

Studia theodisca IV

W. H. Wackenroder • G. Ch. Lichtenberg • Ludwig Tieck

Achim von Arnim • J. W. Goethe

Martin Walser • Annette von Droste-Hülshoff

Herta Müller • Vicki Baum • Lola Landau • Grete Fischer

Gina Kaus • Thomas Mann • Georg Büchner

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. IV (1997)

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 IV

W. H. Wackenroder • G. Ch. Lichtenberg • Ludwig Tieck
Achim von Arnim • J. W. Goethe
Martin Walser • Annette von Droste-Hülshoff
Herta Müller • Vicki Baum • Lola Landau • Grete Fischer
Gina Kaus • Thomas Mann • Georg Büchner

editit

Fausto Cercignani

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

Premessa

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

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

F. C.

Indice dei saggi

- Ernst Behler - *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Konzeption der Musik in der Frühromantik* p. 9
- Simonetta Sanna - *Nello specchio infranto della follia. La modernità e la sua crisi* p. 25
- Hartmut Fröschle - *Goethes Verhältnis zur schwäbischen Romantik* p. 51
- Bruna Bianchi - *L'esclusione e il trionfo. Scrittura del limite nel «Geistliches Jahr» della Droste* p. 59
- Jürgen Schwann - *Zeitvorbehalt als Zeitverständnis. Ein Problempotential und seine Darstellung in jüngeren Werken Martin Walsers* p. 105
- Paola Bozzi - *Descrizione come militanza estetica. Alcune osservazioni su Herta Müller* p. 131
- Heimar Wollmann - *«Der große Bruch». Autobiographien deutsch-jüdischer Schriftstellerinnen im XX. Jahrhundert* p. 155
- Grazia D'Ina - *Nel laboratorio del "mago". Letteratura e autobiografia nei «Tagebücher» di Thomas Mann del 1918-1921* p. 179
- Fausto Cercignani - *Georg Büchner e l'incubo della follia* p. 207

Ernst Behler
Washington (Seattle)

*Wilhelm Heinrich Wackenroder
und die Konzeption der Musik in der Frühromantik*

Die Frühromantik ruft bei den meisten Kennern dieser Epoche die Vorstellung einer neuen Konzeption der Literatur hervor, welche die auf feste Regeln gegründete klassizistische Theorie (l'art poétique) überwand und mit der Kunstform des Romans und der künstlerischen Ironie neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Literatur eröffnete. Diese Vorstellung ist zweifellos richtig, da bei allen Vertretern der Frühromantik - den Brüdern Schlegel, Tieck und Novalis - die Poesie im Zentrum des Interesses stand und ihr gesamtes Nachdenken über die Kunst einen von der Dichtkunst geprägten Charakter hat. Geht man aber auf die frühromantische Theorie der Literatur näher ein, dann zeigt sich bald, daß sie sich isoliert von den anderen Künsten nicht erfassen läßt und daß man, um mit Friedrich Schlegel zu sprechen, «Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften» haben muß (KFSa 2, S. 254, Nr. 444)¹. Bei diesen Wechselbeziehungen zwischen den Künsten und Wissenschaften bezog Schlegel sich auf den griechischen Lyriker und Epigrammatiker Simonides, der die Poesie «eine redende Malerei», die Malerei «eine stumme Poesie» genannt hatte und die Poesie auch als «geistige Musik» bezeichnete (KFSa 2, S. 221, Nr. 325). In einem anderen Fragment stellte Schlegel die Frage: «In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer anderen Kunst. Sollte dies nicht auch bei den Malern der Fall sein; malt nicht Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker?» (KFSa 2, S. 233, Nr. 372).

August Wilhelm Schlegel suchte den Gegensatz zwischen der klassischen und der romantischen Dichtung dadurch zu verdeutlichen, daß er die erste mit der Plastik, die zweite mit der Malerei verglich, wobei er die klassische Poesie auf scharf bestimmte Umrisse wie bei der plastischen Kunst, die romantische

¹ Friedrich Schlegel wird zitiert nach *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett, Hans Eichner und anderen Fachgelehrten (Paderborn 1956-). Im folgenden KFSa mit Stellennachweisen im Text.

auf die fließenden Übergänge bei Gemälden bezog (AWS SW5, S. 200)². Als Novalis den schöpferischen, nicht auf Naturnachahmung beruhenden Charakter der Kunst bestimmen wollte, griff er als deutlichstes Beispiel dafür die Musik heraus und schrieb in einem seiner Fragmente:

Wie der Maler mit ganz anderen Augen, als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht - so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äußeren und inneren Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen. Nirgends ist es aber auffallender, daß er nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffes poetisiert und das daß Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt - als in der Musik. Alle Töne die die Natur hervorbringt sind rauh - und geistlos - nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes - das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Baches melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich - auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen ... (NO 2, S. 573-74).³

Aber nicht nur im vergleichenden und illustrierenden Sinne ist die Musik in der Kunsttheorie der Frühromantik hervorgetreten, sondern auch als eigene und selbstständige Form. Davon soll im folgenden die Rede sein. Freilich kann es hier nicht darum gehen, die frühromantische Theorie der Musik bei allen Vertretern dieser Schule vergleichend herauszuarbeiten⁴. Vielmehr soll an Texten von Wackenroder aus den Jahren 1796 gezeigt werden, wie dieses Nachdenken über die Musik Ausdruck fand, das dann in späteren Jahren von anderen Repräsentanten der Frühromantik weiterentwickelt wurde. Wackenroder hat selbst an dieser Entwicklung nicht mehr teilnehmen können, da er bereits am 17. Februar 1798 starb, kurz nachdem seine Schrift *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* 1797 in Berlin erschienen war. Seine weiteren Aufzeichnungen über die Kunst wurden von seinem Freund Tieck im Jahre 1799 unter dem Titel *Phantasien über die Kunst* herausgegeben. Um diese beiden Schriften und das sich in ihnen abzeichnende Bild der Musik geht es hier hauptsächlich,

² August Wilhelm Schlegel wird zitiert nach August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke.*, hg. von Eduard Böcking (Leipzig 1846). Im folgendem AWS SW mit Stellennachweisen im Text.

³ Novalis wird zitiert nach Novalis, *Schriften*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Stuttgart 1960-1988). Im folgendem NO mit Stellennachweisen im Text.

⁴ Ein solcher Versuch liegt vor in der Arbeit von Barbara Naumann, *«Musikalisches Ideen - Instrument»*. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* (Stuttgart 1990).

wogegen die Musikästhetik der Frühromantik bei einer anderen Gelegenheit dargestellt werden soll.

I.

