” e “profe-

danken aus, der für ihn die vollste Wahrheit war, es sei ihm die Kunst eine andere Religion, zum Gegenstande eines heiligen Glaubens geworden” (SWB II, 440).

⁴¹ Si confronti il titolo della biografia di Köpke, alla nota 4.

⁴² Si vedano anche (in SWB II, 285-300) i lavori filologici di Wackenroder su Hans Sachs (1494-1576) e sul *Wilhelm von Brabant*, un manoscritto del *Willehalm von Orlens* di Rudolf von Ems (c. 1200-1254). Il giovane studioso collaborò attivamente anche alla revisione del *Compendium der deutschen Literatur-Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf das Jahr 1781* di Erduin Julius Koch. L'opera, che era apparsa nel 1790, fu ripubblicata tra il 1795 e il 1798 con il titolo di *Grundriß einer Geschichte der Sprache und Literatur der Deutschen von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod* (SWB II, 622-628). Si confronti anche Dirk Kemper, *Poeta Philologus. Philologie und Dichtung bei Wackenroder*, in “Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 68 (1994), pp. 99-133.

⁴³ La casa paterna e il ginnasio berlinese dettero a Wackenroder un'educazione di stampo illuministico che lasciava poco spazio alla vocazione creativa. Ma il giovane si avvicinò molto presto anche all'arte grazie agli studi pratici e teorici di musica condotti presso Karl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), ai rapporti di amicizia con il musicista e scrittore Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) e alle lezioni di estetica e mitologia tenute nel 1789 a Berlino da Karl Philipp Moritz (1756-1793). Per i programmi d'insegnamento di quest'ultimo si veda ora Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. W. H. Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stoccarda, Metzler, 1993, p. 58 segg. Nell'estate del 1794 (pochi mesi prima di cominciare a stendere le *Herzensergießungen*) Wackenroder frequentò, a Gottinga (dove studiò giurisprudenza dall'ottobre 1793 al settembre 1794), anche un seminario tenuto dallo storico dell'arte Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821).

⁴⁴ “Sein Gemüt war fromm und rein und von einer echten, durchaus kindlichen Religiosität geläutert [...] Die Kunst und die Poesie und Musik erfüllten sein ganzes Leben” (*Vorrede*, in *Phantasien* 1814). Nella premessa alla prima edizione delle *Phantasien* Tieck si era spinto anche più in là, sostenendo che il più grande sogno di Wackenroder era stato quello di essere “annoverato tra gli artisti”: “Von jeher war es sein Wunsch, für die Kunst leben zu können, seine schönste Hoffnung war, einst unter den Künstlern genannt zu werden” (SWB I, 149).

tica”, annota il biografo di Tieck, si sentiva estraneo al mondo, lontano dalle faccende dell'ordinaria quotidianità⁴⁵. Questa rappresentazione è probabilmente un po' forzata e di maniera, perché anche il carteggio tra i due amici dimostra che Wackenroder era tutt'altro che ingenuo o sprovveduto, e che il suo modo di intendere un rapporto di amicizia si basava su una costanza e su un'avvedutezza che Tieck forse non possedeva⁴⁶. In linea di massima, tuttavia, le descrizioni tradizionali non sembrano travisare - come qualcuno vorrebbe - i tratti distintivi della personalità di Wackenroder, il quale, non a caso, descrive con preoccupazione le sue difficoltà di comportamento nei confronti degli altri⁴⁷. Certo, dai resoconti di viaggio che il giovane scrisse ai genitori durante le sue escursioni culturali (spesso intraprese in compagnia di Tieck) emerge l'immagine di un osservatore attento e ponderato, sicuro nei giudizi, ricco di conoscenze e di interessi che riguardano tutti gli aspetti del mondo borghese e settori concretissimi della vita economica, quali l'artigianato e l'industria. Ma ciò non vuol dire che Wackenroder non cercasse altrove sbocchi più consoni alla sua sensibilità.

Del resto, per alcuni studiosi, il romanticismo è anche questo, o addirittura soltanto questo: lucida consapevolezza di una realtà sociale che cambia, che impone le sue esigenze di produttività, che rende ancor più netto il rifiuto della quotidianità intesa come soffocante complesso di azioni ripetitive e di valori fossilizzati. Scrivendo ai genitori, e dunque anche al severissimo padre che ne sorvegliava gli studi giuridici, Wackenroder dimostra le sue notevoli capacità di analizzare i meccanismi della società in movimento. Ma in questi resoconti di viaggio redatti tra il giugno e l'ottobre 1793 durante il periodo degli studi a Erlangen⁴⁸, egli cerca di non soffermarsi troppo sulle reazioni più personali e si guarda bene dal rivelare il suo desiderio di esplorare fino in fondo il regno dell'arte.

Il segreto della più intima aspirazione del giovane studioso è comunque così ben custodito che nemmeno l'amico Tieck si accorge di ciò che sta succedendo. Il soggiorno universitario a Erlangen nel periodo aprile-settembre 1793 apre a Wackenroder il magico universo del meridione tedesco: Norimberga, Bayreuth, Bamberg e tutto il panorama barocco della Franconia. Anche qui le differenze rispetto a Tieck devono essere state del tutto evidenti. Wackenroder dà l'im-

⁴⁵ Köpke, *Erinnerungen*, pp. 70 ss.: “Wackenroder war eine ahnungsvolle, prophetische Natur. Still und träumerisch schien er den Blick nur in die Tiefen seines Innern zu senken und den Sinn für die Außenwelt weder zu besitzen noch zu vermissen” (SWB II, 421).

⁴⁶ Si confronti Richard Littlejohns, SWB II, 453-458, sp. 458.

⁴⁷ Si veda la lettera-diario scritta per Tieck tra il 27 novembre e il primo dicembre 1792, là dove Wackenroder parla della necessità di ricorrere al silenzio oppure a una sorta di dissimulazione difensiva nei confronti degli altri (SWB II, 92-93). Riferendosi a questo passo, più avanti domanderà all'amico: “Was urteilst Du von meinen neulichen Bruchstücken einer Theorie des Umgangs?” (11.12.1792, SWB II, 98).

⁴⁸ Si veda SWB II, 156-244.

pressione di essere piuttosto chiuso, ha un aspetto modesto e al tempo stesso di notevole spicco⁴⁹. Tieck è più spigliato, socievole, simpatico, affascina tutti con la sua prodigiosa facilità espressiva. Chi scava in profondità è però Wackenroder. I suoi interessi sembrano essere soprattutto letterari, legati anche alle commissioni affidategli dal suo maestro Julius Erduin Koch⁵⁰. Ma l'intensa partecipazione alla scoperta dei tesori artistici e della religiosità del meridione tedesco prepara il suo animo a ricevere gli insegnamenti di Johann Dominicus Fiorillo⁵¹, che a Gottinga gli aprirà nuove prospettive sulla storia dell'arte (e sul Rinascimento in particolare), fornendogli così l'impulso decisivo per la stesura degli *Sfoghi del cuore*.

Il primo di questi viaggi, intrapreso con Tieck nel maggio 1793, lo porta verso Bayreuth, e suscita nel giovane studente reazioni che in parte richiamano alla mente la polemica di Winckelmann contro le "indorature" di stampo secentesco⁵². Ma l'avvicinamento al barocco attraverso l'elemento religioso si annuncia già silenziosamente nelle "bianche, dorate raffigurazioni di Cristo su alti, rossi crocefissi" e nelle "piccole cappelle" che il viandante incontra lungo il suo cammino nei dintorni di Bamberg⁵³. Poco tempo dopo, però, Wackenroder viene preso dalla magia di Norimberga, scopre una "antichità" che non è più, come nei suoi studi, greca, bensì medievale e cristiana. Intorno a lui c'è una città che sembra materializzarsi, intatta, da un passato che improvvisamente viene a rappresentare qualcosa di più degli incunaboli e dei manoscritti, dei dipinti e delle statue, dei legni e delle pietre.

Si tratta di un momento veramente cruciale: se il passato si fa sentire così prepotentemente che in ogni momento il visitatore si aspetta d'imbattersi in ca-

⁴⁹ Si veda il giudizio di Tieck in una lettera dell'estate 1793 ad August Ferdinand Bernhardt e Sophie Tieck: "Wackenroder hat sehr etwas Verschlossenes, keiner wagt sich an ihn so leicht und bei aller seiner Bescheidenheit hat er ein sehr imponierendes Ansehen, sehr etwas *altes*, weil er von je an wenig mit jungen Leuten umgegangen ist" (SWB II, 263).

⁵⁰ Si veda la nota 28, il resoconto di una breve visita a Norimberga nel giugno del 1793 (SWB II, 179) e le lettere spedite a Koch da Gottinga nel febbraio e nel marzo 1794 (SWB II, 140-152).

⁵¹ Si veda la nota 43.

⁵² Si confronti Richard Benz, *Nachwort*, in W. H. Wackenroder und L. Tieck. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stoccarda, Reclam, 1983, p. 129. Il passo riguarda il Teatro dell'Opera costruito dai Bibbiena (1744-1748): "[Ein Opernhaus] mit einem sehr großen ungeschickten Balkon versehen, inwendig sehr reich und prächtig, aber ebenso altmodisch und geschmacklos mit Gold verziert" (SWB II, 161). Per le "Vergöldungen" di cui scrive Winckelmann nel 1755, riferendosi al rococò, si veda Ludwig Uhlig (cur.), *Johann Joachim Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stoccarda, Reclam, 1982, p. 38.

⁵³ "Am Wege findet man weiße, vergoldete Christusbilder an hohen, roten Kruzifixen und kleine Kapellen" (SWB II, 157).

valieri e cittadini medievali⁵⁴, se ad ogni passo lo sguardo si sofferma su un pezzo di "antichità", su un'opera d'arte "in pietra o a colori" di tempi ormai lontani⁵⁵, come definire tutto ciò? Come caratterizzare l'aspetto della città nel suo insieme, l'impatto di questo straordinario complesso di viuzze, di case e di chiese che - al pari del tabernacolo della Chiesa di S. Lorenzo - sembra risalire "ai tempi del cattolicesimo"⁵⁶? Forse l'aggettivo più adatto è "romantico", e Wackenroder usa proprio questo⁵⁷. La sequenza dei particolari architettonici e artistici di Norimberga è dunque romantica, cioè pittoresca e suggestiva, così come lo è, nei dintorni di Bayreuth, l'insieme dei dettagli che producono "il colorito" complessivo di una regione, o la sequenza di "panorami romantici" che la caratterizzano⁵⁸. Solo "l'originale" che ci viene offerto dalla natura, oppure l'imitazione che scaturisce dal pennello dell'artista, è in grado di far percepire "la bellezza sensuale" di alberi e rocce, prati e ruscelli, valli e montagne⁵⁹. Allo stesso modo, soltanto la presenza fisica in un complesso architettonico come quello di Norimberga consente di cogliere il fascino indescrivibile di un passato che rivive grazie all'accumularsi nel tempo dei manufatti dell'uomo.

L'accento ai cavalieri e ai cittadini medievali potrebbe far pensare a un altro significato dell'aggettivo "romantico", vale a dire "tipico dei romanzi cavallereschi o di avventura", opere che il giovane poteva leggere nelle anguste e pur suggestive stanze di una vecchia biblioteca⁶⁰. Ma nella Norimberga di Wackenroder non c'è nulla di falso, di inventato o di fantastico: si avverte invece un non so che di meraviglioso e di irreali che è al tempo stesso in qualche misura tangibile.

Nelle successive visite a Bamberg il cattolicesimo del passato si trasforma per Wackenroder in presenza concreta, in fenomeno imprescindibile che si rive-

⁵⁴ "So wird man ganz ins Altertum versetzt und erwartet immer einem Ritter oder einem Mönch oder einem Bürger in alter Tracht zu begegnen" (SWB II, 187).

⁵⁵ "Mit jedem Schritt heftet sich der Blick auf ein Stück des Altertums, auf ein Kunstwerk in Stein oder in Farben" (SWB II, 188).

⁵⁶ "[Die Lorenzkirche hat] ein äußerst künstliches Sakramenthäuschen [...] aus katholischen Zeiten" (SWB II, 191).

⁵⁷ "Nürnberg ist eine Stadt, wie ich noch keine gesehen habe, und hat ein ganz besonderes Interesse für mich. Man kann sie, ihres Äußern wegen, in der *Art* romantisch nennen" (SWB II, 188).

⁵⁸ "Das Charakteristische, das Kolorit der Gegend errät der andre nie"; "[Ich kann] Ihnen unmöglich ein treues Gemälde von der *Folge* einzelner romantischer Aussichten, die wir diesen Vormittag und auf der ganzen Reise hatten, geben" (SWB II, 158).

⁵⁹ "Die sinnlichen Schönheiten fürs Auge können nur durchs Auge, im Original der Natur, oder in Nachahmung des Pinsels, vollkommen empfunden werden" (SWB II, 158).

⁶⁰ Per esempio quelle dell'antiquario Christoph Gottlieb von Murr o del bibliofilo Georg Wolfgang Franz Panzer, che Wackenroder aveva visitato qualche giorno prima: "[Herr von Murr und Herr Panzer sitzen] in Zimmern, die nur durch eine Bibliothek angenehm werden, an Fenstern mit kleinen runden Scheiben" (SWB II, 180).

la in tutta la sua pienezza di forme e di contenuti. “Ho conosciuto un mondo per me tutto nuovo, il mondo cattolico”, scrive ai genitori⁶¹. “Qui si viene davvero iniziati allo spirito cattolico e quasi stuzzicati a partecipare a tutte le cerimonie”, annota ancora nel suo resoconto di viaggio⁶². Nell'antico duomo della città assiste a una funzione solenne, che descrive in tutte le sue fasi, rappresentando anche la devozione dei fedeli: le genuflessioni, i sospiri, il segnarsi nella croce alzando gli occhi al cielo durante la preghiera⁶³. Come altri esponenti protestanti della letteratura di lingua tedesca, Wackenroder trova qui quella solennità, quella simbologia e quella scenografia che era andata in gran parte perduta con la nascita della sua confessione religiosa. Ciò che egli inevitabilmente collega a tutta una tradizione ostile ai cosiddetti eccessi dei cattolici si fa qui talmente “misterioso” da produrre un'impressione “meravigliosa”⁶⁴. Ed è anche grazie a questo stato d'animo particolarissimo che si svilupperà, in seguito, la devota ammirazione di Wackenroder per la pittura, quel suo slancio spirituale verso il sublime che è al tempo stesso religioso ed estetico. Né va dimenticato che questo processo di trasformazione prefigura anche un atteggiamento non trascurabile nella contrapposizione tra romanticismo e classicismo: la preferenza per l'arte sacra e l'orgoglioso riconoscimento (magari solo implicito) dell'origine cristiana di tutta l'arte occidentale.

La grande scoperta dell'estate 1793 spinge Wackenroder a visitare ogni luogo sacro di Bamberg, a interessarsi minutamente di ogni ordine religioso, di ogni comunità raccolta intorno a chioschi e biblioteche. Dalla chiesa di S. Martino vede uscire una processione di carmelitani, domenicani, francescani e cappuccini. Tra essi spiccano alcuni vecchi venerandi e “veramente ideali”⁶⁵, cioè capaci di esprimere una profonda armonia dell'anima, ma soprattutto di rendere ancor più struggente nel giovane studioso il desiderio di trascendere i limiti del finito attraverso la tradizione artistica cristiana.

⁶¹ “[Ich muß Ihnen] schon wieder von einer neuen Reise Nachricht geben, durch die ich besonders eine für mich ganz neue Welt, die katholische Welt, kennengelernt habe” (SWB II, 194).

⁶² “Man wird hier ganz in den katholischen Geist eingeweiht und fast gereizt alle Zeremonien mitzumachen” (SWB II, 203).

⁶³ Wackenroder fa qui esplicito riferimento a un illustre precedente (“Hier habe ich recht deutlich bestätigt gefunden, wovon Nicolai erzählt”, SWB II, 203). Si veda Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, vol. I, Berlino e Stettino, 1783, pp. 137-138, dove l'autore si sofferma sul modo di pregare tipico delle regioni cattoliche. Nei suoi resoconti di viaggio Wackenroder cita più volte Nicolai, da cui sembra riprendere, soprattutto nelle descrizioni tecniche, anche l'impianto enciclopedico di stampo tardo-illuminista (SWB II, 550-551).

⁶⁴ “Und die Zeremonien, die in jeder Minute immer bestimmt wechselten, machten, je geheimnisvoller und unverständlicher sie mir waren, einen desto stärkern und wunderbaren Eindruck auf mich” (SWB II, 203).

⁶⁵ “Ich sah einige ehrwürdige und wirklich idealische Greise unter ihnen” (SWB II, 239).

In questa profonda impressione sull'animo giovanile di Wackenroder si è voluto vedere, non solo il concepimento della sua prima raccolta (i cui saggi risalgono, peraltro, a più di un anno dopo)⁶⁶, ma anche una sorta di precoce invecchiamento interiore, un altro esempio di quella coesistenza di entusiasmo e pedanteria che renderebbe interiormente vecchio quasi ogni giovane autore o protagonista nella letteratura settecentesca⁶⁷. Non va tuttavia dimenticato che Wackenroder si sentiva particolarmente attratto dall'arte e dalla personalità (idealizzata) di Raffaello, il più giovane dei grandi pittori che compaiono nella sua opera. La figura chiave degli *Sfoghi del cuore* è proprio l'Urbinate, la cui effigie appare subito di fronte al titolo dell'edizione originaria, con la dicitura "Il Divino Raffaello"⁶⁸. Ma c'è di più: nel capitolo in versi intitolato *I ritratti dei pittori*⁶⁹ (che probabilmente rappresenta una versificazione tieckiana di motivi wackenroderiani)⁷⁰ la Musa guida un giovane artista nella galleria che custodisce i volti di Leonardo, Dürer, Michelangelo e Raffaello. Quando il discepolo scopre che Raffaello non ha né i capelli bianchi né la scostante "alterigia del vegliardo", egli si sente fraternamente attratto dall'artista, vorrebbe abbracciarlo, piangere sul suo petto e scoprirvi la gioia⁷¹. Insieme alla venerazione per colui che ha rivelato ai mortali "l'arte celeste"⁷², affiora qui chiaramente anche un motivo tipicamente romantico: quello della fratellanza giovanile che si basa sull'amore per l'arte.

Forse Wackenroder era davvero coscienzioso fino all'eccesso, e forse amava un po' troppo la solitudine⁷³, ma quando egli si pone, senza risolverlo, il problema se sia più bello il volto della Vergine di Raffaello o quello di Leonardo, egli non intende certo contrapporre un viso giovanile all'immagine ideale della

⁶⁶ Si veda sopra, alla nota 37.

⁶⁷ Si veda Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, Torino, Einaudi, 1978 [1964], p. 29, che forse si rifà a un giudizio di Tieck (si confronti la nota 49).

⁶⁸ "Der Göttliche Raffael". L'incisione originaria, che richiama il ritratto (o l'autoritratto) conservato negli Uffizi, è di Friedrich W. Bollinger (1777-825). Si noti che per il Vasari tutti i grandi geni dell'arte rinascimentale sono "divini".