Wilhelm Heinrich Wackenroder war eines Alters mit Tieck und wurde 1773 in Berlin geboren. Sein Vater war Geheimer Kriegsrat und Justizbürgermeister in der preußischen Regierung, ein hoher Beamter im Geiste Friedrich des Großen, voll Pflichtbewußtsein und Hingabe an den Staat. Er hatte sich während des Siebenjährigen Krieges hervorgetan, als Berlin durch die Russen besetzt war, und widmete sich der Erziehung seines einzigen Sohnes mit großer Strenge. Auf dem Friedrich-Werderschen Gymnasium kam dieser mit Tieck zusammen und beide verband von da an eine große Freundschaft.

Der Vater, der sonst als geistiger Tyrann erscheint, ließ den Sohn bei Karl Fasch, dem Begründer der Berliner Singakademie, und später bei Karl Friedrich Zelter zum Geigenspiel und in der Komposition ausbilden. Beruflich wurde Wackenroder von seinem Vater zum Juristen bestimmt. Er durfte aber nicht wie Tieck gleich nach dem Abitur die Universität besuchen, sondern mußte sich erst noch ein Jahr lang in Berlin bei einem Assessor auf das Studium vorbereiten. In dieser Zeit beginnen seine Briefe an Tieck, in denen sich sein Charakter und seine Interessen unverhüllt aussprechen.

Im Herbst 1793 nahmen Tieck und Wackenroder gemeinsam das Studium in Erlangen auf, nachdem Tieck bereits das Jahr vorher an der Universität Göttingen verbracht hatte. Sie besuchten die Vorlesungen von Gottlieb Christoph Harleß über den Geist der alten Poesie und von Mensel und Breger über Pindar. Von größerem Einfluß auf sie waren die Eindrücke der Kunst und Natur, die sie, aus Berlin stammend und deshalb weniger bekannt damit, begierig aufnahmen: den Bamberger Dom, die Gemäldegalerie im gräflichen Schloß zu Pommersfelden, Nürnberg, die Exkursionen in die Gegend von Bayreuth oder die Wanderungen nach Böhmen und in die Wälder des Fichtelgebirges. In den Berichten über Tiecks Leben heißt es darüber:

Nürnberg ward ein Hauptwallfahrtsort für die Freunde. Je öfter sie es sahen, mit um so größerer Teilnahme, ja Andacht kehrten sie dahin zurück. In seiner ganzen Fülle trat ihnen das alte deutsche Kunstleben entgegen. Was sie früher dunkel geahnt hatten, war hier längst zur lebendigen Wirklichkeit geworden. Wie reich an Denkmälern aller Künste war nicht diese Stadt, mit ihren Kirchen von St.-Sebald und St.-Lorenz, mit ihren Werken von Albrecht Dürer, von Vischer und Krafft! Hier war das Handwerk durch Kunstsinn und emsigen Fleiß zur Kunst geadelt worden. Da war jedes Haus ein Denkmal der Vorzeit, jeder Brunnen, jede Bank ein Zeugniß für das stille, einfache und sinnvolle Leben der Väter. Noch hatte die blasse Kalktünche die Häuser nicht gleich gemacht. Statt-

lich prangten sie mit bunten Bildern, die aus der Sage und Poesie des Volkes entlehnt waren. Da sah man Ottnit und Siegenoft, Dietrich und andere Helden als Schützer und Hüter über den Türen. Es ruhte auf der alten, ehrenfesten Reichsstadt mit ihren Wundern und Wunderlichkeiten ein Duft der Poesie, den der Zugwind neuer Politik und Aufklärung an anderen Orten längst verweht hatte.⁵

Ende des Jahres beschlossen die Freunde, ihr Studium auf der besser ausgestatteten Göttinger Universität fortzusetzen. Wackenroder hatte sich auf der Universität neben seinem Jurastudium auch der älteren deutschen Literatur zugewandt und studierte die «Manesse'sche Sammlung der Minnelieder, die Müller'schen Ausgaben der Heldengedichte, die Anfänge des deutschen Dramas, namentlich Hans Sachs»⁶. Wackenroder studierte bei dem bekannten Kunsthistoriker Johann Dominique Fiorillo (1748-1821), der selbst Maler war und als Zeichenlehrer, später als Professor der Philosophie in Göttingen wirkte, außerdem bei dem damals wohl bedeutendsten Musikhistoriker und Bachforscher der Zeit, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), und unterrichtete sich in der Bibliothek über die italienische Malerei in den Kunstmonographien des Giorgio Vasari und Giovanni Pietro Bellori. Im Herbst 1794 kehrten beide wieder in die Vaterstadt zurück, wo für Wackenroder der Eintritt in den Justizdienst unvermeidlich bevorstand. Damals begann er das Manuskript der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* auszuarbeiten, das er in Erlangen und Göttingen begonnen hatte, ohne Tieck viel davon zu berichten.

Über diese Zeit ist uns nur wenig bekannt. Nachdem Friedrich Schlegel im Sommer 1787 von Jena nach Berlin übersiedelt war, hatte er Wackenroder selbst noch kennengelernt. Ihm war Wackenroder «der liebste aus dieser ganzen Kunstschule», wobei er hinzufügte: «Er hat wohl mehr Genie als Tieck: aber dieser gewiß weit mehr Verstand», was sich auf das Fehlen der Welterfahrung bei dem einen und das Übermaß davon bei dem anderen bezieht. Am 18. Dezember 1797 berichtete er seinem Bruder: «Wackenroder ist sehr krank gewesen, aber jetzt wieder außer Gefahr» (KFSA 24, S. 66). Darauf folgte am 17. Februar 1798 ziemlich unvermittelt und zwischen einer Fülle von Nachrichten eingepreßt die knappe Mitteilung:

Wackenroder ist gestorben. Er hatte ein Faulfieber, ist dann mehrere Monate melancholisch gewesen, oder wie andere sagen rasend. (KFSA 24, S. 89)

In den wenigen anderen Berichten darüber wird als Ursache des Todes ein «Nervenfieber» angegeben. In Tiecks Lebenserinnerungen heißt es:

⁵ Ludwig Tieck, *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, hg. von Rudolf Köpke 2 Bde. (Leipzig 1855), Bd. 1, S. 159-60.

⁶ Ludwig Tieck, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. 176.

Er war zerfallen mit sich und seiner Art zu sein, der Gegenwart überdrüssig, ohne Hoffnung für die Zukunft. Leicht würde eine zarte Natur wie die seine Schweres ertragen haben, wenn sie sich einig geworden wäre; an diesem quälenden Widerspruche ging sie zu Grunde. Seine Gesundheit wankte; er kränkelte, es entwickelte sich ein Nervenfieber. Am 13. Februar 1798 starb er fünfundzwanzig Jahre alt. Es war ihm gegeben, unter Kampf und Streit die höchsten Entzückungen der Kunst in sich zu erleben, er hatte sie ausgesprochen, dann war er gestorben. Sein Leben war ein kurzes, aber darum nicht schmerzfreies, doch es war still, rein und voll künstlerischen Glaubens gewesen, wie das jener alter Meister, von deren Bilder seine Seele erfüllt war.⁷

August Wilhelm Schlegel hatte die anonym erschienenen *Herzensergießungen* noch für die *Allgemeine Literaturzeitung* mit großer Zustimmung rezensiert, ohne daß ihm freilich der Autor bekannt war, über den er nun von seinem Bruder Näheres erfuhr. Als er seine Rezension 1801 in die *Charakteristiken und Kritiken* aufnahm, fügte er die Bemerkung hinzu:

Obige Anzeige schrieb ich ohne persönlich von dem Verfasser zu wissen, an dem ich vielleicht in der Folge einen Freund gewonnen hätte, wenn nicht alle Hoffnungen durch seinen frühzeitigen und herben Tod wären vereitelt worden. Seinen Nachlaß hat sein Herzensfreund Tieck, von dem auch einiges in dem Klosterbruder herrührt, in den Phantasien über die Kunst mit eigenen verwandten Aufsätzen herausgegeben, und sein Andenken durch rührende Gedichte gefeiert. (AWS, SW 10, S. 371)

Trotz seines frühen Todes und fehlenden Kontaktes mit dem Kreis der Frühromantiker in Jena war Wackenroder eine ihrer wirksamen Gestalten, dessen Einfluß sich vor allem in dem Interesse an der Malerei manifestierte und in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, August Wilhelm Schlegel und Caroline Schlegels Dialog *Die Gemälde*, Friedrich Schlegels Gemäldebeschreibungen aus der *Europa* und sodann in dem Hervortreten der Malerei in der Kunsttheorie der späteren Romantik zum Ausdruck kam.

II.

In den kritischen Schriften von Wackenroder und Tieck wird die Kunst nicht wie bei den Jenaer Frühromantikern am Modell der Poesie entwickelt, sondern ist vorherrschend durch das Vorbild der Malerei und der Musik bestimmt. Diese Ausrichtung wurde hauptsächlich von Wackenroder eingeleitet, dem Tieck auf diesem Gebiet bis zu einem gewissen Grad folgte und dann dieser Tendenz am

⁷ Ludwig Tieck, *Erinnerungen*, Bd. 1, S. 224.

erfolgreichsten in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* Ausdruck gab. Ursprünglich kam dieser Impuls von einem kleinen, anspruchslosen Buch mit dem sonderbaren Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Zur Zeit seines Erscheinens im Jahre 1798 war der Autor, Wackenroder, bereits gestorben. Aus Respekt vor dem Vater, der das Schriftstellertum seines Sohnes mißbilligt haben würde, hatte Tieck den Text anonym veröffentlicht. Der Titel wurde von Johann Friedrich Reichardt formuliert, als er einen Vorabdruck daraus in seiner Zeitschrift *Deutschland* veröffentlichte⁸. Die erste Auflage enthielt auch einige Zusätze von Tieck, wobei es sich um die Abschnitte *An den Leser dieser Blätter*, *Sehnsucht nach Italien*, *Ein Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom* und *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* handelt.

Wenn man sich allein auf Wackenroders Text konzentriert und die von Tieck stammenden Stücke nicht berücksichtigt, zeigen die *Herzensergießungen* eine strukturierte Komposition. Von den 14 einzelnen Abschnitten bildet der siebte, *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Dürers*, das Zentrum. Er wird von zwei Abschnitten umgeben, die ebenfalls eine zentrale Stellung für die hier dargestellte Kunstwelt haben: *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe* und *Von zwei wunderbaren Sprachen, und deren geheimnisvoller Kraft*. Die erste Hälfte besteht hauptsächlich aus Erzählungen über italienische Maler, die mit Raffael, dem Künstler höchsten Grades, den Anfang machen. Die folgenden zeigen weitere Verwirklichungen der Malerkunst. Unmittelbar vor dem Abschnitt *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe* gibt Wackenroder zwei Gemäldebeschreibungen: *Die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde; und der kleine Johannes* und *Die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande*. Offenbar nimmt der Klosterbruder an, daß die Schönheit dieser Gemälde durch eine Prosadarstellung beleidigt würde und verwendet deshalb einfache Verse, die den Stil alter Chronikschreiber nachzuahmen suchen. Nach der zentralen Sektion über Dürer fährt der Text mit Erzählungen über italienische Maler fort, bei denen diesmal Michelangelo eine ausgezeichnete Stellung einnimmt. *Die Bildnisse der Maler* bringt einen Vergleich von Gemälden der Künstler Leonardo da Vinci, Dürer, Michelangelo und Raffael, der wiederum in Versen verfaßt ist. *Die Malerchronik* beschließt die Behandlung der Malerei und führt neben einer großen Anzahl italienischer Maler den französischen Zeichner und Graphiker Jaques Callot ein. Indem er sich den

⁸ Johann Friedrich Reichardt war der Herausgeber der Zeitschrift *Deutschland*, in der er 1797 den Abschnitt *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* veröffentlichte. Da der Name Wackenroders geheimgehalten werden sollte, fügte Reichardt die Bezeichnung «Von einem kunstliebenden Klosterbruder» hinzu, die er Lessings *Nathan der Weise* entlehnte.

«gegenwärtigen Zeiten» (WA 1, S. 130)⁹ zuwendet, zeigt der Klosterbruder mit *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* einen neuen Aspekt der Kunst, die Musik. Man könnte die Anordnung mit der Struktur eines alten Altaraufsatzes vergleichen. Der Hauptunterschied besteht darin, daß die Abfolge der Heiligen und Propheten auf der linken und der rechten Seite hier durch Künstler repräsentiert ist und das Zentrum nicht in Christus, sondern in Dürer besteht.

Bei der Ausarbeitung der einzelnen Teile benutzte Wackenroder die Lebensbeschreibungen berühmter italienischer Künstler, die Giorgio Vasari im sechzehnten Jahrhundert zusammengestellt hatte¹⁰. Vasari lieferte das Material für die sieben Abschnitte mit besonderen Ereignissen im Leben von Raffael, Francesco Francia, Pietro di Cosima, Michelangelo und einigen weniger bekannten Künstlern, die in *Die Malerchronik* erscheinen. Die Art und Weise, wie Wackenroder die Sammlung Vasaris verwandte, ist höchst aufschlußreich. Von dem gewöhnlich sehr umfangreichen Material zu einzelnen Künstlern konzentriert er sich meist nur auf einen Punkt und läßt alles übrige aus. Er übergeht auch die historischen Einrahmungen dieser Berichte wie «Es wird berichtet», um eine größere Unmittelbarkeit zu erzielen. Er vermeidet ferner biographische Darstellungen und zieht nur sehr selten einzelne Kunstwerke in Betracht, die bei Vasari eine große Rolle spielen. In den Abschnitten, die Dürer und der deutschen Malerschule gewidmet sind, folgt Wackenroder der Dürer-Biographie von Joachim von Sandrart¹¹. Die *Herzensergießungen* erweisen sich in jeder Hinsicht als ein höchst bewußt komponiertes literarisches Werk.