⁶⁹ *Die Bildnisse der Maler* (SWB I, 118-120).

⁷⁰ Si confronti Silvio Vietta, SWB I, 345. Si noti che nella prima parte delle *Phantasien* Tieck si richiama a Raffaello in ben tre capitoletti: *Raffaels Bildnis* (SWB I, 169-172), *Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern* (SWB I, 183-184) e *Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz* (SWB I, 185-188). Nel secondo di questi saggi i fanciulli di Raffaello vengono presentati - assai romanticamente - come espressione sublime di una dimensione celeste che l'adulto è destinato a perdere e a ricordare solo vagamente: "Dieser Ätherschimmer, diese Erinnerungen der Engelswelt leben unregelmäßig und frisch im Kindergeiste" (SWB I, 184).

⁷¹ "Wie kein Ernst, kein hoher Greisesstolz / Mich Armen rückwärts hält, - wie ich ihm an die Brust / Mit Weinen sinken möchte und in Freude vergehn!" (SWB I, 120).

⁷² "In der schönsten Bildung hat sich in dir / Die himmlische Kunst den Menschenkindern offenbart" (SWB I, 120).

⁷³ Si veda Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, p. 29 e si confronti la nota 49.

vecchiaia veneranda, bensì sottolineare una sorta di equivalenza tra gli autori di quei dipinti, tra due spiriti “di natura assai diversa”, che hanno entrambi “grandi qualità”, e che perciò si possono tutti e due ammirare senza riserve⁷⁴. Per Wackenroder, infatti, l'amatissimo Raffaello e l'ammiratissimo Leonardo non sono che due diverse espressioni di quell'arte che sempre rimanda all'unica scintilla divina che l'ha generata. La formulazione più organica di questo concetto emerge nel saggio sulla *Universalità, la tolleranza e l'amore umano nell'arte*⁷⁵, là dove l'immagine della scintilla divina, tanto cara alla tradizione mistica, si tinge di riflessi pietistici, in un contesto che si richiama anche a principi illuministici probabilmente mediati da Johann Gottfried Herder:

L'arte dev'essere chiamata il fiore del sentimento umano. In forma eternamente mutevole si solleva in alto verso il cielo dalle svariate zone della terra, e al padre comune, che regge nella sua mano il globo terrestre con tutto ciò che gli compete, arriva anche da questa semenza un solo profumo ricongiunto.

Egli scorge in ogni opera d'arte, in tutte le zone della terra, la traccia di quella scintilla celeste che, partita da lui, attraverso il petto dell'uomo passò alle piccole creazioni di questi, dalle quali di nuovo sfavilla verso il grande creatore.⁷⁶

L'episodio della processione domenicale risale al 18 agosto 1793. Pochi giorni dopo Wackenroder ebbe modo di rivedere Schloß Weißenstein, lo splendido castello di Pommersfelden, presso Bamberg, dove si riconciliò definitivamente con il barocco architettonico⁷⁷. Ma la visita è importante soprattutto perché nella ricca galleria del Weißenstein egli rimase affascinato da un dipinto della Madonna che a quel tempo veniva attribuito a Raffaello⁷⁸. È infatti la con-

⁷⁴ “Ich meine, man könne Geister von sehr verschiedener Beschaffenheit, die beide große Eigenschaften haben, beide bewundern” (SWB I, 81).

⁷⁵ *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst* (SWB I, 86-89).

⁷⁶ “Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor und dem allgemeinen Vater, der den Erdball mit allem was daran ist, in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur *ein* vereinigter Wohlgeruch. / Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von Ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt” (SWB I, 87). Sull'influsso esercitato su Wackenroder da uno “Stürmer” quale Herder (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, I-II, 1784-1785) con riguardo ai concetti riassunti nel titolo del saggio si veda Heinz Lippuner, *Wackenroder / Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Zurigo, Juris, 1965, p. 65 e SWB I, 330-331.

⁷⁷ “Die Treppe im Schloß ist herrlich” (SWB II, 244).

⁷⁸ Il dipinto proviene in realtà dalla scuola del fiammingo Joos van der Cleve (o van der

templazione di questa particolare immagine che suscita un più profondo interesse di Wackenroder per la pittura, segnando al tempo stesso, nella sua sensibilità, la fluida ma chiarissima transizione da un ideale di grecità pagana a una concezione artistica tutta cristiana. Se in uno “Stürmer” come Jakob Wilhelm Heinse si era già compiuto il passaggio da un ideale di bellezza classica a una visione estetica che si fonda sull'arte del Rinascimento italiano (e in particolare su quella di Raffaello)⁷⁹, ecco che in Wackenroder il superamento dell'ideale artistico di Winckelmann - pur basandosi sull'insegnamento tardo-illuministico di Johann Dominicus Fiorillo⁸⁰ - si tinge di una religiosità tutta particolare, in cui l'elemento estetico-mistico prevale su qualsiasi scelta confessionale⁸¹.

Nel volto di Maria con il Gesù bambino, scriverà più avanti Wackenroder, c'è la forma “sovraterranea” e “universale” della bellezza ideale greca, congiunta nella maniera più felice con la più “eloquente” e “attraente” individualità. Maria è una “dea”, ma oscilla tra cielo e terra grazie all’“impronta della natura terrena” che la caratterizza e che da lei traspare: tanto che al mortale è concesso di considerarla parte dell'umanità⁸².

Beke), maestro ad Anversa nella prima metà del Cinquecento. Wackenroder aveva visto soltanto un originale di Raffaello, la “Madonna Sistina” (Dresda, 1792), ma conosceva altri dipinti dell'Urbinate grazie a copie e riproduzioni di varia provenienza (SWB I, 313-314).

⁷⁹ Nel romanzo *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (1787) si dice, tra l'altro, che Raffaello è “lauter Herz und Empfindung, und eine Quelle von Leben und Schönheit” - si veda Silvio Vietta, *Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik*, in Klaus-Detlef Müller *et alii*, *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl*, Tubinga, Niemeyer, 1988, pp. 221-241 e si confronti SWB II, 297. In una lettera scritta tra il 20 dicembre 1792 e il 7 gennaio 1793 Tieck scrive a Wackenroder: “Lies doch den *Ardinghella*!” (SWB II, 114).

⁸⁰ Al tempo in cui Wackenroder e Tieck seguivano le sue lezioni (tra la primavera e l'estate del 1794), Fiorillo stava già lavorando alla sua monumentale *Geschichte der zeichnenden Künste*, il cui primo volume, *Geschichte der Malerei*, uscì a Gottinga nel 1798 (SWB I, 297-300). Si noti che l'opera s'inizia, non già (come nel Winckelmann) con l'arte dell'antica Grecia, bensì con quella del Rinascimento. Si veda anche Achim Hölter, *Johann Dominik Fiorillos “Geschichte der zeichnenden Künste” und ihr Bild der Renaissance*, in Vietta (cur.), *Romantik und Renaissance*, pp. 95-115.

⁸¹ Sull'impossibilità di attribuire a Wackenroder una precisa scelta confessionale concordano numerosi autori, tra i quali: Tecchi, *W. H. Wackenroder*, pp. XXXVIII-XLII; Heinz Otto Burger, *Ästhetische Religion in deutscher Klassik und Romantik*, in Albert Fuchs und Helmut Motekat (cur.), *Stoffe, Formen, Strukturen. Festschrift für H. H. Borchardt*, Monaco, Hueber, 1962, p. 17 e segg.; Marianne Frey, *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Berna, Lang, 1970, p. 113 e segg.; Joachim Kröll, *Ludwig Tieck und W. H. Wackenroder in Franken*, in “Archiv für Geschichte von Oberfranken” 41 (1961), pp. 356-357. Per l'influsso esercitato su Wackenroder (e su Tieck) da Karl Philipp Moritz riguardo all'arte e alla religione si veda Paul Gerhard Klussmann, *Andachtsbilder. Wackenroders ästhetische Glaubenserfahrung und die romantische Bestimmung des Künstlertums*, in Gerd Michels (cur.) *Festschrift für Friedrich Kienecker*, Heidelberg, Groos, 1980, p. 75 e segg.

⁸² “*Italiener. Raffael. Maria mit dem Jesuskinde. Maria sitzt links, in grader Stellung, in*

L'uso di categorie derivate dall'opera di Winckelmann⁸³ e il riferimento alle considerazioni di Lessing sul Laocoonte⁸⁴ non impediscono a Wackenroder di staccarsi dalla tradizione grazie a una sensibilità capace di fondere l'emozione artistica con il sentimento religioso. L'immagine di Maria può essere, in ultima analisi, solo divina: non già perché lontana da tutto ciò che è terreno, bensì perché l'arte stessa è divina e il suo prodotto è misterioso e indescrivibile come un "quadro degli dèi"⁸⁵.

Se Novalis fu il primo a darci il verbo "romantizzare" ("Il mondo deve essere romantizzato", scrive in uno dei *Frammenti*)⁸⁶, Wackenroder fu certamente il primo a romantizzare qualcosa, sia pure in un senso assai diverso. Egli romantizzò non solo il Cinquecento italiano, cattolico e aristocratico, ma anche il Cinquecento tedesco, protestante e borghese, egregiamente rappresentato dall'arte e dalla personalità di Dürer. Se la caratteristica di quello che Novalis chiamò "romanticismo"⁸⁷ consiste nella identificazione di un essere o di un'entità inferiore con un essere o un'entità "migliore"⁸⁸, allora bisogna dire che l'in-

der seligsten Ruhe. In ihrem Antlitz ist die überirdische, allgemeine Form griechischer Ideal-schönheit mit sprechendster, anziehender Individualität aufs glücklichste vereinigt: und die Göttin schwebt zwischen Himmel und Erde, und ihr durchschimmerndes Gepräge des irdischen Wesens an ihr vergönnt dem Sterblichen, sie der Menschheit zueignen zu dürfen" (SWB II, 243). La descrizione della Madonna attribuita a Raffaello fu quasi certamente scritta o rielaborata solo dopo l'arrivo di Wackenroder a Gottinga verso la metà dell'ottobre 1793.

⁸³ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Per i concetti di "Ruhe" e di "Seligkeit", nonché per la questione dell'influsso di Winckelmann, si vedano Rose Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*, Marburgo, Elwert, 1969, pp. 57-58; Richard Littlejohns, *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*, Berna, Lang, 1987, pp. 40-47; SWB II, 610.

⁸⁴ "Hier ist ein merkwürdiges Beispiel des Grundsatzes, den Lessing auf Laokoons schmerzfülltes Antlitz anwendet: hier ist's, wo die Kunst den Anfang, den ersten Schritt der Empfindung zeigt und eben dadurch die Phantasie des Bewunderers ihre Kraft tiefer fühlen läßt" (SWB II, 243-244). Wackenroder si riferisce qui a un passo dello scritto intitolato *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), là dove Lessing sostiene che l'artista non può servirsi del grado più alto del sentimento, perché mostrare l'estremo significa legare le ali alla fantasia ("dem Auge das Äußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden", SWB II, 611). Sul passo lessinghiano si veda anche Luigi Quattrocchi, *La poetica di Lessing*, Messina e Firenze, D'Anna, 1963, pp. 123-124.

⁸⁵ "Aber zerreiße meine Worte, wer das Götterbild sehen kann; und zerschmelze in Wonne, wer es sieht" (SWB II, 244).

⁸⁶ "Die Welt muß romantisiert werden" (*Fragmente und Studien 1797-1798*). Si veda Gerhard Schulz (cur.), *Novalis Werke*, Monaco, Beck, 1981 (abbr.: NW), p. 384.

⁸⁷ "Romantik" (*Aus dem "Allgemeinen Brouillon" 1798-1799*, NW 452).

⁸⁸ Il contesto di Novalis è, naturalmente, assai diverso: "Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert" (NW, 384).

tenso bisogno di godimento artistico portò Wackenroder a “potenziare qualitativamente”⁸⁹ le tanto ammirate espressioni artistiche del passato, e perfino ad armonizzare ciò che non poteva essere armonizzato, vale a dire il paganesimo greco e il cristianesimo medievale e moderno, così come il Cinquecento tedesco e quello italiano. Questa difficile “operazione” (ancora una volta un termine usato da Novalis a proposito del romanticismo)⁹⁰ fu resa possibile sia dalla lirizzazione estetico-religiosa che permea gran parte degli scritti di Wackenroder, sia dalla già ricordata concezione dell’origine divina di ogni vera espressione artistica.

La particolare impostazione di Wackenroder emerge anche dall’unico suo scritto dedicato a un’opera architettonica, e più precisamente alla Cattedrale di San Pietro⁹¹. In questo saggio delle *Fantasie sull’arte*, i marmi e le pietre racchiudono “l’anelito dell’uomo verso la divinità”⁹², rappresentano la “stupefacente realtà” di un “incredibile sogno”, di una visione che “spaventa la capacità immaginativa”⁹³. La cattedrale è sorta grazie al talento, alla volontà e al sacrificio di individui ormai scomparsi, quasi a riprova che gli uomini sono soltanto “i portali attraverso cui, sin dalla creazione del mondo, le forze divine arrivano alla terra e ci appaiono visibili nella religione e nell’arte duratura”⁹⁴.

E già il primo saggio degli *Sfoghi del cuore*, intitolato *La visione di Raffaello*⁹⁵, afferma subito, come in una imprescindibile premessa⁹⁶, il principio

⁸⁹ Si veda la citazione alla nota 88.

⁹⁰ Si veda la citazione alla nota 88.

⁹¹ *Die Peterskirche* (SWB I, 177-180).

⁹² “Was können sie [d.h.: die Räume der Peterskirche] größeres bewahren und umschließen als das Streben des Menschen nach der Gottheit?” (SWB I, 179).

⁹³ “Die erstaunenswürdige Wirklichkeit dieses ungläublichen Traums, welche die Einbildungskraft erschreckt” (SWB I, 178).

⁹⁴ “Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen” (SWB I, 178).

⁹⁵ *Raffaels Erscheinung* (SWB I, 55-58). Raffaello riesce a dipingere la Madre di Dio solo dopo averne goduto la rappresentazione pittorica in una visione divina. Ladislao Mittner (che rimanda anche al suo studio *Ambivalenze romantiche*, Messina e Firenze, D’Anna, 1954) ha voluto vedere anche qui “l’ambivalenza storico-psicologica di Wackenroder” (*Letteratura tedesca*, vol. II, p. 742). Ma l’“abilissima imprecisione narrativa” di Wackenroder è almeno in parte frutto dell’interpretazione di Mittner, che dubita del risveglio di Raffaello (p. 741). Il testo è tuttavia chiarissimo: prima di giungere alla visione del suo dipinto nella forma più compiuta, Raffaello si sveglia di soprassalto (“[Einst, erzählte Raffael weiter], sei er, heftig bedrängt, auf einmal aus dem Schläfe aufgefahren [...]”, SWB I, 57).

⁹⁶ La premessa formale al volumetto, *An den Leser dieser Blätter* (SWB I, 53-54), è di Ludwig Tieck, che ovviamente si nasconde dietro la figura del vecchio monaco isolato dal mondo. Tieck fa un rapido e negativo accenno alle ben diverse idee sull’arte del razionalista Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, in genere disprezzato dai contemporanei per il suo trattato *Charis oder Über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten* (Lipsia,

dell'ispirazione divina dell'artista e un senso di religiosa devozione di fronte all'opera d'arte⁹⁷. Il concetto, del resto, è ribadito quasi in ogni capitolo degli *Sfoghi del cuore*⁹⁸, per esempio quando Wackenroder ci presenta Raffaello così come egli appare agli occhi di Francesco Francia⁹⁹, capostipite bolognese della scuola lombarda. Questo "testimone genuino dell'entusiasmo artistico"¹⁰⁰ deperisce e muore nello scoprire l'incolmabile abisso che lo separa dall'"angelo della luce", dall'"essere superiore" che sembra indurlo alla contrizione e che gli si rivela in tutto il suo splendore attraverso un dipinto di Santa Cecilia¹⁰¹.

E il principio viene ripreso anche a proposito di Leonardo, che pure è visto in un'ottica diversa, più adatta a un genio che non fu restio ad accompagnarsi "con la severa Minerva"¹⁰². Leonardo da Vinci è "il modello di un pittore ricco

1793) - si veda Günter Schulz, *Friedrich Wilhelm B. von Ramdohr, der "unzeitgemäße" Kunsttheoretiker der Goethezeit*, in "Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft" 1958, pp. 140 sgg.

⁹⁷ Wackenroder parla di "elemento celeste nell'entusiasmo artistico" ("das Himmlische im Kunstenthusiasmus", SWB I, 55), dove il significato originario (platonico-neoplatonico) di "Enthusiasmus" ("ispirazione divina") è ovviamente ridotto a quello di "ispirazione". Davanti a un dipinto egli prova un "reverenziale timore" ("eine gewisse Ehrfurcht" SWB I, 58), insiste sul "carattere sommamente sacro dell'arte" ("das Allerheiligste der Kunst", SWB I, 56), in cui trova impressa "l'orma del dito di Dio" ("die Spur von dem Finger Gottes" SWB I, 56). Tieck riprende questi concetti nelle *Phantasien*, e più precisamente nel capitolo *Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz*: "Die wahre Schöne, die Größe der Kunst ist unergründlich [...] wir erkennen das Göttliche und ringen im schönsten Kampfe darnach [...] von der echten Kunst sollte nie ohne Enthusiasmus gesprochen werden" (SWB I, 185).

⁹⁸ Si veda anche quanto Tieck fa dire a Jacobo nel capitolo intitolato *Ein Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom* (SWB I, 70-72): "Die Kunst [...] ist himmlischen Ursprungs; [...] sie muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion, wenn ich mich so ausdrücken darf" (p. 72). L'attribuzione di questo capitolo a Wackenroder da parte di Friedrich Strack è del tutto priva di argomentazioni e non può essere accettata - si veda F. S. *Die "göttliche" Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, in Richard Brinkmann (cur.), *Romantik in Deutschland*, Stoccarda, Metzler, 1978, p. 388.

⁹⁹ *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten alten Malers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule* (SWB I, 61-65).

¹⁰⁰ "Auch hat ihn der Genius der Kunst in den Augen der Eingeweiheten längst heilig gesprochen und sein Haupt mit dem Strahlenkreise umgeben, der ihm als einem echten Märtyrer des Kunstenthusiasmus gebührt" (SWB I, 65). Nel contesto di questa immaginaria santificazione di Francesco Francia, la parola "martire" conserva il significato originario di "testimone" di una fede, di un ideale che qui è al tempo stesso artistico e religioso.

¹⁰¹ "[Beim Anblick eines Altargemäldes von Raffael war es ihm], wie einem sein müßte, der voll Entzücken seinen von Kindheit an von ihm entfernten Bruder umarmen wollte und statt dessen auf einmal einen Engel des Lichts vor seinen Augen erblickte. Sein inneres war durchbohrt; es war ihm, als sänke er in voller Zerknirschung des Herzens vor einem höheren Wesen in die Knie" (SWB I, 64).

¹⁰² "Ein solches Beispiel wird sie [d.h.: die Jünger der Kunst] belehren, daß der Genius der Kunst sich nicht unwillig mit der ernsthaften Minerva zusammen paart" (SWB I, 73).

d'arte e insieme profondamente dotto"¹⁰³, è l'esempio incomparabile di una sensibilità figurativa che deve "girovagare con solerzia al di fuori di sé e con agile destrezza distendersi intorno a tutte le figure della creazione, conservandone le forme e le impronte nello scrigno dello spirito, cosicché l'artista, quando mette mano al lavoro, trovi già in sé tutto un mondo di cose"¹⁰⁴. Anche i germi dell'arte di Leonardo, tuttavia, "dovevano certamente giacere sul fondo dell'anima sua"¹⁰⁵, perché - continua Wackenroder - "l'arte in realtà non s'impara e non s'insegna"¹⁰⁶. Leonardo studiava diligentemente la natura, ma era il favorito delle Muse e delle Grazie, che infatti lo portavano sempre in volo "nella loro atmosfera". E Leonardo, librato in alto, non toccò mai, neppure nelle ore di riposo, "il terreno della vita di ogni giorno"¹⁰⁷. Si dedicava a parecchie arti, ne intendeva la segreta parentela, ma soprattutto sentiva nell'anima "la fiamma divina che spira in tutte"¹⁰⁸.

Piero di Cosimo, che come Leonardo fu sospinto qua e là da uno spirito "sempre vivo e versatile"¹⁰⁹ non può d'altra parte essere considerato un vero artista, perché troppo inquieto e travagliato, tenebroso e pieno di stranezze¹¹⁰. Perché se non ha il dono visionario di Raffaello, l'artista dev'essere almeno "uno strumento adatto ad accogliere in sé tutta la natura" e a generarla di nuovo, animata dallo spirito umano, "in bella metamorfosi"¹¹¹. Infatti, conclude Wackenroder,

nel mare che infuria e spumeggia il cielo non si specchia; è nel chiaro

¹⁰³ Si veda l'intestazione del capitolo: *Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule* (SWB I, 73-81).

¹⁰⁴ "Der Kunstsinn soll [...] emsig außer sich herumschweifen und sich um alle Gestalten der Schöpfung mit behender Geschicklichkeit herumlegen und die Formen und Abdrücke davon in der Schatzkammer des Geistes aufbewahren, so daß der Künstler, wenn er die Hand zur Arbeit ansetzt, schon eine Welt von allen Dingen in sich finde" (SWB I, 76).

¹⁰⁵ "Indes mußten die Keime doch auf dem Grunde seiner Seele liegen" (SWB I, 74).

¹⁰⁶ "[Leonardo übertraf seinen Lehrer.] Ein Beweis, daß die Kunst sich eigentlich nicht lernt und nicht gelehrt wird" (SWB I, 75).

¹⁰⁷ "Wohin also sein vielbefassender Geist sich auch wandte, so ward er immer von den Musen und Grazien, als ihr Liebling, in ihrer Atmosphäre schwebend getragen und berührte nie, auch in den Stunden der Erholung nicht, den Boden des alltäglichen Lebens" (SWB I, 74).

¹⁰⁸ "[Leonardo empfand in seinem Inneren] die göttliche Flamme, die in allen [Künsten] weht" (SWB I, 78).

¹⁰⁹ "Beide wurden von einem immer lebendigen, vielsinnigen Geiste umhergetrieben" (SWB I, 105).

¹¹⁰ Si veda anche l'intestazione del capitolo: *Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule* (SWB I, 101-105).

¹¹¹ "Der Künstlergeist soll, wie ich meine, nur ein brauchbares Werkzeug sein, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären" (SWB I, 105).

fluire dell'acqua che si guardano felici alberi e rocce e le nuvole che passano e tutti gli astri del firmamento.¹¹²

La strettissima connessione tra arte, natura e divino che si profila in questi passi emerge poi chiaramente dalla dichiarazione di fede del vecchio monaco narratore. La sua devozione è rivolta tanto alla “eternamente viva e infinita natura”, quanto ai “geroglifici” dell'arte¹¹³. Nel saggio intitolato *Di due meravigliose lingue e della loro forza misteriosa*¹¹⁴ - uno scritto che quasi certamente si ispira alle *Lettere filosofiche* di Schiller e alla già ricordata *Filosofia della storia* di Herder¹¹⁵ - egli annuncia la potenza della natura, la lingua parlata soltanto da Dio, e la potenza dell'arte, la lingua parlata tra gli uomini, ma solo da “pochi privilegiati”¹¹⁶. Entrambe toccano i nostri sensi e il nostro spirito, o piuttosto sembrano fondere insieme tutte le parti del nostro essere “in un nuovo, unico organo”, il quale così afferra e comprende “i miracoli celesti”¹¹⁷. La natura conduce al divino grazie a un albero, a un prato, a una roccia, oppure attraverso “gli ampi spazi dei cieli”¹¹⁸. L'arte, che va intesa come una particolare specie di creazione concessa ai mortali¹¹⁹, giunge anch'essa a tutto ciò che è

¹¹² “In dem tobenden und schäumenden Meere spiegelt sich der Himmel nicht; - der klare Fluß ist es, worin Bäume und Felsen und die ziehenden Wolken und alle Gestirne des Firmamentes sich wohlgefällig beschauen” (SWB I, 105).

¹¹³ “Die ewig lebendige, unendliche Natur” (SWB I, 99); “[Die Kunst] redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen” (SWB I, 98).

¹¹⁴ *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft* (SWB I, 97-100).

¹¹⁵ Si veda la nota 76. Per l'influsso di Schiller (*Philosophische Briefe*) si legga Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck*, p. 40 sgg. Per alcune formulazioni (SWB I, 333-336) Wackenroder si rifà anche allo scritto *Versuch über das Genie* (1759-1762) di Johann Georg Sulzer.

¹¹⁶ “[Die Sprache der Kunst] reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat” (SWB I, 97).

¹¹⁷ “Aber die zwei wunderbaren Sprachen, deren Kraft ich hier verkündige, rühren unsre Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei (wie ich es nicht anders ausdrücken kann) alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zwiefachen Wege, faßt und begreift (SWB I, 99).

¹¹⁸ “[Die Natur] ziehet uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit hinauf” (SWB I, 99; cfr. 97-98).

¹¹⁹ Naturalmente qui siamo lontani dall'audace equivalenza, postulata anche da Wackenroder, tra Dio creatore e uomo creatore (si veda la nota 33). Nel paragonare l'universo a un'opera d'arte, il vecchio monaco distingue chiaramente tra un'entità divina che crea dal nulla e l'artista che imita o ricorda grazie all'ispirazione che gli viene da Dio: “Ist es aber erlaubt, also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art wie wir ein Kunstwerk ansehen möge” (SWB I, 99-100). Si confronti anche, nella prima parte delle *Phantasien*, il saggio *Eine Erzählung, aus einem italienischen Buche übersetzt*, là dove Tieck esprime la sua invidia per la condizione dell'artista: “Er ist der glücklichste unter den Menschen [...] die hohen Götter sitzen neben ihm, ge-

“nobile e grande e divino” aprendo i tesori del petto umano, indirizzando il nostro sguardo nel nostro intimo e rappresentandoci l'invisibile¹²⁰.

E appunto perché l'arte consente di giungere al divino, ecco che il godimento delle opere dei grandi maestri richiede un raccoglimento simile alla preghiera¹²¹. Nel saggio *Come e in qual modo si devono propriamente guardare le opere dei grandi artisti della terra* - forse il più autonomo e originale degli scritti sulla pittura - si legge che le forme meravigliose della raffigurazione artistica saranno “mute e chiuse”, se le guardiamo freddamente. Se vogliamo che ci parlino e che sperimentino su di noi “tutta la loro forza”, il nostro cuore deve prima “potentemente invocarle” - proprio come quando si prega con trasporto e intensità, e non già per dovere quotidiano¹²².

Antichità (nel senso già spiegato) e religiosità si saldano così idealmente in Wackenroder per produrre una nuova età mitica e leggendaria in cui vissero uomini arsi da “un particolare fuoco celeste”¹²³, esseri mortali che - così possiamo leggere nella *Descrizione di come vissero gli antichi pittori tedeschi* - seppero conciliare perfettamente vita, arte e religiosità¹²⁴. Per uomini quali Albrecht Dürer e suo padre - sui quali poggia questo capitolo delle *Fantasie* - l'arte e la vita rappresentavano un'opera unica, fusa con “un solo getto”¹²⁵; la religione e l'arte erano per loro “le due migliori guide”, le miniere “più ricche e preziose” per estrarre pensieri e sentimenti¹²⁶. E già negli *Sfoghi del cuore* si

heimnisreiche Ahndung, zärtliche Erinnerung spielen unsichtbar um ihn, Zauberkräfte lenken seine Hand, und unter ihm entsteht die wundervolle Schöpfung, die er schon vorher kennt, befreundet tritt sie aus dem Schatten heraus, der sie unsichtbar zurückhält” (SWB I, 161).

¹²⁰ “Die Kunst aber, die, durch sinnreiche Zusammensetzung von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward) - sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt” (SWB I, 99).

¹²¹ *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse* (SWB I, 106-108): “Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet” (SWB I, 106).

¹²² “[Die] Zaubergestalten [der Künstler] sind stumm und verschlossen, wenn ihr sie kalt anseht; euer Herz muß sie zuerst mächtiglich anreden, wenn sie sollen zu euch sprechen und ihre ganze Gewalt an euch versuchen können” (SWB I, 107).

¹²³ Si leggano le parole del dotto religioso in *Die Malerchronik*: “Die Schöpfer dieser Werke aber [sind] im Leben und Sterben Menschen wie wir andre gewesen, in denen nur, so lange sie lebten, ein besondres himmlisches Feuer brannte” (SWB I, 121).

¹²⁴ Si veda, nelle *Phantasien*, il quadro idilliaco della religiosità di quei tempi nel capitolo *Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater, Albrecht Dürer dem Alten* (SWB I, 153-160, spec. 154-155).

¹²⁵ “Ja, beides, ihre Kunst und ihr Leben, war bei ihnen in ein Werk eines Gusses zusammenschmolzen” (SWB I, 155).

¹²⁶ “Die Religion und die Kunst [sind] die besten Führerinnen des Menschen [...] die aller-

dice che l'esistenza di Raffaello "fu semplice, dolce e serena come lo scorrere di un ruscello"¹²⁷. Quando venne la sua ora (aveva appena trentasette anni), il suo corpo si fece freddo e bianco come quello di un qualsiasi mortale. Ma egli aveva dipinto la *Trasfigurazione*, in cui noi vediamo ancora oggi rappresentate "in una così splendida fusione" la miseria della terra, la consolazione degli spiriti nobili e la gloria del regno dei cieli¹²⁸. L'arte inimitabile del divino Raffaello è radicata nella sua natura¹²⁹: egli dipinge "come in un sogno piacevole" e non sa dire perché le figure che rappresenta prendano, sotto la sua mano, "proprio quella forma e non un'altra"¹³⁰. "Io mi attengo a una certa immagine dello spirito, che mi viene nell'anima", dice lo stesso Raffaello¹³¹, ed è "la diretta assistenza divina" (sono parole del monaco narratore)¹³² che gli consente di riconoscere, di "ricordare", e dunque di imitare quell'immagine.

L'imitazione, tanto disprezzata da Wackenroder negli epigoni, può essere solo imitazione della natura o di un'idea innata di cui la mente conservi il ricordo. I grandi maestri della pittura italiana, infatti, attinsero dal proprio animo

reichhaltigsten und köstlichen Fundgruben der Gedanken und Gefühle" (SWB I, 160). Si noti che nel capitolo dedicato ad Albrecht Dürer, Wackenroder rimanda a Martin Lutero, secondo il quale l'importanza della musica (e dunque dell'arte) tra le attività dello spirito umano è inferiore soltanto a quella della teologia ("[Martin Luther behauptet,] daß nächst der Theologie unter allen Wissenschaften und Künsten des menschlichen Geistes die Musik den ersten Platz einnehme", SWB I, 92).

¹²⁷ "Sein ganzes Leben und Weben auf Erden war einfach, sanft und heiter, wie ein fließender Bach" (SWB I, 122).

¹²⁸ "Das göttliche Gemälde von der Transfiguration [...], worin wir noch jetzt das Elend der Erde, den Trost edler Männer und die Glorie des Himmelsreichs in so herrlicher Vereinigung dargestellt sehn" (SWB I, 122).

¹²⁹ *Der Schüler und Raffael* (SWB I, 66-69). Tecchi, *W. H. Wackenroder*, p. LXIV: "Chi è questo scolaro, così umile e modesto, se non Wackenroder stesso?"

¹³⁰ "Aber [mein Werk] ist wie in einem angenehmen Traum vollendet" (SWB I, 69); "[Ich kann Dir nicht sagen,] warum die Bilder unter meiner Hand grade eine solche und keine andere Gestalt annehmen" (SWB I, 68).

¹³¹ "Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt" (SWB I, 58). Il passo (tra i più ricorrenti nella critica wackenroderiana) riprende la parte essenziale di un brano (già citato nello stesso capitolo, SWB I, 56) tratto da una lettera di Raffaello a Baldassare Castiglione sul progetto della Galatea per Villa Farnesina: "Ma essendo carestia [e dei buoni giudici e] di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente". Alcuni studiosi hanno voluto vedere in questo passo un momento di transizione dalla mitologia pagana a una sorta di mitologia cristiana e romanticheggiante - sull'argomento si legga Ladislao Mittner, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 27 (1953), p. 555-581 e si confronti Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, p. 739-740. Ma il significato del testo è chiarissimo: il Raffaello di Wackenroder non si è servito, per la sua Madonna, di un modello terreno - si veda anche Rolf Wiecker, *Kunstkritik bei Wackenroder*, in "Text und Kontext" 4 (1976), pp. 82 e si confronti SWB I, 316.

¹³² "Wird man nun nicht endlich begreifen, [...] daß es dabei doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?" (SWB I, 58).

“tutta la nuova magnificenza” dell'epoca in cui vissero¹³³. Così è per il Correggio, ma soprattutto per Raffaello, anima delicata, silenziosa e segreta, e per Michelangelo, dotato di una forza creatrice rigogliosa e straripante: nel primo sembra riposare “il pacato, divino spirito di Cristo”, nel secondo “lo spirito dei profeti ispirati, di Mosè e degli altri poeti dell'Oriente”¹³⁴. Ma l'aggettivo “divino” si addice tanto a Raffaello quanto a Michelangelo: perché se lavorare “con solerte assiduità, con fedele imitazione, con accorto giudizio” rientra nei limiti della capacità umana, non v'è dubbio che “penetrare l'intera essenza dell'arte con un occhio completamente nuovo, afferrarla, per così dire, grazie a un apiglio completamente nuovo”, rappresenta invece un dono divino¹³⁵.

Pensare all'epoca in cui vissero tali uomini, a questa vera e propria “età eroica” dell'arte, vuol dire rimpiangere, “come Ossian”, che la potenza e la grandezza “di quel tempo d'eroi” siano scomparse dalla terra¹³⁶, significa essere trasportati “in un'atmosfera sognante e malinconica”¹³⁷, equivale a ritrovare e rivivere le magnifiche storie che riguardano gli antichi pittori d'Italia, ma anche gli antichi pittori tedeschi, primo fra tutti Dürer¹³⁸. Ed è proprio riandando con la mente a Norimberga, scuola “viva e brulicante” dell'arte tedesca, là dove un tempo aleggiava “uno spirito d'arte veramente fecondo e traboccante”¹³⁹,

¹³³ Si veda la conclusione del capitolo *Die Größe des Michelangelo Buonarroti* (SWB I, 109-112): “[Jene alten Ahnherren] schöpften die ganze neue Herrlichkeit aus sich selber” (SWB I, 112).

¹³⁴ “[Auf Raffael] - ich wage den kühnen Gedanken auszusprechen - ruhet der stille göttliche Geist Christi”; [auf Michelangelo ruhet] der Geist der inspirierten Propheten, des Moses und der übrigen Dichter des Morgenlandes” (SWB I, 111). Si confronti anche il paragone istituito da Tieck nelle *Phantasien*, e più precisamente nel saggio *Das Jüngste Gericht von Michael Angelo* (SWB I, 173-176), dove il discorso non si limita alla rappresentazione michelangeloesca del Giudizio Universale.

¹³⁵ “Mit emsigem Fleiße, treuer Nachahmung, klugem Urteil zu arbeiten - ist menschlich; aber das ganze Wesen der Kunst mit einem ganz neuen Auge zu durchblicken, es gleichsam mit einer ganz neuen Handhabe zu erfassen - ist göttlich (SWB I, 112).

¹³⁶ Si veda il primo paragrafo del capitolo *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten alten Malers Francesco Francia*, dove si legge: “[Die Epoche der Renaissance] ist als das wahre Heldenalter der Kunst anzusehen, und man möchte (wie Ossian) seufzen, daß die Kraft und Größe dieser Heldenzeit nun von der Erde entflohen ist” (SWB I, 61).

¹³⁷ Si leggano le parole del dotto religioso in *Die Malerchronik*: “[Diese Betrachtungen über das Leben der großen Maler] versetzen uns in eine wehmütige und träumerische Stimmung, in welcher immer allerhand gute Ideen uns vorüberzuziehen pflegen” (SWB I, 121).

¹³⁸ Si noti che nelle *Phantasien* Tieck introduce anche il “moderno” Watteau (1684-1721), nei cui dipinti (*Watteaus Gemälde*) vede rappresentati, non già grandezza e santità, bensì gli aspetti più piacevoli della vita terrena (SWB I, 181-182).

¹³⁹ Si veda l'esaltazione di Norimberga nel primo paragrafo del capitolo *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder* (SWB I, 90-96): “[Die Bildungen jener Zeit ziehen] mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte” (SWB I, 90).

che Wackenroder (attraverso il suo monaco amante dell'arte)¹⁴⁰ rende affettuoso omaggio alla memoria del venerabile Albrecht Dürer, a colui che deve essere amato per la sua “spigliata semplicità”¹⁴¹, per le sue figure di “veri esseri umani”, per quelle membra che in certo qual modo ci parlano con forza, “cosicché nel nostro animo noi afferriamo davvero fermamente il senso e l'anima del tutto”¹⁴².