Die zentrale Gestalt dieser Schrift, der Klosterbruder, ist immer gern mit Wackenroder selbst identifiziert worden. In der kritischen Literatur über die *Herzensergießungen* liest man von Wackenroders «gläubigem Idealismus», seiner «reinen Begeisterung», seinen «begeisterten Gefühlen für das Göttliche und Schöne», seiner «reinen und keuschen Verehrung für die Kunst»¹². Man vergißt allzu leicht, daß man nicht von Wackenroder, sondern von seiner Schöpfung, dem Klosterbruder spricht. Die *Herzensergießungen* werden auf diese Weise nicht als Mitteilung eines Schriftstellers, sondern als «Glaubensbekenntnis», als «Evangelium» genommen und als Wahrheitsverkündigung verstanden. Der Klosterbruder ist dann keine Maske Wackenroders, sondern seine direkte Ver-

⁹ Wackenroder wird zitiert nach Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und John Littlejohns. 2 Bde. (Heidelberg 1991). Im folgenden WA mit Stellenangaben im Text. Der Editionsbericht und die Anmerkungen dieser Ausgabe sind von großem Wert für die Wackenroderforschung.

¹⁰ Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (Florenz 1550).

¹¹ Joachim von Sandrart, *Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste*. 2 Bde. (Nürnberg 1675-1679).

¹² Rudolf Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Zweite Auflage (Berlin 1906), S. 119-128.

körperung. Tiecks Beiträge, so auch bereits der einführende Abschnitt *An den Leser dieser Blätter*, zeigen eine Reflexionshöhe, die mit der Schlichtheit der anderen Teile im Kontrast steht und den Eindruck eines Stilbruchs vermittelt. Die folgende Sektion, *Sehnsucht nach Italien*, ist mit ihrem Übergang in lyrische Poesie so grundverschieden, daß Tieck diese Diskrepanz selbst bemerkte und damit zu erklären suchte, daß sie in der «frühen Jugend» des Klosterbruders niedergeschrieben wurde (WA 1, S. 53). Der *Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom* gehört bereits dem Kontext von Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* an und vermittelt mit der katholischen Atmosphäre, der Messe und der Erhebung der Hostie einen fremdartigen Eindruck. Diese Beobachtungen haben selbstverständlich ihr Gewicht. Sie sollten aber nicht von der kunstvollen Anlage der *Herzensergießungen* durch Wackenroder ablenken, für den dieser Text eine bestimmte Perspektive auf die Kunst eröffnete, die durch andere Perspektiven, wie die von Tieck gewählten, zu ergänzen war, und für den der Klosterbruder eine bestimmte literarische Funktion hatte.

Von besonderer Bedeutung für Wackenroders Kunstbetrachtung im Medium von Anekdoten und Besonderheiten im Leben der Künstler ist die Marienvision, die Raffael an der Wand seines Schlafzimmers gehabt haben soll. Der Klosterbruder erfuhr von dieser Begebenheit, als er den «Schatz von Handschriften in unserem Kloster» durchsuchte und dabei auf «einige Blätter von der Hand des Bramante»¹³ stieß, auf denen der Vorfall mitgeteilt ist (WA 1, S. 56). Bramante berichtet in diesem Manuskript, wie Raffael ihm «unter dem Siegel der Verschwiegenheit» anvertraute, nach welchem Vorbild er seine «über alles schön gemalten Madonnen» erschuf. Als er in seiner Jugend ein «ein Gemälde der heiligen Jungfrau» angefangen hatte, aber von Zweifeln gequält war, wie er «die Jungfrau Maria recht in ihrer himmlischen Vollkommenheit» malen sollte, sei er mitten in der Nacht von einem hellen Sonnenschein an der Wand aufgewacht und sei gewahr geworden «daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Licht strahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei» (WA 1, S. 57). Von nun an war die Erscheinung seinem Gemüt und seinen Sinnen fest eingeprägt gewesen und es sei ihm gelungen, «die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, auszubilden» (WA 1, S. 58).

Mit dieser Begebenheit sollen offenbar die «Begeisterungen der Dichter und Künstler» erklärt werden, die «von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand des Streites» gewesen sind und von denen sich die Menschen die irrigsten Vorstellungen gemacht haben, vor allem wenn sie diese «mit ihrer eitlen und profanen Philosophasterei» deuteten. Die «ungläubigen und verblendeten

¹³ Bramante, genauer Donato d'Angelo (1444-1514), ein berühmter italienischer Architekt, der ursprünglich Maler war.

Spötter, welche das Himmlische im Kunstenthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich ableugnen», sollen durch dies Bekenntnis Raffaels eines besseren belehrt werden (WA 1, S. 55). Der Kunstbegeisterung soll eine religiöse, christliche Deutung gegeben werden. Jedoch ist darauf zu achten, daß das Religiöse, obwohl es sich in Sinnbildern des katholischen Christentums ausspricht, keine konfessionelle Form hat und eine Erfahrungszone bezeichnet, die jenseits der Rationalität liegt.

Die Begebenheit von *Raffaels Erscheinung* wird aufschlußreicher, wenn man sie auf ihren historischen und biographischen Kern hin untersucht. Das zentrale Zitat:

Das man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt (WA 1, S. 56).

ist nämlich eine Stelle aus einem Brief Raffaels an den Grafen Castiglione¹⁴. Dieser Brief und diese Stelle fanden in Deutschland besondere Beachtung, als Johann Joachim Winckelmann in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* das Zitat brachte¹⁵. In diesem Kontext bedeutet die Stelle aber, daß Raffael bei seiner künstlerischen Arbeit nicht auf der Aristotelischen Nachahmungstheorie, sondern der Platonischen Inspirationstheorie fußte. Winckelmann wollte mit diesem Zitat insbesondere zeigen, daß Raffael im wahren Geist der Antike schuf und daß er ein Meister war, der die Ruhe und Stille der antiken Künstler im modernen Zeitalter hervorzubringen wußte. Winckelmann erkannte im Antlitz der Sixtinischen Madonna den glücklichen und göttlichen Frieden antiker Physiognomien wieder¹⁶. Freilich bezieht sich Raffael in seinem Brief an den Grafen Castiglione nicht auf eine Madonna, sondern auf eine Meeressäuglerin, eine Galatea, die er in der Farnesina, einer prominenten römischen Villa, malte, wie sie in einem von Delphinen gezogenen Wagen den schäumenden Ozean durchquert. Das Zitat besagt in diesem Zusammenhang, daß Raffael dies Bild nach einem Vorbild, einem Modell zu malen hatte. Da er aber in der Welt nur selten weibliche Schönheit finden konnte, bediente er sich eines gewissen «Bildes im Geiste», als er diese Galatea schuf. Dieser Hinweis erhielt nun durch Wackenroder eine religiöse und christliche Wendung. August Wilhelm Schlegel erkannte bei seiner Rezension der *Herzensergießungen* natürlich sofort diese Fälschung. Er hatte Wackenroders christliche Neigungen als geschickte Ausdrucksweise über die Kunst in einem Zeitalter interpretiert, das

¹⁴ Baldasserre Graf Castiglione (1448-1529), ein berühmter italienischer Staatsmann aus dieser Zeit.