Dürer non era certo nato per dipingere come Raffaello, ma “l'idealità e l'altezza sublime” di quest'ultimo¹⁴³ e le rappresentazioni vigorosamente realistiche del maestro tedesco hanno entrambe una “parentela particolarmente stretta” con la sensibilità di Wackenroder¹⁴⁴. Chi ha voluto cogliere in questo “doppio amore”, in questa duplice e quasi simultanea suggestione artistica, una sorta di “irrisolutezza” e di “contraddizione”¹⁴⁵ non tiene sufficientemente conto delle ripetute affermazioni di Wackenroder sull'origine e sulla natura della bellezza e dell'arte. Al di là di ogni spunto polemico verso gli artisti “graziosi” del suo tempo¹⁴⁶, egli s'ispira anche qui al concetto di una bellezza e di un'arte che discende direttamente da Dio:

¹⁴⁰ Si confronti l'intestazione del capitolo, alla nota 139. Il saggio su Dürer era già uscito, con qualche mese di anticipo, anche sulla rivista berlinese dello scrittore e musicista Johann Friedrich Reichardt: *Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder*, in “Deutschland” 3/7 (1796), pp. 59-73 (SWB I, 41-50). Fu poi ripubblicato anche come volumetto presso l'editore Held di Norimberga, che, pur datandolo 1797, lo diffuse negli ultimi mesi del 1796. Per questo lavoro Wackenroder si rifece, oltre che al Sandrart e al Vasari (si veda la nota 17), ad alcuni saggi sull'arte di Norimberga contenuti nel “Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur”, curato da Christoph Gottlieb von Murr (1733-1811) tra il 1775 e il 1789.

¹⁴¹ “Ich liebe dich in dieser deiner unbefangenen Einfalt und hefte mein Auge unwillkürlich zuerst auf die Seele und tiefe Bedeutung deiner Menschen” (SWB I, 93).

¹⁴² “Ist es nicht, als wenn die Figuren in diesen deinen Bildern wirkliche Menschen wären, welche zusammen redeten?”; “Alle Glieder, alles spricht uns gleichsam mit Macht an, daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüte fassen” (SWB I, 91). Si veda anche Dieter Bänisch, *Zum Dürerbild der deutschen Romantik*, in D. B. (cur.), *Zur Modernität der Romantik*, Stoccarda, Metzler, 1977, pp. 61-83.

¹⁴³ “[Dürer] war für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raffaels nicht geboren” (SWB I, 94). Ma si noti che in un resoconto di viaggio dell'agosto 1793 Wackenroder accosta all'arte di Raffaello un dipinto di Dürer raffigurante due apostoli: “Zwei Apostelfiguren von A. Dürer gehören zu den schönsten Gemälden, die ich kenne, und haben mich belehrt, welchen gegründeten Anspruch er auf den Titel eines Genies und auf den Namen eines deutschen Raffael, die man ihm gibt, Anspruch hat. Soviel mein ungeübtes Auge sehen konnte, sah ich hier [...] besonders eine Einfachheit im Ganzen und eine Entfernung aller blendenden Farben, die der Charakter Raffaels ist” (SWB II, 222-223).

¹⁴⁴ “[Raffael und Dürer hatten] eine ganz besonders nahe Verwandtschaft zu meinem Herzen” (SWB I, 94-95).

¹⁴⁵ Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, pp. 743-744.

¹⁴⁶ “Wie ist's, daß es mir vorkommt, als wenn ihr alle [d.h.: die Meister der alten Zeiten] die Malerkunst weit ernsthafter, wichtiger und würdiger gehandhabt hättet, als diese zierlichen Künstler unsrer Tage?” (SWB I, 91).

Come in ogni occhio mortale giunge una diversa immagine dell'arcobaleno, così verso ciascuno, dal mondo circostante, si riverbera una diversa immagine della bellezza. La bellezza universale e originaria [...] si mostra soltanto a colui che ha creato l'arcobaleno e l'occhio che lo vede.¹⁴⁷

Mettere a confronto i meriti e il valore di due grandi artisti significa dimenticare proprio questo, vuol dire assumere un atteggiamento che l'arte non consente. Il paragone rappresenta “un pericoloso nemico” del godimento artistico proprio perché fraintende la natura stessa dell'arte:

Anche la più alta bellezza dell'arte esercita su di noi tutta la sua potenza, come dovrebbe, solo quando il nostro occhio non guarda nello stesso tempo lateralmente a un'altra bellezza. Il cielo ha diviso i suoi doni tra i grandi artisti della terra in modo tale che noi siamo assolutamente costretti a stare in silenzio davanti a ognuno di essi e a ciascuno offrire la sua propria parte della nostra ammirazione.¹⁴⁸

Per il vecchio monaco, così come per il giovane studioso, Dürer è grande perché è riuscito in maniera eccellente a mostrarci gli uomini “come erano realmente intorno a lui”¹⁴⁹. Raffaello è altrettanto grande perché ha saputo rappresentare come meglio non si potrebbe “la bellezza genuina e l'idealità”¹⁵⁰. In entrambi si realizza quella grandezza della pittura che li accomuna nel cuore di Wackenroder e, quasi concretamente, nella narrazione del monaco amante dell'arte, in particolare là dove il sogno consente di presentare i due pittori mentre si tengono per mano silenziosamente, “in amichevole tranquillità”, lo sguardo rivolto verso i dipinti che li hanno resi grandi e famosi¹⁵¹.

¹⁴⁷ “So wie in jedes sterbliche Auge ein anderes Bild des Regenbogens kommt, so wirft sich jedem aus der umgebenden Welt ein anderes Abbild der Schönheit zurück” (SWB I, 89).

¹⁴⁸ “Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses; auch die höchste Schönheit der Kunst übt nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt an uns aus, wenn unser Auge nicht zugleich seitwärts auf andere Schönheit blickt. Der Himmel hat seine Gaben unter die großen Künstler der Erde so verteilt, daß wir durchaus genötigt werden, vor einem jeglichen stillezustehen und jeglichem seinen Anteil unsrer Verehrung zu opfern” (SWB I, 96). Si legga, nelle *Phantasien*, anche ciò che sostiene il fittizio Joseph Berglinger nel saggio *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*: “Wie ich denn überhaupt glaube, daß das der echte Genuß und zugleich der echte Prüfstein der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks sei, wenn man über dies *eine* alle andern Werke verißt und gar nicht daran denkt, es mit einem andern vergleichen zu wollen” (SWB I, 210).

¹⁴⁹ “[Dürer] hatte *daran* seine Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, und es ist ihm gar trefflich gelungen” (SWB I, 94).

¹⁵⁰ “Die echte Schönheit und das Idealische vom Raffael” (SWB I, 94).

¹⁵¹ “Es dünkte mich nämlich, als wenn ich nach Mitternacht [...] durch die dunklen Säle des Gebäudes ganz allein mit einer Fackel nach der Bildergalerie züginge. [...] und siehe! da standen, abgesondert von allen, *Raffael* und *Albrecht Dürer* Hand in Hand leibhaftig vor meinen

Tutto questo non vuol dire, naturalmente, che nell'animo di Wackenroder i due artisti si equivalgono veramente. Per il venerabile Dürer, oltre all'ammirazione, sgorga il naturale affetto verso un conterraneo; il divino Raffaello, invece, impone talvolta "un misterioso riverente timore"¹⁵². Davanti alle opere di Dürer c'è forse la possibilità di spiegare "il merito autentico"¹⁵³ di colui che fu ornamento della Germania e dell'Europa¹⁵⁴, ma davanti ai lavori di Raffaello trionfa la travolgente "bellezza celeste", che impone il silenzio e impedisce di spiegare da dove risplenda "il divino", la luce possente che tutto pervade¹⁵⁵. Se Dürer rappresenta un secolo "dai capelli grigi"¹⁵⁶, un'età veneranda e quasi mitica, Raffaello ne fa intravedere un'altra, un'epoca leggendaria e geograficamente più lontana, tra "i boschi di mirto dell'Italia", tra uomini che albergano nel cuore "l'ardore celeste" dell'entusiasmo artistico¹⁵⁷.

Eppure anche le distanze geografiche si annullano, le frontiere scompaiono, le Alpi non rappresentano più un ostacolo: perché Roma e la Germania stanno sulla stessa terra, e "il padre celeste" ha tracciato strade che portano in ogni direzione, su tutto il globo terrestre¹⁵⁸. Come nel caso del paganesimo greco e del cristianesimo medievale e moderno, la conciliazione assoluta tra Cinquecento tedesco e Cinquecento italiano resta impossibile, ma Wackenroder sembra per-

Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde an" (SWB I, 95).

¹⁵² "Den göttlichen Raffael anzureden hatte ich nicht den Mut; eine heimliche ehrerbietige Furcht verschloß mir die Lippen" (SWB I, 95).

¹⁵³ "Das aber kann ich freilich nicht verschweigen, [...] daß ich nämlich bei [den Werken] des Albrecht Dürer wohl manchmal mich daran versuchte, ihr echtes Verdienst jemanden zu erklären" (SWB I, 95-96).

¹⁵⁴ "[Dürer], der einst die Zierde von Deutschland, ja von Europa war" (SWB I, 91).

¹⁵⁵ "Bei den Werken Raffaels aber [ward ich] immer von der himmlischen Schönheit so überfüllt und bedrängt, daß ich nicht wohl darüber reden, noch jemanden deutlich auseinandersetzen konnte, woraus mir überall das Göttliche hervorleuchte (SWB I, 96). Il paragone viene ripreso e spinto all'estremo da Tieck nel capitolo intitolato *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* (SWB I, 113-117), in cui un giovane allievo di Dürer, recatosi a Roma, si converte al cattolicesimo, forse anche per amore di una bella devota, ma certamente perché "prepotentemente trascinato di là" dall'arte: "Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse" (SWB I, 116). Su Tieck quale "padre della moda poetica delle conversioni" si veda Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, p. 745.

¹⁵⁶ "Jenes graue Jahrhundert" (SWB I, 90).

¹⁵⁷ "O ich kenne sie ja, die Myrtenwälder Italiens - ich kenne sie ja, die himmlische Glut in den begeisterten Männern des beglückten Südens" (SWB I, 90). In questo passo Wackenroder fa esprimere al monaco narratore tutta la sua nostalgia per l'Italia. E Tieck gli fa eco nel capitolo intitolato *Sehnsucht nach Italien* (SWB I, 59-60). Per la progettata (e mai realizzata) fuga in Italia di Wackenroder e Tieck si veda la nota 181.

¹⁵⁸ "Liegt Rom und Deutschland nicht auf einer Erde? Hat der himmlische Vater nicht Wege von Norden nach Süden, wie von Westen nach Osten über den Erdkreis geführt?" (SWB I, 90).

venire - per vie del tutto personali - non tanto a quella che è stata chiamata l'"ambivalenza" o l'"ambiguità" dei romantici¹⁵⁹, bensì a una conciliazione degli opposti che passa attraverso una sorta di misticismo estetico.

Se per Novalis "il principio di contraddizione" viene annientato da una "logica superiore" che rovescia dialetticamente la logica formale¹⁶⁰, per Wackenroder esso viene implicitamente eliminato da una concezione estetica in cui le più disparate espressioni artistiche si riconciliano nella grandezza dell'arte, nel godimento di singoli e diversissimi capolavori che si generano, attraverso l'uomo, da un'unica matrice divina. L'arte viene così concepita come una luce che si spezza in mille raggi, che si riflette in forme diverse negli occhi incantati dei mortali grazie ai grandi artisti "che il cielo ha posto sulla terra"¹⁶¹.

A questi uomini, scrive altrove Wackenroder, "il mondo d'oggi dovrebbe giustamente innalzare lo sguardo come verso i santi che sono in gloria", perché essi sembrano aver domato e, per così dire, esorcizzato la natura "con le loro arti magiche", sembrano aver fatto scoccare dalla confusione del creato (ovvero dalla divina e inesauribile matrice originaria) "la scintilla dell'arte"¹⁶².

Nell'ampio contesto di questa visione estetica si spiega anche la decisa preferenza di Wackenroder per la pittura rispetto alla poesia e una certa incoerenza nel proporre un confronto tra le due arti. La dichiarata impossibilità di esprimere con le parole la perfezione dei tratti e delle tinte in una raffigurazione artistica, la difficoltà di evocare con il linguaggio dell'uomo le sensazioni e gli stimoli del cuore durante la contemplazione di un'opera d'arte, nasconde senza dubbio, al di là delle formulazioni perfettamente condivisibili, una contraddizione che Wackenroder avrebbe potuto facilmente risolvere adottando un'argomentazione abbastanza semplice: se è vero che Dio ha donato potenzialità artistiche diverse ai grandi pittori della terra, è altrettanto innegabile che egli ha concesso all'uomo anche la possibilità di esprimersi nell'arte attraverso mezzi diversissimi quali la pittura e la poesia, che dunque sono e restano difficilmente comparabili.

Quando Wackenroder proclama l'impotenza della parola di fronte a una

¹⁵⁹ Ladislao Mittner, *Ambivalenze romantiche*, Messina e Firenze, D'Anna, 1954.

¹⁶⁰ Si veda, per esempio, l'introduzione di Ferruccio Masini a Novalis. *Inni alla notte. Canti spirituali* (trad. di Giovanna Bemporad), Milano, Garzanti, 1986, p. VIII.

¹⁶¹ "[Das Licht der Kunst zerspaltet sich] in tausend Strahlen, deren Widerschein auf mannigfache Weise von den großen Künstlern, die der Himmel auf die Welt gesetzt hat, in unser entzücktes Auge zurückgeworfen wird" (SWB I, 62).

¹⁶² Si veda il primo paragrafo del capitolo dedicato a Leonardo da Vinci: "[Männer], zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinaufsehen sollte. Von ihnen möchte man sagen, daß sie zuerst die wilde Natur durch ihre Zauberkünste bezwungen und gleichsam beschworen - oder auch, daß sie zuerst aus der verworrenen Schöpfung den Funken der Kunst herausgeschlagen hätten" (SWB I, 73). Nelle *Phantasien*, e più precisamente nel capitolo *Raffaels Bildnis*, Tieck esaspera questo uso di immagini religiose presentandoci un Raffaello che non è più, come per Wackenroder, "divino", bensì divinizzato (SWB I, 169-172).

Madonna di Raffaello¹⁶³, o quando - prima di offrirci un tentativo di *Descrizione di due dipinti*¹⁶⁴ - dichiara l'impossibilità di tale descrizione¹⁶⁵, si potrebbe anche ritenere che egli non intenda stabilire una sorta di priorità artistica per la pittura. Ma quando, scrivendo delle "due meravigliose lingue", ovvero della natura e dell'arte¹⁶⁶, egli sostiene che la "lingua delle parole" (pur essendo un gran dono del cielo) non è capace di evocare nel nostro animo "l'invisibile che aleggia sopra di noi"¹⁶⁷, ecco che egli sembra negare alla poesia la possibilità di suscitare "sensazioni o sentimenti" paragonabili a quelli che la natura ci ispira¹⁶⁸, sembra escludere che la parola possa rappresentare "lo spirituale e l'impercettibile", che la lirica sia in grado di agitare e scuotere tutto il nostro essere in maniera "commovente e ammirevole", come invece sanno fare le arti figurative¹⁶⁹.

Alcuni studiosi spiegano questo atteggiamento di Wackenroder sostenendo che egli vedeva nella parola "soltanto uno strumento della ragione"¹⁷⁰, mentre la pittura sarebbe invece per lui un mezzo supremo per esprimere "direttamente

¹⁶³ "Aber wer ahmt den Mund in Worten nach, den geschlossenen, schönen, Rührung sprechenden Mund. [...] Aber zerreiße meine Worte, wer das Götterbild sehen kann; und zerschmelze in Wonne, wer es sieht" (SWB II, 243-244 e si confronti sopra, alla nota 82).

¹⁶⁴ *Zwei Gemäldeschilderungen* (SWB I, 82-85). Nella sua traduzione italiana dei saggi di Wackenroder, Bonaventura Tecchi segue una suddivisione ("Scritti sull'arte" e "Scritti sulla musica") che risale a *Phantasien über die Kunst* nell'edizione del 1814. Tra gli "scritti sull'arte" non compare la traduzione del capitolo *Zwei Gemäldeschilderungen* (SWB I, 82-85), che pure appartiene alle *Herzensergießungen* e deve essere attribuito a Wackenroder.

¹⁶⁵ "Ein schönes Bild oder Gemälde ist, meinem Sinne nach, eigentlich gar nicht zu beschreiben; denn in dem Augenblicke, da man mehr als ein einziges Wort darüber sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg und gaukelt für sich allein in den Lüften" (SWB I, 82).

¹⁶⁶ Si veda sopra, alla nota 114.

¹⁶⁷ "Die Sprache der Worte ist eine große Gabe des Himmels [...] Durch Worte herrschen wir über den ganzen Erdkreis; durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Mühe alle Schätze der Erde. Nur das *Unsichtbare*, das *über uns schwebt*, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab" (SWB I, 97). Grazie a formulazioni di questo tipo, Wackenroder viene spesso considerato, più o meno esplicitamente, un "lirico senza lirica". Si legga, per es., J. Heinz Dill, *Lyriker ohne Lyrik. Konsequenzen der Sprachskepsis bei Wackenroder*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie" 100 (1981), pp. 560-575.

¹⁶⁸ "Wir können nicht in unserer Sprache mit [den Dingen der Natur] reden; wir verstehen nur *uns* untereinander. Und dennoch hat der Schöpfer in das Menschenherz eine solche wunderbare Sympathie zu diesen Dingen gelegt, daß sie demselben auf unbekanntem Wegen Gefühle oder Gesinnungen, oder wie man es nennen mag, zuführen, welche wir nie durch die abgemessensten Worte erlangen" (SWB I, 98).

¹⁶⁹ "Aber [die Kunst] schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird" (SWB I, 98).

¹⁷⁰ Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, pp. 737-738. Nelle *Phantasien*, e in particolare nel saggio intitolato *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, il fittizio Joseph Berglinger scrive che la poesia è "piena di raziocinio" ("die vernunftreiche Muse der Dichtkunst", SWB I, 211).

l'ineffabile del sentimento"¹⁷¹. Ma non va dimenticato che gli *Sfoghi del cuore* contengono un preciso riconoscimento della capacità creativa ed evocativa della poesia. Nel saggio su Leonardo, il vecchio monaco scrive che lo spirito dell'arte figurativa si differenzia dall'entusiasmo poetico, perché dal primo non ci si aspetta che crei "secondo il proprio intendimento"¹⁷². L'implicito riconoscimento, qui, è che il poeta crea liberamente, senza nemmeno imitare la natura¹⁷³. E nel capitolo dedicato a Michelangelo il narratore sostiene addirittura che la pittura non è altro che una forma di poesia fatta "con figure umane", parla di poeti che "animano con i più diversi sentimenti i loro soggetti" e di un'ispirazione poetica che costringe "le parole e le espressioni della lingua terrena" a salire in alto attraverso "pure e semplici immagini di fuoco"¹⁷⁴.

Ciò che resta incontestabile, al di là dei singoli passi in questione, è che in questi saggi Wackenroder preferisce la pittura alla poesia, pur riconoscendo a quest'ultima - quand'anche solo fuggacemente - la capacità di creare liberamente. E se ci domandiamo il perché di questa predilezione, dobbiamo cercare una risposta che eviti di trasferire ogni problematica sul vecchio monaco amante dell'arte. Ascrivere soltanto al narratore interno il devoto entusiasmo per la pittura significherebbe dimenticare che nella tradizione pittorica Wackenroder aveva trovato i grandi maestri di una raffigurazione religiosa che gli consentiva di esplicitare perfettamente le sue profonde convinzioni sull'arte. Secondo Wackenroder, infatti, l'espressione artistica avvicina l'essere umano al divino in modo ineguagliabile, tanto che a volte (ma il vecchio monaco cerca di non dirlo) l'uomo diventa vero e proprio creatore, non solo imitatore del "creato".