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*, in: *Deutsche Literaturdenkmale*, Bd. 20 (Heilbronn 1885).

¹⁶ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, S. 14.

dem künstlerischen Leben entfremdet worden war, war jedoch der Meinung, daß es für diese Ausdeutung von Raffaels Worten keine Grund gäbe (AWS SW 10, S. 369).

Wackenroders Konzeption der Kunst kommt noch besonders deutlich in dem Abschnitt *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft* zum Ausdruck. Dabei handelt es sich im Gegensatz zu der «Sprache der Worte», die das «Unsichtbare, das über uns schwebt», nicht zu fassen vermag, um die Sprache der Natur und die der Kunst, die beide auf spontane Weise zu sprechen vermögen. Die erste kommt nur Gott zu, die andere «nur wenigen Auserwählten unter den Menschen» (WA 1, S. 97). Gott hat um den Menschen «eine unendliche Menge von Dingen umhergestellt, wovon jedes ein anderes Wesen hat, und wovon wir keines verstehen und begreifen»: «Wir wissen nicht, was ein Baum ist; nicht, was eine Wiese ist, was ein Felsen ist; wir können nicht in unserer Sprache mit ihnen reden; wir verstehen *uns* nur untereinander». Hier tritt die Sprache der Kunst in ihr Recht ein und kommt dem Menschen zu Hilfe. Die «Weltweisen», welche diese Geheimnisse aufdecken wollten, sind «irre gegangen». Der Kunst aber ist «eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen»:

Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußeren nach, kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewunderungswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird (WA 1, S. 98).

Um die Macht dieser Sprache zu illustrieren, verweist der Klosterbruder an dieser Stelle auf ein Gemälde des heiligen Sebastian, «wie er nackt an einen Baum gebunden steht, ein Engel ihm die Pfeile aus der Brust zieht, und ein anderer Engel einen Blumenkranz für sein Haupt bringt». Er sagt dazu: «Diesem Gemälde verdanke ich sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen, und ich kann mir jetzt kaum dasselbe lebhaft vorstellen, ohne daß mir die Tränen in die Augen kommen» (WA 1, S. 99). Auf mehr theoretische Weise erklärt er diese Wirkung der Kunstsprache mit den Worten:

Die Lehren der Weisen setzen nur unser Gehirn, nur die eine Hälfte unseres Selbst, in Bewegung; aber die zwei wunderbaren Sprachen, deren Kraft ich hier verkündige, rühren unsere Sinne sowohl als auch unseren 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 (ebd.).

III.

Der letzte Teil der *Herzensergießungen* trägt den Titel *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* und versetzt uns in die «gegenwärtigen Zeiten», d.h. in die Zeit der «frühen Jugend» des Klosterbruders und seiner engen Freundschaft mit einem Künstler, der sein Leben der Musik weihte. Wir befinden uns in einer kleinen Stadt in Süddeutschland, und der Name des Freundes ist Joseph Berglinger. Wegen des unglücklichen Ausgangs dieser Geschichte und Wackenroders eigenem frühen Tod sind diese beiden Ereignisse in sentimentalen Literaturgeschichten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder zusammengebracht worden. Darüber hinaus wurde das Bild eines lebensbedrohenden Charakter der Kunst, eines grundsätzlichen Antagonismus von Kunst und Leben, als Thema dieser Geschichte gesehen. Nachwirkungen dieser Ansicht finden sich in den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, der Dekadenzliteratur des neunzehnten Jahrhunderts und Thomas Mann. In Hoffmanns Novelle *Rath Krespel* von 1818 ertönt während der Nacht aus einem skurril gebauten und vor den Toren der Stadt gelegen Haus die engelsgleiche Stimme einer jungen Frau, die von dem kauzigen Rat ängstlich behütet wird. Sie verdankt ihre überirdische Kraft des Gesangs einem organischen Fehler und ist zum Tode verurteilt, wenn sie ihre Stimme benutzt. Dies Schicksal ereilt sie, als sie eines Nachts zur Begleitung des von ihr geliebten Komponisten auf einer besonders geschätzten Geige in einen wunderschönen Gesang ausbricht, dem Krespel und der Erzähler mit nie gefühlter Wonne und gleichzeitig mit großer Angst lauschen. Diese Eigenschaften gaben der romantischen Musiktheorie von Anfang an einen besonders prominenten Charakter als Kunstform größter Verfeinerung, aber auch von größter Gefahr.

Diese Geschichte stellt die Musik in den Mittelpunkt des ästhetischen Interesses. Berglinger ist völlig davon überzeugt, «daß er von Gott deshalb auf die Welt gesetzt worden sei, um ein recht vorzüglicher Künstler in der Musik zu werden; und zuweilen dachte er wohl daran, daß der Himmel ihn aus der trüben und engen Dürftigkeit, worin er seine Jugend hinbringen mußte, zu desto höherem Glanz hervorziehen werde» (WA 1, S. 136). In einigen Gedichten, die er damals verfaßte, wandte er sich an die hl. Cäcilie, die Schutzpatronin der Musik, und bat:

Laß mich in Gesang zerrinnen.

Der mein Herz so sehr entzückt (ebd.).