Questo tendere incessantemente verso l'alto nasce, naturalmente, da un grande amore per l'arte, ma anche da un sostanziale desiderio di superare le contrarietà e le delusioni della vita quotidiana.

4. Arte e vita nel tormento della passione musicale

Dalle lettere e dalle relazioni che Wackenroder scrisse tra il giugno e l'ottobre 1793 possiamo ricostruire, almeno in parte, la progressiva scoperta della pittura e delle sue suggestioni estetico-religiose. Durante i mesi intensi e febbrili che si riflettono in quegli scritti, le nuove esperienze innescarono tuttavia anche un altro processo, che alla fine condusse all'ancor più profondo interesse per la

¹⁷¹ Mittner, *Letteratura tedesca*, vol. II, p. 747.

¹⁷² "Leonardo wußte, daß der Kunstgeist eine Flamme von ganz anderer Natur ist, als der Enthusiasmus der Dichter. Es ist nicht darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären" (SWB I, 76).

¹⁷³ Si confronti anche la nota 104.

¹⁷⁴ "Die Malerei ist eine Poesie mit Bildern der Menschen"; "Die Poeten [beseelen] ihre Gegenstände mit ganz verschiedenen Empfindungen"; "[Die inspirierten orientalischen Dichter zwangen] aus innerlichem Drange die Worte und Ausdrücke der irdischen Sprache durch lauter feurige Bilder gleichsam in die Höhe" (SWB I, 111).

musica: un'arte che Wackenroder non aveva mai trascurato, ma che probabilmente divenne per lui passione dominante allorché il cattolicesimo gli offrì quella commistione di liturgia e libera musicalità che l'ancor viva cultura barocca alimentava di continuo con timpani e trombe, fughe e cantate, voci e controvoce.

Come si è già detto, Wackenroder custodì così bene il segreto della sua maturazione interiore che nemmeno l'amico Tieck si accorse degli sviluppi che essa stava prendendo. Ma ecco che un giorno - durante un viaggio a Dresda nell'estate del 1796¹⁷⁵ - Wackenroder decide improvvisamente di mostrare i suoi fogli a Tieck, che ne riconosce il valore e si adopera subito per pubblicarne i contenuti. Il saggio dedicato a Dürer era, per quel tempo, senza dubbio il più sensazionale, e infatti uscì a parte, con qualche mese di anticipo, anche sulla rivista berlinese "Deutschland", diretta dallo scrittore e musicista Johann Friedrich Reichardt¹⁷⁶. Per noi, tuttavia, lo scritto più significativo degli *Sfoghi del cuore* è senza dubbio l'ultimo, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*¹⁷⁷, che segna il passaggio dall'entusiasmo per la pittura all'esaltazione per la musica, nonché la transizione da un'atmosfera di profonda armonia tra arte e vita a una condizione spirituale dominata dal tormento e dalla disarmonia tra la dimensione artistica e quella esistenziale.

4.1. La vicenda di Joseph Berglinger

Se il romanticismo di Novalis è un romanticismo sempre in divenire, se si mostra cioè nel momento in cui la sua forza e la sua ricchezza è per così dire assoluta perché solo potenziale e tutta raccolta in sé stessa¹⁷⁸, ecco che invece il delicato, precario equilibrio apparentemente raggiunto da Wackenroder negli

¹⁷⁵ Si veda Köpke, *Erinnerungen*, pp. 218-226 (SWB II, 439-442). Wackenroder aveva lasciato l'Università di Gottinga già dal settembre 1794. Rientrato nella casa paterna, trascorse gli ultimi anni della sua breve vita come praticante presso il tribunale di Berlino.

¹⁷⁶ Si veda la nota 140.

¹⁷⁷ *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwei Hauptstücken* (SWB I, 130-145). Dalla narrazione della vita di Berglinger prenderanno le mosse quasi tutti i racconti d'artista dell'epoca romantica in senso lato, da quelli dello stesso Tieck ad alcuni testi di E. T. A. Hoffmann. Nel racconto hoffmanniano *Der Artushof* il musicista di Wackenroder viene esplicitamente evocato grazie al nome del protagonista, che si chiama Berklinger. Wackenroder conosceva certamente il romanzo d'artista *Leben des berühmten Tonkünstlers H. W. Gulden* (Berlino, 1779) dell'amico e mentore Johann Friedrich Reichardt, dal quale forse prese qualche spunto secondario. Meno lontano dal racconto wackenroderiano è in qualche misura il testo autobiografico di Philipp Moritz (si veda la nota 43). Nell'*Anton Reiser* (*Ein psychologischer Roman*, Berlino, 1785-1790), si affronta infatti anche il problema dell'artista nella società borghese - si veda Hans Joachim Schrimpf, *W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantische Selbstkritik*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie" 83 (1964), pp. 385-409.

¹⁷⁸ Si veda, per esempio, Masini, *Novalis*, pp. VII-VIII.

Sfoghi del cuore grazie alla straordinaria capacità di sublimare religiosamente l'arte figurativa dimostra di non poter reggere all'incessante anelito del suo animo giovanile.

La profonda innovazione testuale che si riscontra ne *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*¹⁷⁹ implica il ritorno alle problematiche concrete di Wackenroder dopo una sorta di parentesi idilliaca favorita da un contesto "antico" e dalla conseguente proiezione in un passato quasi mitico: mentre i capitoli sulla pittura presentano una visione armonica dell'arte attraverso le parole del vecchio monaco saggio ed erudito, la narrazione scopertamente autobiografica delle vicende di Berglinger consente di far emergere (sia pure ancora una volta grazie alla mediazione del vecchio religioso) quelle sofferte riflessioni sulla natura dell'arte e sui problematici rapporti tra arte e vita che saranno poi sviluppate negli scritti sulla musica attribuiti allo stesso Berglinger e raccolti nella seconda parte delle *Fantasie*.

Come abbiamo visto, la vicenda estetica di Wackenroder si era manifestata, quasi emblematicamente, nel pieno di una sommessa, disciplinata e sognante atmosfera, su dimensioni storiche ormai lontane, in cui vita, arte e religiosità sembravano conciliarsi perfettamente. Ma tra l'ultimo saggio dedicato alle arti figurative (*La cronaca dei pittori*)¹⁸⁰ e il capitolo finale del volumetto c'è un vero e proprio abisso. La storia del musicista Berglinger sembra, a prima vista, soltanto un'altra narrazione dell'ormai esaurita raccolta del vecchio monaco amante dell'arte. Ben presto, tuttavia, ci si rende conto che il passaggio da secoli ormai remoti all'epoca del narratore fa emergere una netta contrapposizione tra arte e vita, nonché un'amara riflessione sulle potenzialità dell'arte.

La prima parte del racconto ci presenta la vicenda di un giovane innamorato della musica, una storia che somiglia moltissimo, anche nei rapidi cenni sulla famiglia, a quella di Wackenroder¹⁸¹. Il protagonista è solitario e silenzioso, si

¹⁷⁹ Sulla figura di Berglinger si vedano Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlino, de Gruyter, 1969; Dieter Arendt, *W. H. Wackenroders novellistische Erzählung "Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger"*, in D. A., *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübinga, Niemeyer, 1972, vol. II, pp. 303-316; Klaus Harro Hilzinger, *Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert*, in "Euphorion" 78 (1984), pp. 95-110; Rose Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*, Marburgo, Elwert, 1969; Jürg Kielholz, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*, Berna, Lang, 1972.

¹⁸⁰ *Die Malerchronik* (SWB I, 121-129).

¹⁸¹ Per un accenno ai tentativi musicali di Wackenroder si veda la già citata lettera a Tieck del primo maggio 1792: "Es bleibt aber noch immer mein Verlangen, einmal in der praktischen Komposition noch weiter zu kommen" (SWB II, 19). Né va dimenticato che, nonostante l'opposizione del padre, Wackenroder desiderava ardentemente diventare musicista. Rudolf Köpke, il biografo di Tieck, riporta che quest'ultimo cercò, ma inutilmente, di convincere il padre

pasce soltanto delle sue “intime fantasie”, stima soprattutto il proprio animo, che tiene “segreto e nascosto” dinanzi agli altri¹⁸². Egli mira sempre “verso qualcosa di più alto”, vorrebbe che la sua anima si presentasse danzando “con esuberante baldanza”, che s’innalzasse esultando fino al cielo, quasi per ritrovare la sua vera “scaturigine”¹⁸³. Questo anelito verso il divino si esprime da sempre attraverso l’armonia degli strumenti, grazie alla quale egli si è formato “in maniera così speciale” che la sua anima è diventata “in tutto e per tutto” musica, ed egli vaga “nei crepuscolari percorsi a labirinto della sensibilità poetica”¹⁸⁴.

Ma lo slancio estetico-mistico nasconde una profonda insofferenza per la solita vita della gente comune che sembra ronzargli intorno sgraziatamente, per le piccole e vane miserie terrene che lo assediano, per tutte quelle piccolezze di ogni giorno “che sono come vera polvere sullo splendore dell’anima”¹⁸⁵. La strana impressione di ripugnanza che lo assale per la vita prosaica lo induce a riproporsi di vivere senza interruzione, fino alla morte, nella stupenda ebbrezza poetica della musica, lo spinge a dire dentro di sé: “Tutta la tua esistenza dev’essere una sola musica”¹⁸⁶.

dell’amico ad assecondare la vocazione del figlio (Köpke, *Erinnerungen*, pp. 218-226, SWB II, 442-443). Durante il periodo degli studi universitari a Gottinga, Wackenroder e Tieck volevano addirittura fuggire a Roma per diventare, rispettivamente, musicista e scrittore (“In Rom sollte Wackenroder frei von allen Fesseln Musik studieren und dereinst, so träumten sie, dem Vater als Meister von Ruf und Namen selbständig entgegenreten. [...] Tieck sollte als Dichter und Schriftsteller wirken” (Köpke, *Erinnerungen*, pp. 182-185, SWB II, 435-436).

¹⁸² “Er war stets einsam und still für sich und weidete sich nur an seinen inneren Phantasien”; “Aber sein Inneres schätzte er über alles und hielt es vor andern heimlich und verborgen” (SWB I, 131).

¹⁸³ “Aber ihm hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas noch Höherem trachtete; [...] er wollte, daß [seine Seele] auch im üppigen Übermüde dahertanzen und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen sollte” (SWB I, 131).

¹⁸⁴ “Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifete” (SWB I, 132).

¹⁸⁵ “[Als die Musik anbrach, war] sein Inneres von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt” (SWB I, 132).

¹⁸⁶ “Dein ganzes Leben muß eine Musik sein” (SWB I, 133). Si confronti il saggio *Die Ewigkeit der Kunst* nella prima parte delle *Phantasien*, là dove Tieck conclude le sue riflessioni con questa esortazione: “Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind” (SWB I, 195). L’idea che l’arte possa rendere immortali deriva direttamente dal principio affermato nel saggio: l’opera d’arte, in quanto perfetta, è comunque eterna, anche se sarà distrutta; eternità significa infatti soltanto perfezione, così che l’arte - che nel suo presente contiene già l’eternità - non ha bisogno di futuro (“Alles, was vollendet, das heißt, was Kunst ist, ist ewig und unvergänglich [...] In sich selbst trägt die Gegenwart der Kunst ihre Ewigkeit, und bedarf der Zukunft nicht, denn Ewigkeit bezeichnet nur Vollendung”, SWB I, 194).

La vicenda di Berglinger sarà dunque sempre segnata da un profondo e doloroso contrasto - che peraltro si annunciava già nei saggi precedenti - tra un "innato, etereo entusiasmo" e "la terrena partecipazione alla vita di ogni essere umano", una necessità che - come dice il vecchio monaco - tutti i giorni, e con violenza, "strappa ognuno dalle proprie fantasticherie"¹⁸⁷. Così, per sfuggire alla miseria comune, alle immagini ripugnanti di un'umanità che sembra confinata nel fango di questo mondo, Berglinger implora Iddio di farlo diventare un grande artista "davanti al cielo e davanti alla terra"¹⁸⁸.

Ostacolato dal padre nella sua passione per l'arte, il giovane precipita nel terribile abisso dei dubbi, in uno stato d'animo triste e penoso più di ogni altro. Un interrogativo lo assilla: è più giusto restare presso il padre, che lo vuole cultore della medicina, "la scienza più benefica e più diffusamente utile al genere umano"¹⁸⁹, o è meglio fuggire verso la magnifica città che lo ha visto ospite di un parente per alcune settimane, verso la bella sede vescovile ricca di chiese e di campanili, di cori e di sinfonie, là dove la sua anima è stata "tutto un gioco di suoni", quasi che fosse "slegata dal corpo e vibrasse intorno più libera", quasi che il corpo "si fosse fatto tutt'uno con l'anima"¹⁹⁰?

La decisione che si prospetta nei giovanili componimenti poetici di Berglinger sembra destinata a scaturire da una contrapposizione tra bene e male¹⁹¹, tra una scienza che cerca di curare fisicamente l'uomo e un'arte che forse lo può curare spiritualmente, ma che il padre vede solo come incitamento all'ozio e alla "bramosia dei sensi"¹⁹². Parecchi anni dopo, quando il sogno si è ormai avverato, quando Berglinger è diventato compositore e direttore d'orchestra nello splendore della città che tanto amava, ecco che "il magnifico futuro" immaginato dal giovane è già diventato "un misero presente"¹⁹³. Tutta la "faticosa

¹⁸⁷ "Diese bittere Mißhelligkeit zwischen seinen angeborenen ätherischen Enthusiasmus und dem irdischen Anteil an dem Leben eines jeden Menschen, der jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabziehet, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch" (SWB I, 133).

¹⁸⁸ "Es ist reine Wahrheit, wenn ich erzähle, [...] daß er oftmals in seiner Einsamkeit [...] auf die Knie fiel und Gott bat, er möchte ihn doch also führen, daß er einst ein recht herrlicher Künstler vor dem Himmel und vor der Erde werden möchte" (SWB I, 136; cfr. 135-136).

¹⁸⁹ "[Der Vater versuchte ihn] zur Medizin, als zu der wohlthätigsten und für das Menschengeschlecht allgemeinnützlichsten Wissenschaft zu bekehren" (SWB I, 134; cfr. 137).

¹⁹⁰ Si veda la descrizione dello stato di Berglinger quando ascolta la musica: "Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; es war als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden" (SWB I, 133).

¹⁹¹ Negli ultimi versi del componimento riportato dal vecchio monaco il giovane Berglinger sarebbe "preda e bottino di forze sconosciute" ("Unbekannten Mächten Raub und Beute", SWB I, 138).

¹⁹² "[Eine Kunst], deren Ausübung nicht viel besser als Müßiggang sei und die bloß die Lüsternheit der Sinne befriedige" (SWB I, 134).

¹⁹³ "Die prächtige Zukunft ist eine jämmerliche Gegenwart geworden" (SWB I, 140).

meccanicità” sopportata per imparare la difficilissima “grammatica dell'arte” musicale¹⁹⁴ non è servita a niente, perché le anime che lo circondano nello splendore dei gioielli e degli abiti da sera sono sorde alla grandezza dell'arte e della religione, perché l'artista vede intorno a sé solo invidia e malignità, abitudini e incontri odiosi o insignificanti, la subordinazione dell'arte alla volontà della Corte; insomma perché tutta la miseria terrena che aveva cercato di lasciare dietro di sé facendo uso delle sue “ali spirituali” è sempre lì a ricordargli che egli vive ancora in un'atmosfera “molto impura”¹⁹⁵.

Perfino gli altri musicisti lo deludono profondamente, perché non sanno evitare di essere pieni di sé dopo un successo, perché dimenticano che sono debitori di una metà dei loro meriti “alla divinità dell'arte”, “all'eterna armonia della natura”, e dell'altra metà “al benevolo creatore” che ha dato loro la capacità di usare il talento artistico¹⁹⁶. “In verità”, continua Berglinger in una lettera al vecchio monaco, “è l'arte che si deve venerare, non l'artista; questi è niente più che un debole strumento”¹⁹⁷.

L'infelicità che ormai assale Berglinger non gli impedisce di riaffermare il suo fervore e il suo amore per la musica, di ribadire i concetti già espressi dal monaco narratore a proposito della pittura:

Le mille delicate melodie che suscitano in noi i moti più svariati non nascono forse dall'unica meravigliosa triade che la natura ha stabilito fin dall'eternità? Le sensazioni malinconiche, metà dolci e metà dolorose, che la musica, non sappiamo come, ci infonde, che cosa sono se non il misterioso effetto delle mutevoli tonalità maggiori e minori? E non dobbiamo ringraziare il Creatore se egli ci ha dato appunto l'abilità di mettere insieme questi suoni - ai quali fin da principio fu conferita simpatia per l'animo umano - in modo tale che ci muovano il cuore?¹⁹⁸

¹⁹⁴ “Es war eine mühselige Mechanik” (SWB I, 140); “[Ich mußte erst lernen], in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!” (SWB I, 139).

¹⁹⁵ “Ich gedachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen. Es ist wohl leider gewiß; man kann mit aller Anstrengung unsrer geistigen Fittiche der Erde nicht entkommen. [...] Genug. Ich lebe in einer sehr unreinen Luft” (SWB I, 141-142).

¹⁹⁶ “Lieber Himmel! sind wir denn nicht die eine Hälfte unsers Verdienstes der Göttlichkeit der Kunst, der ewigen Harmonie der Natur, und die andre Hälfte dem gütigen Schöpfer, der uns diesen Schatz anzuwenden Fähigkeit gab, schuldig?” (SWB I, 141).

¹⁹⁷ “Wahrhaftig, die *Kunst* ist es, was man verehren muß, nicht den Künstler; - der ist nichts mehr als ein schwaches Werkzeug” (SWB I, 141).

¹⁹⁸ “Alle tausendfältigen lieblichen Melodien, welche die mannigfachsten Regungen in uns hervorbringen, sind sie nicht aus dem einzigen wundervollen Dreiklang entsprossen, den die Natur von Ewigkeit her gegründet hat? Die wehmutsvollen, halb süßen und halb schmerzlichen Empfindungen, die die Musik uns einflößt, wir wissen nicht wie, was sind sie denn anders als die geheimnisvolle Wirkung des wechselnden Dur und Moll? Und müssen wir's nicht dem Schöpfer danken, wenn er uns nun grade das Geschick gegeben hat, diese Töne, denen

Qualcosa, però, si è definitivamente spezzato. Berglinger comincia a pensare che forse sarebbe stato meglio, per essere utile agli altri, seguire il consiglio del padre e diventare medico, ma è soprattutto tormentato dall'idea che l'arte sia "una forza misteriosa" solo per lui, che per gli altri rappresenti solamente "un divertimento dei sensi", "un piacevole passatempo" paragonabile al gioco delle carte¹⁹⁹. Né gli basta consolarsi con il pensiero che un artista deve essere tale solo per se stesso, "per l'elevazione del proprio cuore", e magari per una o due persone che ne sappiano cogliere lo slancio²⁰⁰.

Il tormento e gli interrogativi angosciosi durano fino al giorno in cui Berglinger, sfinito da un grande componimento per la Passione di Cristo, colto da una "debolezza di nervi" che scende su tutte le sue fibre simile a "una rugiaida maligna"²⁰¹, muore - come succederà a Wackenroder - nel fiore degli anni. Muore senza poter risolvere il conflitto tra l'essenza spirituale e quella corporea, tra quello che il monaco narratore chiama "il suo etereo entusiasmo" e "la bassa miseria di questa terra"²⁰².

von Anfang her eine Sympathie zur menschlichen Seele verliehen ist, so zusammensetzen, daß sie das Herz rühren?" (SWB I, 141). Per il concetto di "triade armonica" quale assoluto fondamento di ogni melodia Wackenroder si rifà qui agli scritti di Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), e in particolare al primo volume della sua *Allgemeine Geschichte der Musik* (Lipsia, 1788), p. 22 (SWB I, 366).

¹⁹⁹ "Was ist die Kunst so seltsam und sonderbar! Hat sie denn nur für mich allein so geheimnisvolle Kraft und ist für alle andre Menschen nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib?"; "[Was ist diese Kunst], die im wirklichen irdischen Leben keine andre Rolle spielt, als Kartenspiel oder jeder andre Zeitvertreib?" (SWB I, 142).

²⁰⁰ "Wenn er auf solche Gedanken kam, so dünkte er sich der größte Phantast gewesen zu sein, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu werden. Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein" (SWB I, 142).

²⁰¹ "Eine Nervenschwäche befiel, gleich einem bösen Tau, alle seine Fibern" (SWB I, 144).

²⁰² "Warum wollte der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinander reißen sollte!" (SWB I, 144). Il collegamento istituito da Mary Hurst Schubert (*W. H. Wackenroder's "Confessions" and "Phantasies"*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 134 e segg.) tra la vicenda del musicista Berglinger e quella del pittore Francesco Francia (si veda sopra, alla nota 99) è piuttosto stracchiato, poiché la crisi del Francia deriva soltanto dal riconoscimento della propria inferiorità rispetto a Raffaello. Lo stesso vale per l'accostamento tra Berglinger e Piero di Cosimo (si veda sopra, alla nota 109) proposto da Dorothea Hammer (*Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders*, diss. Francoforte sul Meno, 1961, p. 144), non essendo in alcun modo possibile paragonare la vicenda di Berglinger alle selvagge stranezze del fiorentino "pazzo" (SWB I, 103: "In Summa, [Piero di Cosimo] war so beschaffen, daß die Leute seiner Zeit ihn für einen höchst verwirren und beinahe wahnsinnigen Kopf ausgaben"). Cercare di vedere le problematiche dell'artista moderno (John Ellis, *Joseph Berglinger in Perspective*, Berna, Lang, 1985, p. 96 e segg.) nelle narrazioni ricavate dal Vasari sembra comunque un'impresa disperata.

Nel concludere la sua storia, il vecchio monaco ritorna a Raffaello, a Dürer e ad altri artisti per interrogarsi ancora sulla misteriosa e meravigliosa natura dell'arte. Qui non c'è, come qualcuno vorrebbe, la scoperta degli aspetti meramente suggestivi e fuggevoli di un'arte magica e illusionistica, quanto piuttosto il dubbio - latente nello stesso Berglinger²⁰³ - che alcuni uomini siano più adatti a godere di un'opera d'arte che a crearla²⁰⁴. E c'è soprattutto l'esortazione a evitare fantasie troppo "alte", perché chiunque tenti di penetrare veramente nelle profondità dell'arte sarà preso da vertigine come davanti al mistero della vita²⁰⁵.

4.2. Il santo nudo e i saggi sulla musica

Con *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger* l'idillio è dunque finito, e la chiusa degli *Sfoghi del cuore* anticipa già il conflitto interiore che si afferma prepotentemente nelle *Fantasie sull'arte*. In questa raccolta, i saggi wackenroderiani sulla pittura sono strettamente legati a quelli delle *Herzensergießungen* e probabilmente risalgono allo stesso periodo, tra l'autunno del 1794 e la fine del 1795. Ma dopo la prima sezione, che costituisce una sorta di continuazione tematica (per lo più tieckiana) dedicata alle arti figurative²⁰⁶, il volume postumo presenta una seconda parte (assai riduttivamente chiamata "appendice") che contiene i "saggi" sulla musica di Joseph Berglinger (presumibilmente composti tra la prima metà del 1797 e gli inizi del 1798)²⁰⁷, ovvero

²⁰³ "Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß *genöß*, als itzt, da ich sie [...] ausübe!" (SWB I, 142). Citando questo passo nella traduzione di Bonaventura Tecchi, Enrico Fubini vorrebbe leggerci "il senso di vuoto e di sgomento [...] di fronte al raggiungimento di una meta che deve restare inafferrabile, intoccabile" (FM, XI).

²⁰⁴ "Ach! daß eben seine *hohe Phantasie* es sein mußte die ihn aufrieb? - Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu *genießen* als *auszüüben*? - Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört? Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will? - Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes und - wie mir jetzt erscheint - etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres als die Kraft der Phantasie?" (SWB I, 144).

²⁰⁵ "Der Kunstgeist ist und bleibet dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will; - aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten Bewunderung: wie denn dies von allem Großen in der Welt zu sagen ist. Ich kann aber nach diesen Erinnerungen an meinen Joseph nichts mehr schreiben. - Ich beschließe mein Buch - und möchte nur wünschen, daß es einem oder dem andern zur Erweckung guter Gedanken dienlich wäre" (SWB I, 145).

²⁰⁶ Per il contenuto della prima sezione delle *Phantasien* si veda la nota 6.

²⁰⁷ SWB I, 372-374. *Zweiter Abschnitt: Anhang einiger musikalischen Aufsätze von Joseph Berglinger* (SWB I, 197-252). Per il contenuto della seconda sezione delle *Phantasien* si veda la nota 6. Per questi scritti musicali Wackenroder si ispirò al modello formale dei concisi e

quelle “fantasie” che qui sono, secondo l'accezione derivata dal termine musicale, divagazioni libere sul tema prescelto, ma anche concezioni della mente che possono diventare - come dice il vecchio monaco - troppo “alte”²⁰⁸. Che tali concezioni fossero molto vicine a quelle del suo creatore è confermato, se ce ne fosse ancora bisogno, da una sorta di “premessa commemorativa” ai saggi, in cui Wackenroder dichiara apertamente che le idee sulla musica di Joseph Berglinger coincidevano “in maniera assolutamente meravigliosa” con le proprie e che, grazie a frequenti e reciproci “sfoghi del cuore”, le loro anime si erano avvicinate sempre più intimamente nel modo di sentire²⁰⁹.

I saggi sulla musica attribuiti a Joseph Berglinger sono preceduti da *La meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo*²¹⁰, una narrazione che la critica ha sottoposto a varie interpretazioni²¹¹. Alcune di queste contribuiscono certamente a metterne in luce l'originalità e la “romanticità”, anche se la tendenza generale è a discostarsi troppo dal suo contesto naturale e dal testo stesso, che deve invece essere rispettato e correttamente inquadrato nella produzione letteraria del suo autore. Perché se *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger* non è altro che la trasposizione letteraria della vicenda di Wackenroder, la fiaba del santo orientale ossessionato dal girare vorticoso e incessante della ruota del tempo²¹² ne rappresenta la trasposizione poetica, e ciò proprio nel-

pregnanti saggi che l'amico e mentore Johann Friedrich Reichardt aveva pubblicato a Berlino nei due volumi del suo *Musikalisches Kunstmagazin*, rispettivamente nel 1782 e nel 1791 (SWB I, 375-376). Nel contenuto, tuttavia, le differenze sono assai notevoli, tanto più che Reichardt era un convinto assertore del *Lied* e non, come Wackenroder, della sinfonia - si veda sotto, alla nota 311.

²⁰⁸ Si veda il passo citato della nota 204.

²⁰⁹ “Seine Gesinnungen von der Kunst [der Musik] stimmten mit den meinigen gar wunderbar zusammen, und durch öftere gegenseitige Ergießungen unsers Herzens befreundeten unsre Gefühle sich immer inniger mit einander” (*Vorerinnerung*, SWB I, 199).

²¹⁰ *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (SWB I, 201-204).

²¹¹ Centrale, nelle varie interpretazioni, è la ruota del tempo, di volta in volta considerata un simbolo del nichilismo (Werner Kohlschmidt, *Der Nihilismus der Zeitangst bei Wackenroder und Tieck*, in *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Berna, Francke, 1955, pp. 163-168), della concezione meccanicistica del mondo derivata dall'illuminismo (Hertrich, *Joseph Berglinger*, p. 176) oppure, più concretamente, del lavoro e del commercio (Günter Kühnlenz, Wackenroders “*Wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen im Deutschunterricht der Prima*”, in “Die pädagogische Provinz” 12 [1958], pp. 206-207). Per un ampio e articolato studio si vedano inoltre Luciano Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder* [1976], in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 79-126 e Fubini, *Introduzione a W. H. Wackenroder. Fantasia sulla musica*, pp. XIX-XXII (redenzione grazie al ritmo della musica, unico mezzo per superare il ritmo meccanico e automatico del tempo).

²¹² “Ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das *Rad der Zeit* seinen sausen- den Umschwung nehmen” (SWB I, 201).

l'ambito di quella tradizione del *Kunstmärchen* che Tieck seppe così validamente ravvivare nell'epoca romantica.

Il santo nudo - un essere "strano" che in occidente chiamerebbero matto²¹³ - non sa comportarsi come gli altri uomini perché rappresenta il ricettacolo di un "genio" superiore, l'incarnazione di uno spirito che dal firmamento si è smarrito in una forma umana²¹⁴. Essendo l'unico individuo veramente consapevole dell'inarrestabile e orrendo girare della ruota del tempo, egli non comprende come gli uomini possano dedicarsi tranquillamente alle "meschine occupazioni terrene"²¹⁵. Egli è convinto che la sola attività possibile sulla terra sia quella di aiutare l'enorme e rombante ruota a girare, per impedire che il tempo si fermi anche per un solo momento²¹⁶. Perché l'arrestarsi della ruota rappresenterebbe, sì, la sospensione di una condanna, ma anche il venir meno dell'unica possibilità di esistenza per il genere umano. Il girare vorticoso del tempo riempie quindi tutta la sua vita, costringendolo a mimare senza posa e con grande fatica il movimento di colui che fa girare con le braccia un'immensa ma invisibile ruota²¹⁷.

Il santo si scaglia furiosamente contro i viandanti e i pellegrini, che lo guardano senza capire che anche loro sono coinvolti "nell'incessante scorrere del tempo, uniforme e ritmico"²¹⁸, non riesce a comprendere come gli uomini possano dedicarsi ad attività diverse dalla sua, a occupazioni "prive di ritmo"²¹⁹. Ma talvolta, nelle belle notti di luna, si dispera e vorrebbe poter fare anche lui qualcosa di personale su questa terra: vorrebbe essere liberato dalla schiavitù della sua ossessione per essere in grado di "agire, operare e creare"²²⁰. Egli

²¹³ "Das Morgenland ist die Heimat alles wunderbaren [...] So wohnen dort in den Einöden oft seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden" (SWB I, 201).

²¹⁴ "Der orientalische Geist betrachtet diese nackten Heiligen als die wunderlichen Behältnisse eines höhern Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß" (SWB I, 201).

²¹⁵ "Dann pflegte er wild aufzulachen, daß unter dem gräßlichen Fortrollen der Zeit noch jemand an diese kleinlichen irdischen Beschäftigungen denken konnte" (SWB I, 202).

²¹⁶ "Aus seinen abgebrochenen, wilden Reden erfuhr man, daß er sich von dem Rade fortgezogen fühle, daß er dem tobenden, pfeilschnellen Umschwunge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hülfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick stillzustehen" (SWB I, 202).

²¹⁷ "Er konnte nun nicht ruhn, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen" (SWB I, 202).

²¹⁸ "[Er zeigte den Wanderern] den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige, taktmäßige Fortlaufen der Zeit" (SWB I, 202).

²¹⁹ "Er wütete aber noch lange fort, und sprach in abgebrochenen Reden, wie es den Menschen möglich sei, noch etwas anders zu treiben, ein *taktloses Geschäft* vorzunehmen" (SWB I, 202).

²²⁰ "Auch weinte er bitterlich wie ein Kind, daß das Sausen des mächtigen Zeitrades ihm

sente soprattutto “una struggente nostalgia di belle cose sconosciute”²²¹, cerca inutilmente “qualcosa di definito” da afferrare per trovare la salvezza, “qualcosa d'ignoto” che gli consenta di salvarsi da se stesso, al di fuori di sé o nel proprio intimo²²².

E infine, dopo diversi anni di tormento incessante, in una notte incantevole, quando gli uomini non sanno staccare gli occhi dal firmamento e le loro anime si specchiano leggiadre “nel chiarore celeste della notte lunare”²²³, ecco che la vorticoso ruota del tempo scompare improvvisamente dalla sua vista. Dalla barchetta di due innamorati, che risalgono il fiume nei pressi della caverna del santo, si leva fluttuando verso il cielo “una musica eterea” che accompagna un canto d'amore²²⁴. Grazie a queste prime note che si diffondono sulla landa solitaria il santo viene liberato dalla schiavitù della sua ossessione. La nostalgia sconosciuta si acqueta e l'incantesimo si scioglie: non già, tuttavia, per consegnare l'essere senza pace alle normali attività di questa terra, bensì per restituire al firmamento, liberandola dal suo involucro terreno e dalla schiavitù del tempo, l'entità superiore smarritasi in una forma umana. E nella sua bellissima immagine spirituale, che ora sale danzando sempre più in alto, gli innamorati credono di vedere “il genio dell'amore e della musica”²²⁵.

La musica è dunque arte ineguagliabile, fatta di una creatività che supera e offusca il ritmo su cui si basa e il sentimento stesso da cui prende spunto. Ed è questa scoperta, o riscoperta, della vera natura della musica che consente il ritorno dell'essere superiore alle sfere celesti dopo lo smarrimento nella materialità e nella meccanicità della dimensione terrena.

Le analogie con il testo che narra la vita di Berglinger sono evidenti, ma non

nicht Ruhe lasse, irgend etwas auf Erden zu tun, zu handeln, zu wirken und zu schaffen” (SWB I, 202).

²²¹ “Dann fühlte er eine verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen” (SWB I, 203).

²²² “Er suchte etwas Bestimmtes, Unbekanntes, was er ergreifen und woran er sich hängen wollte; er wollte sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten, aber vergeblich!” (SWB I, 203).

²²³ “Die Menschen, nicht mehr vom Sonnenglanze geblendet, wohnten mit ihren Blicken am Firmamente, und ihre Seelen spiegelten sich schön in dem himmlischen Scheine der Mondnacht” (SWB I, 203).

²²⁴ “Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor [...] und in den auf- und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang: / Süße Ahnungsschauer gleiten [...]” (SWB I, 203). La lirica che si apre con “dolci brividi presaghi” che scivolano via sull'acqua e sui campi è probabilmente uscita dalla penna di Tieck. Per la questione si veda SWB I, 262 e 390.

²²⁵ “Die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrt Genius aus seiner irdischen Hülle befreit. Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Dufte gewebt, [...] hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe”; “Und die Liebenden wähten, den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken” (SWB I, 204).

sufficientemente analizzate dalla critica. L'estasi musicale che, nella fiaba, libera per sempre dalla consapevolezza della condizione umana è, per l'aspirante artista Berglinger, soltanto un breve periodo ricorrente nella vita di tutti i giorni, un momento di felicità indicibile che gli permette di abbandonare l'"arida landa" in cui è confinato²²⁶, che gli consente d'innalzarsi al cielo quasi per ritrovare la vera "scaturigine" del proprio essere²²⁷. Sono parentesi temporali che annullano, almeno provvisoriamente, l'isolamento di Joseph Berglinger, un individuo talmente fuori posto nella vita quotidiana da apparire agli altri come un po' strano e magari ottuso²²⁸. Così come il santo nudo è ossessionato dal ritmo del tempo e non sopporta chi svolge attività prive di ritmo, così l'anima di Berglinger è diventata "in tutto e per tutto" musica²²⁹ ed egli nutre una profonda insofferenza per le persone comuni che parlottano intorno a lui sgraziatamente, senza quella melodia che la sua sensibilità d'artista pretenderebbe dalle loro voci²³⁰. E se da un lato Berglinger disprezza le "vane piccolezze terrene" che lo tengono lontano dall'estasi musicale²³¹, dall'altro egli vorrebbe agire e operare in mezzo agli uomini, vorrebbe creare componimenti musicali davvero imperituri. Per ottenere questo scopo, egli si sottopone alla tortura di un esercizio estenuante, ripetitivo e meccanico²³² che per certi versi richiama quella dello spirito celeste smarritosi tra gli uomini. E come quest'ultimo anela verso qualcosa da afferrare per trovare la salvezza, così Berglinger mira sempre verso qualcosa di più alto della normale condizione umana²³³.

Anche le affinità testuali tra l'ascesa al cielo dello spirito della fiaba e i momenti di estasi musicale di Berglinger sono evidenti²³⁴. La musica eterea che sale dalla barchetta fa sì che il santo sia liberato dal suo involucro terreno. Allo stesso modo, nell'estasi musicale, Berglinger sente che l'anima si è staccata dal

²²⁶ "Da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde" (SWB I, 132).

²²⁷ Si veda la citazione alla nota 183.

²²⁸ L'impressione del padre di Berglinger è proprio questa: "[Der Vater hielt ihn] ein wenig verkehrt und blödes Geistes" (SWB I, 131).

²²⁹ Si veda la citazione alla nota 184.

²³⁰ "[Es war ihm,] als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte" (SWB I, 132).

²³¹ "Sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt" (SWB I, 132).

²³² Si veda la citazione alla nota 194.

²³³ Si veda la citazione alla nota 183.

²³⁴ L'esplicita associazione della musica con l'amore non ricorre nella vicenda di Berglinger, le cui estasi musicali comprendono tuttavia anche immagini di giovinetti e fanciulle che danzano e parlano a coppie: "[Es kam ihm] gar oftmals vor, als säh' er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen [...] wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zueinander sprachen" (SWB I, 133).

corpo e vibra intorno più libera²³⁵. Lo spirito della fiaba si libra nell'aria bello come un angelo e intessuto di vapore leggero²³⁶; lo spirito di Berglinger vola, simile a una farfalla, nell'aria tiepida²³⁷. L'immagine spirituale s'innalza a tempo di musica con le movenze della danza²³⁸, è una "luminosa forma aerea" portata in alto dalle note musicali²³⁹; Berglinger sale al cielo luminoso²⁴⁰, immagina l'anima che si muove a tempo di danza²⁴¹, la sente diventare "tutto un gioco di suoni"²⁴², percepisce "le pieghe e le curvature più fini" delle note che vi s'imprimono, ritrova il suo essere libero e leggero avvinto dalle belle armonie di un gran concerto²⁴³.