Wegen seines Vaters, der sich dieser Vergnügung mit einem strengen Pflichtbewußtsein entgegenstellt, gewinnen Musik und Kunst die Anziehung einer verbotenen Frucht für Berglinger. Eines Tages verläßt er das väterliche Haus und begibt sich in die bischöfliche Residenz, wo er Kapellmeister wird und in großem Glanz lebt. Er befindet sich aber nur in einem neuen Käfig, inso-

fern er nun im Konzertsaal Aufführungen geben muß, die es ihm nicht erlauben, seinen Gefühlen einen freien Lauf zu lassen. Angesichts seiner Zuhörerschaft sagt er: «Und für diese Seelen arbeit' ich meinen Geist ab! Für diese erhitz ich mich es so zu machen, daß man dabei was soll empfinden können! Das ist die hohe Bestimmung, wozu ich geboren zu sein glaubte!» (WA 1, S. 140). Als Künstler ist er bei Hofe in «ekelhaften Neid und hämisches Wesen», in «widrig-kleinische Sitten und Begegnungen», sowie in die «Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes» verstrickt. Um ein Musikwerk aufzuführen, genügt nicht der reine Gefühlsausdruck, sondern man braucht «eine Menge Hände». Während er in seiner Jugend glaubte, «dem irdischen Jammer zu entfliehen», fühlt er sich «nun erst recht in den Schlamm hineingeraten» (WA 1, S. 141). Über den Wunsch seines Vaters, er hätte ein Arzt werden sollen, um die Leiden anderer zu mindern, denkt er jetzt: «Vielleicht wär's besser gewesen!» (WA 1, S. 143). Am Totenbett seines Vaters versöhnt Berglinger sich mit diesem und gewinnt die Kraft, eine Passionsmusik zu komponieren, die nach den Worten des Klosterbruders «mit ihren durchdringenden, und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien, ewig ein Meisterstück bleiben wird» (WA 1, S. 144).

Kurz danach stirbt Berglinger in der Blüte seiner Jugend. Der Klosterbruder sucht eine Lektion von diesem Leben zu gewinnen und fragt: «Warum wollte es der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde, ihn so unglücklich zu machen, und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinanderreißen sollte!». Die Antwort besteht darin, daß Raffael, Reni, Dürer trotz aller Widerstände des Lebens großartige Werke hervorbrachten, Berglinger, in «dessen harmonischen Werken so geheimnisvolle Schönheit liegt», jedoch «verschieden von diesen allen» ist. Seine «hohe Phantasie» verzehrte ihn, und vielleicht war er mehr dazu geschaffen, «Kunst zu *genießen* als *auszuüben*». Die «unbegreifliche Schöpfungskraft» ist vielleicht «überhaupt etwas ganz anderes», ja «etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie» (WA 1, S. 144). Nachdem er diese Erinnerungen und seine Reflexionen darüber aufgezeichnet hat, beschließt der Klosterbruder sein Buch und wünscht, «daß es einem oder dem anderen zur Erweckung guter Gedanken dienlich wäre» (WA 1, S. 145).

IV.

Als Tieck 1799 die *Phantasien über die Kunst* aus dem Nachlaß seines Freundes herausgab, fügte er einen größeren Teil eigener Beiträge hinzu als bei den *Herzensergießungen*. Der erste Teil der *Phantasien*, der hauptsächlich der Malerei und Malern gewidmet ist, stellt eine Fortsetzung im biographischen, legendären Stil dar, den Wackenroder geschaffen hatte und stammt hauptsäch-

lich, mit Ausnahme von zwei Stücken, von Tieck¹⁷. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Musik und hat Wackenroder als Hauptautor¹⁸, wobei der Name Berglinger dominant wird.

Die Maske des Klosterbruders ist fallengelassen, und in den einführenden Bemerkungen zu den «Phantasien über die Kunst der Musik» wird der trauervolle Stil der Berglinger-Episode aus den *Herzensergießungen* nicht fortgesetzt. Statt dessen lesen wir: «Seine Gesinnungen von der Kunst stimmten mit den meinigen gar wunderbar zusammen, und durch öftere gegenseitige Ergießungen unseres Herzens befreundeten unsere Gefühle sich immer inniger miteinander» (WA 1, S. 199).

Der erste dieser Beiträge des zweiten Teils trägt den sonderbaren Titel *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*. Dabei handelt es sich um einen Einsiedler, der in den Wüsten des «Morgenlandes» in einer abgelegenen Felshöhle Unterkunft genommen hatte und in völliger Abgeschlossenheit von der menschlichen Welt lebte. Die meisten der Vorbeikommenden betrachteten ihn als Behältnis eines «höheren Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat, und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß» (WA 1, S. 201). Er war von dem Gefühl besessen, «er höre unaufhörlich in seinen Ohren das *Rad der Zeit* seinen tausenden Umschwung nehmen», und vermochte deshalb weder zu ruhen, noch eine geordnete Arbeit auszuführen. Sobald etwas zu Ruhe zu kommen schien, machte er verzweifelte Anstrengungen, dies zu verhindern. Wenn Leute ihn beobachteten, wurde er böse, weil sie untätig dastanden. Wenn jemand Kräuter oder Holzstücke um seine Höhle herum sammelte, ergriff ihn die Wut angesichts solch müßiger Tätigkeiten. Dann pflegte er aus seiner Höhle herauszuspringen und den Eindringling mit einem Schlag zu töten. Er vermochte sich nicht wie andere menschliche Wesen zu benehmen - eine Hand auszustrecken, einen Fuß vor den anderen zu setzen - weil eine «zitternde Angst» durch alle seine Nerven ging (WA 1, S. 202). Nur während der Nacht, wenn der Mond vor seiner Höhle stand, sank er auf den Boden, weinte bitterlich und fühlte «eine verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen». Offenbar suchte er «etwas *bestimmtes Unbekanntes*» (WA 1, S. 203). Eines Abends nun kamen zwei Liebende auf dem Boot den Fluß hinaufgefahren. Der Mond hatte ihre Liebe entzündet, und aus dem Nachen «wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor». Im selben Moment «war dem nackten Heiligen das tausende Rad der Zeit verschwunden» und seine «unbekannte Sehnsucht war

¹⁷ Es handelt sich um die Stücke *Schilderungen wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten und Die Peterskirche*.

¹⁸ Tiecks Beiträge bestehen in den letzten vier Abschnitten: *Unmusikalische Toleranz, Die Töne, Symphonien, Der Traum. Eine Allegorie*.

gestillt»: «Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Duft gewebt, schwebte aus der Höhle, streckte ihre schlanken Arme sehnsuchtsvoll zum Himmel empor, und hob sich den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe» (WA 1, S. 204).