Certo, la vicenda del musicista lacerato tra etereo entusiasmo ed esistenza terrena non può finire come quella del santo nudo, perché la realtà rimane ovviamente lontana dalle possibilità della fiaba. Berglinger resterà legato alla terra fino alla morte; ma per tutta la vita, prima come aspirante musicista, poi come grande compositore, egli sperimenta di continuo quei momenti di estasi musicale che anche per lui rappresentano la salvezza, sia pure soltanto provvisoria. Ciò vale per tutte le manifestazioni del suo "etereo entusiasmo"²⁴⁴: dall'estasi del ragazzo che ascolta la musica fino all'ultimo slancio creativo per la Passione di Cristo, quando Berglinger alza le braccia al cielo come lo spirito della fiaba, animato dal più ardente desiderio²⁴⁵ e certamente pervaso dalla stessa nostalgia²⁴⁶: da un anelito d'infinito che è intessuto, sì, di stelle, ma anche e soprattutto di musica.

²³⁵ Si veda la citazione alla nota 190.

²³⁶ Si veda la citazione alla nota 225. Anche Tieck riprende - nel saggio intitolato *Die Töne* (si confronti la nota 262) - il concetto di salvezza attraverso la musica, riproponendo immagini angeliche e l'ascesa al cielo ("Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm mit tausend Engelsarmen entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt" (SWB I, 237).

²³⁷ "[Sein Geist] flatterte nicht anders als ein Schmetterling in warmen Lüften umher" (SWB I, 132).

²³⁸ "[Die Geisterbildung] hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe"; "Mit himmlischer Fröhlichkeit tanzte die Gestalt hier und dort [...] immer höher schwang er sich mit tanzenden Füßen in den Himmel hinauf" (SWB I, 204).

²³⁹ "Immer höher und höher in die Lüfte schwebte die helle Luftgestalt, von den sanftschwellenden Tönen der Hörner und des Gesanges emporgehoben" (SWB I, 204).

²⁴⁰ "Da war es ihm, als wenn [...] er zum lichten Himmel emporschwebte" (SWB I, 132).

²⁴¹ Si veda la citazione alla nota 183.

²⁴² Si veda la citazione alla nota 190.

²⁴³ "So frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab" (SWB I, 133).

²⁴⁴ Si veda la citazione alla nota 187.

²⁴⁵ "Endlich riß er sich mit Gewalt auf und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor" (SWB I, 143-144).

²⁴⁶ "[Die Geisterbildung] streckte die schlanken Arme sehnsuchtsvoll zum Himmel empor" (SWB I, 204).

Se per Joseph Berglinger l'estasi musicale, e dunque la musica stessa, rappresenta la salvezza (sia pure provvisoria), è del tutto naturale che il concetto ricorra anche nei saggi che Wackenroder attribuisce al tormentato musicista. Nel saggio significativamente intitolato *I miracoli della musica*²⁴⁷ “il misero tessuto di proporzioni numeriche” su cui poggiano le melodie è segretamente accompagnato dall'invisibile arpa di Dio²⁴⁸. L'armonia delle note consente d'innalzarsi negli spazi celesti, di assaporare le “gocce d'oro dell'eternità”, di abbracciare “gli archetipi di tutti i più bei sogni umani”²⁴⁹. La musica è la “dea risanatrice” che ridà l'innocenza della fanciullezza²⁵⁰, è il paese sconosciuto dell'amore universale che ci avvicina alla beatitudine divina²⁵¹, la terra della fede dove tutti i nostri dubbi e i nostri dolori si perdono “in un mare melodioso”²⁵², dove lo spirito è risanato grazie alla visione di meraviglie che sono di gran lunga più misteriose e sublimi di tutti i misteri che tormentano l'animo umano²⁵³. La musica può salvare colui che si sente vacillare la terra sotto i piedi²⁵⁴, i suoi dolci e potenti impulsi allargano lo spirito e lo innalzano a una “bella fede”²⁵⁵. La musica infonde “la genuina serenità dell'anima”²⁵⁶ ed è la più meravigliosa delle arti, perché non solo “conserva” i sentimenti²⁵⁷, ma rap-

²⁴⁷ *Die Wunder der Tonkunst* (SWB I, 205-208).

²⁴⁸ “Ich sehe zu, - und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen”; “Und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt” (SWB I, 206-207).

²⁴⁹ “Goldne Tropfen der Ewigkeit”; “Die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume” (SWB I, 205).

²⁵⁰ “Und die heilende Göttin flößt mir die Unschuld der Kindheit wieder ein” (SWB I, 205).

²⁵¹ “Mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch [...] das Land der heiligen Ruhe [...] Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit” (SWB I, 206).

²⁵² “Und [ich] ziehe mich still in das Land der Musik, als in das *Land des Glaubens*, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren” (SWB I, 206). Nel saggio tieckiano intitolato *Symphonien* (SWB I, 240-246) si legge: “das eigentliche Gebiet der Kunst [ist] das stille Land des Glaubens [...]. Dieser innige Glaube kann auch der Überzeugung entbehren, denn [...] Überzeugung ist die prosaische Demonstration; Glaube der Genuß, das Verstehen eines erhabenen Kunstwerks” (241).

²⁵³ “Und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch *weit unbegreiflicher* und erhabener sind” (SWB I, 206).

²⁵⁴ “Wohl dem, der, wann der irdische Boden untreu unter seinen Füßen wankt, mit heitern Sinnen auf luftige Töne sich retten kann” (SWB I, 206).

²⁵⁵ “Wohl dem, der, [...] sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergiebt, welche den Geist ausdehnen und zu einem *schönen Glauben* erheben” (SWB I, 206).

²⁵⁶ Si veda la citazione alla nota 259.

²⁵⁷ Nel saggio si parla, per le arti in genere, di “Aufbewahrung der Gefühle” (SWB I, 207).

presenta “i sentimenti umani in maniera sovrumana”²⁵⁸: è infatti la sola che riconduca alle stesse “belle armonie” i più svariati e contraddittori moti del nostro animo, l'unica che giochi con gioia e dolore, disperazione e venerazione usando suoni armonici uguali²⁵⁹; ed è la sola che parli una lingua sconosciuta nella vita ordinaria, imparata chi sa dove e chi sa come²⁶⁰, la lingua di cui nessuno conosce la patria (ma forse è la lingua degli angeli)²⁶¹ e che pure tocca i più riposti nervi dei mortali²⁶².

L'entusiasmo per la musica quale fonte sicura di salvezza si attenua in qualche misura - e si tinge di malinconia - nel *Frammento di una lettera di Joseph Berglinger*²⁶³, dove la riflessione muove da uno scenario in cui la musica da ballo (certo la più antica e originaria)²⁶⁴ crea, nel sole dell'estate, un mondo pieno di vita che sembra trasfigurarsi “in un chiarore di gloria”²⁶⁵. Ma quando si fa buio ecco affiorare la consapevolezza di un altro giorno passato e di una notte che presto finirà. Tutta la vita dell'uomo, anzi la vita dell'universo intero, appare così come un interminabile gioco di scacchi caratterizzato dal campo bianco del giorno e da quello nero della notte. Il pensiero che alla fine l'unico vincitore sarà “l'incresciosa morte”²⁶⁶ può essere scacciato soltanto grazie alla

²⁵⁸ “Die Musik aber halte ich für die wunderbarste [...], weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert” (SWB I, 207). L'idea che la musica sia superiore alle altre arti ricorre anche nella prima parte delle *Phantasien*, e più precisamente nel saggio sulla pittura intitolato *Die Farben*, là dove Tieck scrive: “Die menschliche Kunst trennt Skulptur, Malerei und Musik; jede besteht für sich und wandelt ihren Weg. Aber immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei” (SWB I, 191).

²⁵⁹ “Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsres Gemüts auf *dieselben* schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt. Daher ist *sie* es auch, die uns die echte *Heiterkeit* der Seele einflößt” (SWB I, 208).

²⁶⁰ “Weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte” (SWB I, 208).

²⁶¹ Si veda la citazione alla nota 260.

²⁶² “In einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift” (SWB I, 208). Si confronti anche il seguente passo nella narrazione della vita di Joseph Berglinger: “Eine wunderbare Gabe der Musik - welche Kunst wohl überhaupt um so mächtiger auf uns wirkt, [...] je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache ist” (SWB I, 134). Nel saggio intitolato *Die Töne* (si veda anche alla nota 320), Tieck riprende alcuni di questi concetti: la musica è “das geheimnisvollste Rätsel” (SWB I, 234), è “himmlische Kunst” (SWB I, 237), ma anche “dunklere und feinere Sprache” (SWB I, 238).

²⁶³ *Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers* (SWB I, 214-215).

²⁶⁴ “Die älteste und ursprüngliche Musik” (SWB I, 214).

²⁶⁵ “So war für mich doch diese ganze lebendige Welt in einen Lichtschimmer der Freude aufgelöst” (SWB I, 215).

²⁶⁶ “[Ein unaufhörliches, seltsames Brettspiel], wobei am Ende keiner gewinnt als der leidige Tod” (SWB I, 215).

musica, grazie a un'arte che, superando tutto, raggiunge l'eternità e ci consente di fluttuare audacemente "tra cielo e terra", al di sopra dell'abisso desolato che altrimenti ci inghiottirebbe²⁶⁷. Riaffiora qui, come già nella narrazione della vita di Berglinger, quella profonda disarmonia tra arte e vita che Wackenroder sembra incapace di annullare e che, nel saggio sulla *Tolleranza disarmonica*²⁶⁸, Tieck cerca invece di neutralizzare grazie all'astratta rappresentazione di un individuo perfetto, la cui tolleranza verso il prossimo (e quindi verso la vita di ogni giorno) consente di conciliare l'armonica dimensione dell'estasi musicale con le "note confuse" provenienti dal mondo esterno²⁶⁹.

L'esaltazione dell'arte musicale in sé e per sé si rinnova invece nel saggio intitolato *Dei diversi generi in ogni arte e specialmente delle diverse specie di musica sacra*²⁷⁰, dove la classificazione dei componimenti dedicati a Dio si articola secondo la particolare natura degli individui: la musica sacra può essere un'elevazione dell'anima "lieta e leggiadra"²⁷¹, ma anche una rappresentazione quasi pittorica del "grandioso" e del "sublime"²⁷², oppure una sorta di perenne "Miserere mei Domine!" che sgorga da anime umili e silenziose²⁷³. Lo scritto si

²⁶⁷ "[Eine Kunst], die über alles hinweg bis in die Ewigkeit hinausreicht [...], die uns vom Himmel herab die leuchtende Hand bietet, daß wir über dem wüsten Abgrunde in kühner Stellung schweben, zwischen Himmel und Erde!" (SWB I, 215).

²⁶⁸ *Unmusikalische Toleranz* (SWB I, 228-232).

²⁶⁹ Secondo Tieck, la musica produce in noi una straordinaria tolleranza nei confronti degli altri; ma questa "tolleranza armonica" (o "tolleranza musicale") viene a mancare non appena qualcuno infrange l'estasi dell'ascolto. Grande e nobile è solo colui che permette al "mondo musicale esterno" di penetrare, "con tutte le sue note confuse", nella "pienezza armonica" dell'interiorità ("Er wird es gern dulden, daß die äußere musikalische Welt mit allen ihren verworrenen Tönen in seine harmonische Fülle hineinschreie", SWB I, 231). Ma nella chiusa del componimento in versi che fa da appendice ai saggi di Berglinger (*Der Traum. Eine Allegorie*, SWB I, 247) c'è, per Wackenroder, un chiaro riconoscimento della sua capacità di "vivere l'arte". Risvegliandosi dal sogno, Tieck scopre che Wackenroder (suo compagno nell'onirico viaggio attraverso la meravigliosa terra dell'arte) è ormai scomparso. Senza di lui, l'amico non è più sicuro di avere il coraggio "di continuare a vivere l'arte come vita" ("So Kunst als Leben weiter fortzuführen" SW I, 252).

²⁷⁰ *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik* (SWB I, 209-213).

²⁷¹ "[Die meisten Menschen] kennen keine andre Erhebung der Seele als eine fröhliche und zierliche" (SWB I, 211).

²⁷² "[Wenige auserwählte Geister gebrauchen] große Massen von Tönen als wunderbare Farben, um damit dem Ohre das Große, das Erhabene und Göttliche zu malen" (SWB I, 212). Negli scritti di Wackenroder, così come in quelli di Tieck (che è anche autore di un frammento intitolato *Über das Erhabene*, 1792), il concetto di sublime sembra derivare direttamente dal cosiddetto *Pseudo-Longino*, il celebre trattato intorno al sublime (*Peri Hypsous*, I sec. d. C.) erroneamente attribuito al letterato e filosofo neoplatonico Cassio Longino. In una lettera a Wackenroder del 10 maggio 1792, Tieck cita appunto lo *Pseudo-Longino* (SWB II, 26), che era stato tradotto per la prima volta in tedesco nel 1737 (SWB II, 467-468).

²⁷³ "[Diesen stillen, demütigen, allzeit büßenden Seelen] gehört jene alte, choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges "Miserere mei Domine!" klingt" (SWB I, 212).

distingue, tuttavia, soprattutto per le riflessioni sui generi artistici, nella parte che segue la rappresentazione (certamente ispirata da Herder) di una vera e propria gara tra le muse nell'arrivare il più vicino possibile al trono di Dio²⁷⁴. Il confronto, naturalmente, si risolve ancora una volta a favore della musica²⁷⁵. Mentre la poesia, infatti, è “piena di raziocinio” e la pittura “silenziosa e seria”, la musica si distingue come “la più audace e temeraria nella lode di Dio”: poiché essa, in una lingua “sconosciuta e intraducibile”, con “forte risonanza”, con “moto impetuoso” e con “armonica unione di tutta una schiera di esseri viventi”, osa parlare delle cose del cielo²⁷⁶.

La temerarietà che a volte caratterizza la musica emerge chiaramente anche là dove Wackenroder riconosce che la libera ebbrezza dell'estasi artistica può indurre qualcuno a credere di aver colto l'essenza stessa di Dio, di aver raggiunto quella condizione divina verso cui tendono i grandi musicisti cercando di essere il più possibile simili al Creatore²⁷⁷. Ma nei saggi fin qui considerati Wackenroder insiste sul concetto di una musica tutta “innocente”, rappresentata come una particolare specie di creazione concessa ai mortali²⁷⁸, come una “forzatura” creativa di cui gli angeli sorridono²⁷⁹. Il suo enorme potere si rivela nella sua capacità di sublimare e fissare per sempre i sentimenti, il suo carattere salvifico emerge anche dalla sua facoltà di trasformare e trasfigurare perfino il dolore²⁸⁰. Ma nell'ora del dubbio e del tormento interiore che caratterizza *Una lettera di Joseph Berglinger*²⁸¹ il musicista confessa al vecchio monaco che il germe innocente del sentimento artistico gli sembra nascondere un “veleno mortale”: perché la capacità di rendere bello perfino il dolore fa sì che l'artista dimentichi gli strazi dell'umanità²⁸². Nei momenti del dubbio esasperato l'arte gli sembra soltanto “una misera, rappezzata imitazione” della vita²⁸³, gli appare

²⁷⁴ Si veda il *Göttergespräch* di Herder nei *Vermischte Blätter* del 1785 (SWB I, 391-392).

²⁷⁵ Per la supremazia della pittura sulla poesia si veda sopra, alla nota 169.

²⁷⁶ “Ich glaube aber wohl, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst und vorzüglich die stille und ernste Muse der Malerei ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt” (SWB I, 211).

²⁷⁷ “Im freien Taumel des Entzückens glauben [einige Geister] das Wesen und die Herrlichkeit Gottes bis ins Innerste begriffen zu haben; [und sie strengen sich an], ihm ähnlich zu werden” (*Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst*, SWB I, 212).

²⁷⁸ Si confronti anche più sopra, alla nota 119.

²⁷⁹ “[Die Engel] lächeln über die unschuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Töne, wodurch das sterbliche Wesen sich zu ihnen erheben will” (*Die Wunder der Tonkunst*, SWB I, 208).

²⁸⁰ Si veda più sopra, alla nota 259.

²⁸¹ *Ein Brief Joseph Berglingers* (SWB I, 224-227).

²⁸² “Das ist das tödliche Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen liegt!” (SWB I, 226).

²⁸³ “Eine elende, zusammengeflickte Nachahmung” (SWB I, 226).

come una sorta di rappresentazione scenica che travisa, in maniera “sacrilega”, la natura originaria dell'uomo²⁸⁴. E tuttavia l'artista non può sfuggire al richiamo dell'arte: appena la musica si leva nell'aria, egli dimentica ogni tumulto interiore per ritrovarsi nella fanciullesca beatitudine delle “note sacrileghe”²⁸⁵, in quella commistione di sacrilegio e innocenza che sembra ormai aver soffocato il concetto dell'arte come strumento di salvezza dall'assurdità dell'esistenza umana.

E il vero aspetto “sacrilego” dell'arte emerge proprio qui, perché in questo passo Berglinger riconosce che la musica può scagliare verso “pensieri folli”, verso esperienze estasianti e al tempo stesso pericolose come la voce delle sirene mitologiche²⁸⁶. Lo spunto viene ripreso e ampliato nel saggio su *La particolare intima essenza della musica e la dottrina spirituale della musica strumentale di oggi*²⁸⁷, le cui pagine riassumono gran parte delle riflessioni di Wackenroder sull'arte e sulla musica in particolare.

Muovendo da un presupposto estetico-musicale di quella “sensibilità” che caratterizzò l'epoca della cosiddetta “Empfindsamkeit”²⁸⁸, Wackenroder sostiene - significativamente invertendo l'ordine naturale dell'argomentazione - che, così come ogni singola opera d'arte può essere compresa e “intimamente afferrata” soltanto attraverso lo stesso sentimento che l'ha prodotta, allo stesso modo il sentimento in sé e per sé può essere compreso e afferrato solo dal sentimento²⁸⁹. Nessuno può dire in cosa consista il senso peculiare, l'anima stessa

²⁸⁴ “Das ist's, daß die Kunst [...] die ursprüngliche Natur des Menschen frevelhaft verscherzt” (SWB I, 226).

²⁸⁵ Si veda la nota 286.

²⁸⁶ “Ich erschrecke, wenn ich bedenke, zu welchen tollen Gedanken mich die frevelhaften Töne hinschleudern können mit ihren lockenden Syrenenstimmen und mit ihrem tobenden Rauschen und Trompetenklang” (SWB I, 226).