Um die «Wunder der Tonkunst» zu erklären, womit der nächste Abschnitt überschrieben ist, verwendet Wackenroder eine große Anzahl von Gleichnissen, aber das überzeugendste besteht für ihn in der Überlegung des Tonmeisters, der fragt: «Ist nicht das ganze Leben ein schöner Traum? eine liebliche Seifenblase? Mein Tonstück desgleichen» (WA 1, S. 205). Eine andere Erklärung des Wunders besteht in der Frage, wie der Mensch diese Kunst erworben hat. Offensichtlich wollte der Mensch seine angenehmen Empfindungen aufbewahren und erschuf sich zu diesem Zweck die schönen Künste. Die Musik ist aber die «wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert». Alle «Bewegungen unseres Gemüts» werden von ihr «unkörperlich» dargestellt. Sie spricht eine Sprache, «die wir im ordentlichen Leben nicht kennen» (WA 1, S. 207). Damit ist sie auch die Kunst, welche «uns die echte *Heiterkeit* der Seele einflößt» (WA 1, S. 208). In dem Abschnitt *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst, und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik* entwickelt Wackenroder eine vergleichende Kunsttheorie und wendet sich verschiedenen Kunstformen zu, wie sie in der Poesie, der Malerei und der Musik zum Zwecke einer Verehrung des Göttlichen bestehen. Seiner Ansicht nach kommen diese drei Künste in ihrem Wettstreit dem göttlichen Thron so nahe wie möglich. Die Musik ist aber die «allerdreiste und verwegenste im Lobe Gottes», weil sie «in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung, und mit harmonischer Vereinigung eine ganzen Schar lebendiger Wesen, von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt» (WA 1, S. 211).

Die Sektion *Das eigentliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* ist Wackenroders direktester Versuch, die Natur und die besondere Anziehung der Musik zu bestimmen. Er untersucht dort die Physik und die Mathematik der Töne und erklärt auf der Grundlage dieses Mediums, warum die Musik die jüngste aller Künste ist. Das wichtigste Charakteristikum der Musik im Vergleich mit allen anderen Künsten ist jedoch, daß sie menschliche Gefühle direkt auszusprechen vermag:

Im 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 (Wa 1, S. 220).

Der Abschnitt *Ein Brief Joseph Berglingers* beschließt Wackenroders Beiträge zu den *Phantasien*¹⁹. Dieser Brief ist wieder in jener düsteren, verzweifelten Stimmung auf Seiten des Künstlers verfaßt, der, um seinen Beruf auszuüben, sich vom Rest der Menschheit durch einen großen Zwischenraum getrennt hat. Dies schließt ein Fehlen von Geselligkeit, ja sogar Selbstsucht und Narzißmus ein: «Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt» (WA 1, S. 225). Berglinger empfindet es mit Bitterkeit, daß er unfähig ist, «ein wohltätiges, Gott gefälliges Leben zu führen». Er spricht vom «tödlichen Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen liegt» (WA 1, S. 226). Selbst Ironie hilft hier nicht weiter, da auch «dieses Spotten nur elendes Spielwerk» ist. Das größte Elend besteht aber darin, daß derjenige, «der in Kunstgefühl ganz zerschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen so festen Frieden geben soll, so tief verachtet, und sich sogar nicht hineinfinden kann». Er sagt: «Der Weltweise betrachtet seine Seele wie ein systematisches Buch, und findet Anfang und Ende, und Wahrheit und Unwahrheit getrennt in bestimmten Worten. Der Künstler betrachtet sie wie ein Gemälde oder Tonstück, kennt keine festen Überzeugungen, und findet alles schön, was an gehörigem Orte steht». - Berglinger begnügt sich schließlich auf resignierende Weise mit dem Gedanken: «Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen» (WA 1, S. 227).

Mit diesen schlichten Überlegungen und Stimmungsmalereien fand die Musik in der Frühromantik ihre erste Beachtung.

¹⁹ Tieck berichtet im Vorwort, daß er einen unvollendeten Aufsatz über Rubens sowie eine Kantate nicht aufgenommen habe, mit denen Wackenroders «selber unzufrieden» war: WA 1, S. 149.

Simonetta Sanna
(Sassari)

*Nello specchio infranto della follia
La modernità e la sua crisi*

Lo specchio infranto della follia nel quale cogliere i riflessi della modernità e della sua crisi non rinvia al *borbottio* della follia che, secondo Foucault e le sue prospettive di ascendenza romantica, consentirebbe di accedere ad una verità più autentica di quella della ragione¹. Tale prospettiva estetizzante - che eleva la follia a voce della verità - la si potrà ritrovare, di caso in caso, come interna al testo letterario². Ma non è questa l'ottica in cui si colloca il nostro discorso critico: qui lo specchio infranto rinvia ad una follia che è parte integrante del processo di autoconoscenza della ragione. E lo sguardo nello specchio non comporta dunque una dissoluzione psicologica della ragione, proprio in quanto il discorso sconnesso abbisogna d'essere decifrato per mezzo di una ragione, aperta tuttavia agli interrogativi della follia.

¹ Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*. Milano, 1994; «La follia, l'assenza di opera», *ivi*, p. 475-484. Sulla rappresentazione della follia cfr. principalmente: Albrecht Schöne, *Interpretationen zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur*, Diss. Münster, 1951; Gottfried Diener, *Goethes «Lila». Heilung eines «Wahnsinns» durch «psychische Kur»*. Frankfurt a. M., 1971; Anke Bennholdt-Thomsen, Alfredo Guzzoni, *Der «Asoziale» in der Literatur um 1800*. Königstein/Ts., 1979, in part. pp. 1-50, 165-215; Jutta Osinski, *Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jhdt.* Bonn, 1983; Franz Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Nancy, 1984; Friendhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen, 1986; Evelyne Keitel, *Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur*. Heidelberg, 1986; Georg Reuchlin, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, 1986; Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Roma, 1993.

² Il processo creativo comprende comunque sia i meccanismi inconsci del processo primario, sia i principi di realtà preconsoci-consci del processo secondario. Cfr. in proposito Walter Schönau, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart, 1991, in part. pp. 1-29.

Peraltro la follia non è stata qui esaminata neppure in prospettiva psicoanalitica: né in quella dei precursori ad iniziare da Johann Christian Reil (1759-1813)³, né in quella centrata sulla distinzione classica fra psicosi e nevrosi, elaborata alle soglie del 20° secolo⁴. Piuttosto è stata affrontata in prospettiva letteraria, nella sua realizzazione in un intreccio narrativo e nella sua tematizzazione in alcuni testi campione collocati nel prima e nel dopo della Rivoluzione francese. La cornice temporale non è stata una scelta casuale. Ritengo al contrario che gli anni attorno alla Rivoluzione - evento di portata non solo europea, che imprime ai tempi una forte accelerazione e impone una sua elaborazione estetico-filosofica - si costituiscano come punto di vista privilegiato: consentono di cogliere nel riflesso dello specchio infranto della follia sia i valori di fondo della modernità razionalistica, e ora soprattutto quelli della sua crisi, che si sviluppa non di meno in dialogo serrato con essa.