²⁸⁷ *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (SWB I, 216-223). Un tempo “Seelenlehre” veniva usato per “Psychologie”; ma nel contesto specifico “Seelenlehre der Musik” si contrappone a “Maschinenwerk der Musik” (SWB I, 217), a quel meccanismo della musica che corrisponde a “physikalische Lehre der Musik”, a quella dottrina fisica (matematica e tassonomica) della musica che Wackenroder chiama “die neue Lehre, in tiefsinnigen Zahlen geschrieben” o anche “dieses gelehrte System” (SWB I, 216), sistema che però considera arido (“das trockne wissenschaftliche Zahlensystem”, SWB I, 220) e artisticamente improduttivo se opera senza essere diretto e guidato dal sentimento. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) - alla cui *Allgemeine Geschichte der Musik* (vol. I, Lipsia, 1788) Wackenroder si rifà per vari aspetti del suo argomentare - parla appunto di “physikalische Klanglehre” (p. 30), una dottrina che trova la sua sistematizzazione estrema in un'altra opera consultata da Wackenroder, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlino, 1771-1779) di Johann Philipp Kirnberger (SWB I, 394).

²⁸⁸ Si veda SWB I, 374-379.

²⁸⁹ “Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden” (SWB I, 219).

della musica: ciò che si spiega con l'anima non può essere spiegato “con la bacchetta magica della ragione indagatrice”, che consente di scoprire solo pensieri sul sentimento, non il sentimento stesso²⁹⁰. Il cuore che sente costituisce un'autonoma e impenetrabile essenza divina, che non può essere “rivelata e risolta” dalla ragione²⁹¹. E la musica è un'arte particolarissima proprio perché “l'oscuro e l'indescrivibile” giace nascosto nell'effetto di ogni nota e non si può trovare in nessun'altra espressione artistica²⁹².

Certo, la musica si basa anche sulle “singole relazioni matematiche delle note”, ma la loro esattezza servirebbe a ben poco se tra esse e “le singole fibre del cuore umano” non esistesse “una inspiegabile simpatia”²⁹³. Perché si abbia vera arte è infatti necessario che “sentimento e scienza” siano “saldamente e inseparabilmente” compenetrati l'uno nell'altro²⁹⁴. Ed è così che nella vera musica, e particolarmente in quella strumentale, le note parlano “una poesia magnifica e piena di sentimento”²⁹⁵.

La supremazia della musica è dunque assoluta. Nessun'altra musa riesce a “fondere in maniera così enigmatica” caratteristiche apparentemente divergenti quali “la profondità di significato, la forza sensuale e la significazione oscura e fantastica” dell'animo umano²⁹⁶. Il vero senso della musica si avverte infatti quando tutte le più intime vibrazioni del cuore “spezzano con un sol grido il linguaggio delle parole” per ritrovarsi nella bellezza trasfigurata di un'altra vita, a festeggiare, “quali forme angeliche”, la loro resurrezione²⁹⁷.

²⁹⁰ “Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selbst entdecken” (SWB I, 218).

²⁹¹ “[Das fühlende Herz] ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann” (SWB I, 218-219).

²⁹² “Das Dunkle und Unbeschreibliche [...], welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt und welches bei keiner andern Kunst zu finden ist [...]” (SWB I, 216).

²⁹³ “Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und in (sic!) den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart” (SWB I, 216-217). Wackenroder riprende qui il concetto di “Sympathie der Töne” (o simpatia musicale) dalla già citata opera del Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, Lipsia, 1788, p. 30 (cfr. SWB I, 393-394), che si rifà a una più ampia concezione di simpatia (di origine neoplatonica) tra diversi elementi del cosmo.

²⁹⁴ “[Ein unnennbar-köstliches Werk], worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander [hängen]” (SWB I, 218). Riferendosi anche a questo passo, Enrico Fubini parla di “miracolosa” conciliazione tra razionalismo e misticismo (FM, XVIII). Si confronti anche E. F., *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, in “Studi germanici” N.S. 17-18 (1979-1980), pp. 165-177.

²⁹⁵ “[Die Töne reden] eine herrliche, empfindugsvolle Poesie” (SWB I, 218).

²⁹⁶ “Keine andre [Kunst] vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so rätselhafte Weise zu verschmelzen” (SWB I, 217). Nel saggio intitolato *Symphonien* (SWB I, 240-246), Tieck sostiene che la musica è “die dunkelste von allen Künsten” (241).

²⁹⁷ “Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern [...] die Sprache der Worte

Il confronto con altri mezzi espressivi si risolve anche qui con un trionfo in-contrastato della musica. Se il vecchio monaco sosteneva che il quadro del pittore non può essere descritto con le parole²⁹⁸, ecco che Berglinger concede questa possibilità al dipinto, ma non al brano musicale: com'è possibile, si domanda, che qualche dottor sottile cerchi di misurare "la lingua più ricca" secondo "la più povera"?²⁹⁹. La parola non può rappresentare la misteriosa corrente che scorre nella profondità dell'anima; può solo descriverla, e per giunta con mezzi estranei a quel fluire continuo ed enigmatico. La musica, invece, fa scorrere davanti ai nostri occhi la multiforme corrente che ci attraversa³⁰⁰, di modo che, per mezzo dei suoni, "impariamo a sentire il sentimento", diventiamo consapevoli di molti "spiriti sognanti" negli angoli più riposti del nostro animo e ci arricchiamo nel nostro intimo di nuovissimi e magici "spiriti del sentimento"³⁰¹. Se dunque è possibile sostenere che nessun'altra espressione artistica descrive le sensazioni in maniera così "ingegnosa, ardita e poetica"³⁰², non v'è dubbio che la musica ci dà qualcosa di più di una semplice descrizione dei moti dell'animo.

Ma se, come nessun'altra, quest'arte possiede "una materia di base che già di per sé sarebbe impregnata di spirito divino"³⁰³, se - a preferenza di ogni altra - possiede una "profonda e immutabile santità" che non le consente di esprimere "ciò che è abietto, basso e ignobile"³⁰⁴, com'è possibile che la musica sia - come abbiamo visto - al tempo stesso "innocente" e "sacrilega"? Nella visione di Wackenroder la musica è sacrilega, non tanto perché nei momenti del dubbio esasperato sembra travisare la natura originaria dell'uomo³⁰⁵, bensì perché, mi-

[...] mit *einem* Ausruf zersprengen, dann gehen sie [...] wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung" (SWB I, 219). Per l'immagine angelica si confronti più sopra, alla nota 236.

²⁹⁸ Si veda più sopra, per esempio, alla nota 165.

²⁹⁹ "Streben [die Vernünftler] die reichere Sprache nach der ärmern abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet?" (SWB I, 219).

³⁰⁰ "Die Sprache zählt und nennt und beschreibt [die Verwandlungen des geheimnisvollen Stroms in den Tiefen des menschlichen Gemütes], in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor" (SWB I, 220).

³⁰¹ "In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das *Gefühl fühlen* lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres" (SWB I, 220).

³⁰² "Keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine so künstliche, kühne, so *dichterische* [...] Weise" (SWB I, 220).

³⁰³ "Demnach hat keine andre Kunst einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischen Geiste geschwängert wäre, als die Musik" (SWB I, 217).

³⁰⁴ "Die tiefgegründete, unwandelbare *Heiligkeit*, die dieser Kunst vor allen andern eigen ist, [...] daß sie *gar nicht vermag* das Verworfene, Niedrige und Unedle des menschlichen Gemüts auszudrücken" (SWB I, 218).

³⁰⁵ Si veda sopra, alla nota 284.

rando a disvelare appieno i misteri dell'animo umano, tende ad affermare poteri e facoltà che appartengono al divino. Pur non potendo essere usata con l'intento di rappresentare ciò che è abietto, basso e ignobile³⁰⁶, la musica ha dunque il potere - come vedremo anche più avanti - di evocare tutte le passioni umane, e dunque anche le peggiori.

Nelle riflessioni di Wackenroder la musica è innocente non solo perché concede all'uomo una sorta di nuova fanciullezza³⁰⁷, ma anche perché non conosce né l'origine né lo scopo dei suoi impulsi³⁰⁸. Nonostante questa inalterabile innocenza, la musica sommuove la fantasia con il potente incantesimo della sua "forza sensuale" e tramuta gli impulsi senza forma in figure ben distinte di "affetti umani"³⁰⁹, vale a dire in rappresentazioni di quei sentimenti intensi che di volta in volta dominano l'animo umano: la saltellante allegrezza, la salda tranquillità, la gioia esultante, il dolce languore, il dolore profondo, il capriccio birichino³¹⁰. Ma il culmine dell'arte musicale è raggiunto da quei "divini e grandi brani sinfonici" da cui sgorga, non già un unico sentimento, bensì tutto un mondo di sentimenti, una vera e propria rappresentazione scenica degli "affetti umani"³¹¹. E la visione finale che si presenta a Berglinger è quella di una stra-

³⁰⁶ Si veda sopra, alla nota 304.

³⁰⁷ Si veda sopra, alla nota 250.

³⁰⁸ Si veda sotto, alla nota 318.

³⁰⁹ "Und dennoch empört [die Musik] bei aller ihrer Unschuld durch den mächtigen Zauber ihrer *sinnlichen Kraft* alle die wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der *Phantasie*, die die Töne mit magischen Bildern bevölkern und die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekten verwandeln" (SWB I, 220-221). Wackenroder si rifà qui alla già citata opera del Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, Lipsia, 1788, p. 44, che contiene una classificazione della musica secondo gli "affetti" (cfr. SWB I, 394).

³¹⁰ "Die hüpfende Fröhlichkeit", "die felsenfeste Zufriedenheit", "die jauchzende Freude", "das süße Schmachten", "der tiefe Schmerz", "die mutwillige Laune" (SWB I, 221).

³¹¹ "Ich meine jene göttlichen großen Symphoniestücke [...], worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlichen Affekten ausgeströmt ist" (SWB I, 221-222). Al tempo di Wackenroder il termine "sinfonia" indicava sia un tipo di ouverture operistica ("Opernsymphonie"), sia la sinfonia da camera ("Kammersymphonie"), che si era andata sviluppando, come forma autonoma, dall'ouverture. Quando loda la sinfonia come "l'ultimo, altissimo trionfo degli strumenti" ("den letzten höchsten Triumph der Instrumente", SWB I, 221), Wackenroder si riferisce probabilmente a brani strumentali di accompagnamento e non a una vera e propria sinfonia. Nel saggio intitolato *Symphonien* (SWB I, 240-246), Tieck sostiene che, mentre la musica vocale è "nur eine bedingte Kunst", nella musica strumentale l'arte è "unabhängig und frei" (243). In questo stesso saggio le sinfonie sono "der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente", "eine Vollendung der Kunst" (243-244). Ma l'unico esempio di sinfonia citato da Tieck è un brano strumentale composto (presumibilmente dal Reichardt) per introdurre il *Macbeth* scespiriano (244-246). In una lettera a Wackenroder del 10.5.1792, Tieck usa il termine sinfonia parlando di brani composti per l'*Amleto* scespiriano e per l'operetta *Axur* di Lorenzo da Ponte (SWB II, 26; cfr. 468). Non è tuttavia improbabile che Wackenroder conoscesse anche vere e proprie sinfonie, per esempio quelle di Haydn o di Mozart (si veda Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei Wackenroder*, p. 27).

na, “quasi folle” pantomima in cui tutti i diversi sentimenti umani, di nuovo senza forma, danzano per proprio gusto, “sfrontati e sacrileghi”, con “terribile capriccio”, simili alle incantatrici dee del destino, sconosciute ed enigmatiche³¹².

Chi vede un'intima contraddizione in questa concezione di una musica che sarebbe al tempo stesso espressione del divino e del capriccio soggettivo³¹³ non tiene conto del fatto che nel saggio di Berglinger la musica viene considerata divina proprio in quanto mira a comprendere e disvelare le complessità, e dunque anche i capricci, dell'animo umano. La musica, insomma, oscilla con l'animo umano tra cielo e terra, e proprio questa “sacrilega innocenza”, questa terribile, “oracolarmente ambigua oscurità” fa sì che la musica sia una vera e propria divinità per l'animo umano³¹⁴. Spiegare tutto questo non è facile: perché rappresentare l'essenza della musica è, per Berglinger, un po' come voler descrivere un brano musicale con una dolorosa quanto inutile ricerca delle parole³¹⁵.

Ma il conflitto interiore che tormenta Berglinger non deriva soltanto dalla consapevolezza che la musica è, al tempo stesso, innocente e sacrilega. Il saggio sull'essenza della musica è infatti importante anche perché - nonostante le ripetute dichiarazioni in contrario - tende a suggerire, in maniera personalissima, ciò che in seguito altri romantici postuleranno esplicitamente, vale a dire l'esistenza di una vera e propria equivalenza tra Dio creatore e uomo creatore. Le premesse di questa audace concezione si trovano non solo nell'epistolario - dove l'artista crea qualcosa che non è mai esistito³¹⁶ -, ma anche negli *Sfoghi del cuore*, e più precisamente nel capitolo dedicato a Leonardo, là dove il vecchio monaco scrive che l'entusiasmo del poeta - diversamente da quello del pittore - crea “secondo il proprio intendimento”, ovvero liberamente, senza nemmeno imitare la natura³¹⁷. Alcune riflessioni sulla creazione musicale sono forse meno esplicite, ma non per questo meno chiare: la musica tende al divino, non solo

³¹² “[Ein Traumgesicht] von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie gestaltlos zu eigner Lust einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammen feiern, wie sie mit einer furchtbaren *Willkür* gleich den unbekanntenen, rätselhaften Zaubergöttinnen des Schicksals frech und frevelhaft durcheinandertanzen” (SWB I, 222).

³¹³ Si veda Gerhard Fricke, *Bemerkungen zu Wackenroders Religion der Kunst*, in *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübinga, Mohr, 1948 (ristampato in G. F., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*, Francoforte, Menck, 1956), pp. 345 e 369.

³¹⁴ “Und eben diese *frevelhafte Unschuld*, diese furchtbare, orakelmäßig zweideutige Dunkelheit macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für *menschliche Herzen*” (SWB I, 223).

³¹⁵ “Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten!” (SWB I, 223).

³¹⁶ Si veda sopra, alla nota 33.

³¹⁷ Si veda sopra, alle note 172 e 173.

perché mira a comprendere e disvelare l'animo umano in tutta la sua pienezza, ma anche perché è un' "arte ideale, pura come un angelo", che "nella sua innocenza non conosce né l'origine né lo scopo dei suoi impulsi", non conosce "la connessione dei suoi sentimenti con il mondo reale"³¹⁸. Nel fluire delle sue onde sembra scorrere "l'innunerevole mutare delle sensazioni", in un moto incessante che si associa alle transizioni di colore; ma la sostanza dei flutti di quest'arte è "solo il puro essere senza forma"³¹⁹.

La conferma di questa concezione innovativa emerge anche dalle pagine composte da Tieck, sempre pronto a riprendere ed elaborare gli spunti proposti dall'amico. Nel saggio intitolato *Le note*³²⁰ egli afferma esplicitamente ciò che Wackenroder osa soltanto suggerire: mentre l'arte figurativa cerca di riprodurre le immagini del creato senza riuscire a renderne la bellezza³²¹, la musica - le cui armonie sono infinitamente più belle dei suoni naturali - non imita affatto la natura. L'arte musicale è infatti un mondo a sé, e le sue note hanno un'essenza completamente diversa da quella dei suoni prodotti dall'universo fisico³²².

Così, per Wackenroder, il cerchio si chiude nel nome dell'arte. Il tentativo di superare le miserie e le contraddizioni dell'esistenza seguendo gli insegnamenti del vecchio monaco conduce il giovane all'amore religioso per la pittura nella ricerca del trascendente, alla concezione dell'arte figurativa come religione, alla venerazione dell'artista come tramite per giungere a Dio. La riscoperta della musica come arte purissima e insuperabile fa tuttavia riemergere il conflitto tra arte e vita, tra godimento estetico ed esigenze sociali - e tutto ciò in una condizione spirituale che le inquietanti riflessioni sulla "sacrilega innocenza" delle armonie musicali rendono ancor più tormentata. Il tentativo di superare questa crisi interiore si affaccia, come timida ipotesi, proprio nel saggio sull'essenza della musica, là dove Berglinger tende ad affermare la pressoché divina capacità

³¹⁸ "Die idealische, engelreine Kunst weiß in ihrer Unschuld weder den *Ursprung* noch das *Ziel* ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt" (SWB I, 220).

³¹⁹ "[In den Wellen der Tonkunst] strömt recht eigentlich nur das reine, *formlose* Wesen, der Gang und die Farbe und auch vornehmlich der tausendfältige *Übergang* der Empfindungen" (SWB I, 220). Nei testi di Wackenroder, Tieck e altri romantici Carl Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978, p. 66 *et passim*) vede nascere il concetto moderno di "musica assoluta".

³²⁰ *Die Töne* (SWB I, 233-239).

³²¹ "In der lebenden Natur begleitet Schall und Geräusch unaufhörlich Farbe und Form. Die bildende und zeichnende Kunst entlehnt immer von dort ihre Bildungen, wenn sie sie auch noch so sehr verschönt"; "Der Glanz, der in der Natur brennt, das Licht, mit dem die grüne Erde sich schmückt, ist der Malerkunst unzugänglich" (SWB I, 236).

³²² "Die schönsten Töne, die die Natur hervorbringt sind nur unverständlich und rauh"; [Die Töne der Instrumente] sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst" (SWB I, 236).

dell'artista di creare un mondo assolutamente autonomo rispetto alla realtà. In questa dimensione creativa la musica è in grado di suscitare moti e sentimenti diversissimi, che rivelano la natura complessa e misteriosa dell'animo umano, senza peraltro stabilire un preciso rapporto tra arte e vita. Al di là della tecnica che la sostiene, la musica non conosce infatti connessioni con il mondo reale, non è consapevole né dell'origine né dello scopo dei suoi impulsi creativi, ignora le sensazioni che suscita in chi si perde nell'estasi dell'ascolto, in chi penetra “nel più intimo santuario” dell'arte con tutta la consapevolezza delle misteriose inquietudini che qui lo assaliranno³²³.

Nelle riflessioni sulla musica il concetto classico dell'imitazione della natura sembra ormai dissolversi insieme con l'assunto teorico dell'origine divina di ogni vera espressione artistica. Ma nel “castello incantato”³²⁴ che racchiude un'arte ideale e purissima ci sono più misteri che certezze: perché se il riconoscimento dell'autonomia della musica consente forse di superare il conflitto tra arte e vita, ecco che l'affacciarsi dell'audace equivalenza tra Dio creatore e uomo creatore suscita inquietudini che vanno ben al di là della “sacrilega innocenza” insita nell'essenza stessa della musica. Non a caso, nella chiusa del saggio, là dove le parole si dimostrano ancora una volta inadeguate a descrivere il mistero della musica, Berglinger cerca ancora “il vecchio abbraccio del cielo che tutto ama”³²⁵, quasi a riproporre - in chiave consolatoria - la funzione salvifica dell'arte.

³²³ “[Wen] der Zug seines Herzens [...] auf das Zauberschloß der Kunst allmächtig hinreißt, der [...] dringt hinein in das innerste Heiligtum und ist sich mächtig bewußt der Geheimnisse, die auf ihn einstürmen” (SWB I, 219).

³²⁴ Si veda la citazione alla nota 323.

³²⁵ “Kommt ihr Töne, [...] wickelt mich ein mit Euren tausendfachen Strahlen in Eure glänzende Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!” (SWB I, 223).

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