La prospettiva critica del discorso sulla follia, messa a fuoco a partire dal suo rapporto con la ragione, e quella del discorso sulla modernità vengono in tal modo a coincidere, in quanto anche la sua crisi di coscienza si misura in rapporto al suo centro nevralgico, la ragione. Parlare di crisi di coscienza può sembrare vano, in quanto in genere la critica identifica modernità e crisi di coscienza. Ma tipologicamente le modernità sono due⁵: la modernità razionalistica intesa come macroperiodo e la sua crisi di coscienza. La prima riceve la sua spinta propulsiva dallo sviluppo dell'economia capitalistica e dalla ragione strumentale che ne accompagna l'ascesa e trova la sua continuità concettuale in una specifica coscienza del progresso, in principi quali individualità, autode-

³ Cfr. Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*. Frankfurt a. M., 1969, pp. 215-379; Rita Wöbkemeier, *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*. Stuttgart, 1990.

⁴ Di nevrosi parlerò solo in rapporto alla novella di Arnim, in cui il concetto a mio avviso si impone. Sulla pricolgia della letteratura cfr. in particolare: *Psychologie in der Literaturwissenschaft*, a cura di W. Paulsen. Heidelberg, 1971; Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Freiburg, 1972; Peter Dettmering, *Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung*. Frankfurt a. M., 1979; Werner Obermeit, «Das unsichtbare Ding, das Seele heißt». *Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*. Frankfurt a. M., 1980; *Literatur und Psychoanalyse*, a cura di K. Bohnen e S.-A. Jorgensen. München, 1981; Carl Pietzcker, *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls «Rede des toten Christus»*. Würzburg, 1893; Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar, 1994, pp. 138-213.

⁵ Sulle due varianti della modernità cfr. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart, 1992, p. 21 e segg. Sul problema della modernità cfr. fra l'altro: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a. M., 1985; Victor Zmegac, «Moderne/Modernität», in D. Borchmeyer, V. Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, 1994, p. 278-285; Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wunthenow, Sabine Rothemann (Hg.), *Die literarische Moderne in Europa*, voll. 1-3. Opladen, 1994; v. anche Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt a. M., 1985.

terminazione, secolarizzazione, correlati esteticamente a senso, coerenza, rappresentatività. La modernità razionalistica prende avvio con umanesimo e rinascimento⁶, che, insieme all'illuminismo settecentesco⁷ - ma anche al positivismo ottocentesco e a molto del socialismo reale del nostro secolo -⁸ costituiscono i periodi di sua massima affermazione.

La crisi di coscienza - termine provvisorio che qui sostituisce quello di *reflexive* o *ästhetische Moderne*, in quanto proprio nella sua genericità consente di significare il carattere europeo e non solo letterario del fenomeno - è invece connessa ai grandi sconvolgimenti della storia e sussumibile tipologicamente in concetti come il venir meno di ogni unitarietà di senso, riflessività, dialogicità, frammentarismo, autonomia del linguaggio, sperimentalismo, autorappresentanza, apertura e, appunto, critica. La crisi della modernità si afferma con la ri-

⁶ Cfr. Theo Elm, Gerd Hemmerich (Hg.), *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung*. München, 1982, p. 17. Sulla concezione temporale del romanticismo cfr. Silvio Vietta (Hg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart, Weimar, 1994. Sulla genesi della razionalità moderna in rapporto alle forme di produzione capitalistica cfr. Bodo von Greiff, *Gesellschaftsform und Erkenntnisform. Zum Zusammenhang von wissenschaftlicher Erfahrung und gesellschaftlicher Entwicklung*. Frankfurt, New York u.a. 1976; Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*, Frankfurt a. M., 1978; Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947.

⁷ Sulla crisi dell'illuminismo cfr. Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart, 1981; Gilbert Lester Crocker, *Un'età di crisi*, Bologna 1967; Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart, 1968; Hans Robert Jauß, «Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno», in: R. Herzog, R. Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, 1987, p. 243 e segg. V. anche Rolf Grimminger «Einleitung» a *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. vol. 3. München, 1980, p. 15 e segg.

⁸ Per una larga parte degli intellettuali che si riconobbero nel movimento comunista internazionale, il concetto di socialismo faceva tutt'uno con l'utopia della modernità ed il suo programma di autorealizzazione dell'uomo, di una vita piena e vissuta, dominata da giustizia, uguaglianza, fraternità, solidarietà, progresso e ragione. Il socialismo appare in tale prospettiva come una modernità radicale e in ritardo in un mondo crescentemente "postmoderno", che ha creduto, a pochi anni dalla *Wende*, di poterlo archiviare. Per gli intellettuali della *modernità di sinistra* del nostro secolo il capitalismo rappresentava una via senza uscita, anche se la loro utopia poggiava a volte su fragili basi. Tendenze anticapitalistiche si possono rilevare anche nella *modernità di destra* del 20° secolo. Se quest'ultima si riconosce in concetti come élite, astoricità, atemporalità, antirazionalità e pensiero mitico-religioso, la prima fa propri i concetti di democrazia, storicità, temporalità, ragione. Nel dibattito sulla letteratura dell'esilio e poi soprattutto a partire dagli anni '50 - nella fase iniziale della cosiddetta postmodernità - viene avviato nella sinistra un ripensamento, volto ad introdurre nel proprio patrimonio culturale il mito e gli strati oscuri della storia. Ci si avvicina così ad una crisi di coscienza, che pone al centro la critica dei valori della modernità. L'opera di Heiner Müller potrebbe essere in tal senso rappresentativa, oppure la postmodernità della Prenzlauer-Berg-Szene.

voluzione estetica del primo romanticismo (soprattutto tedesco)⁹ e con quella storico-sociale dell'89 francese, ma viene preparata forse già dalla metaforica di fortuna e caducità del barocco europeo e certamente dalla *Querelle des Anciens et des Modernes* fino alla critica della ragione di tardo illuminismo¹⁰ e Sturm und Drang; viene poi continuata dal decadentismo (soprattutto francese) del 19° secolo e dalle avanguardie (europee) del ventesimo secolo, da quelle dal 1905 al 1935 fino alla fase tarda della *modernità estetico-letteraria*, ad esempio dal disilluminismo apocalittico di un Thomas Bernhard.

Tali tipologie - esclusivamente funzionali e che solo come caso limite si danno nella loro interezza e purezza - rendono conto, nella loro mescolanza e diversità di accenti, del fluido continuo del tempo, cristallizzandosi in periodi di più evidente predominanza. Solo insieme rappresentano la modernità, che è una, o la *Neuzeit* con la quale coincidono. Ma si tratta tutt'altro che di un processo omogeneo. Le due tipologie si congiungono in sempre nuove concretizzazioni, delle quali si tratterebbe di cogliere - assieme ai momenti di continuità - il perché ed il quando di fratture, differenze, discontinuità, attraverso una strumentazione capace di integrare molteplici fattori, dalle componenti storico-sociali a quelle filosofiche ed estetiche. Senza dovere risolvere la pluralità in continuità o viceversa, il discorso sulla modernità riuscirebbe a rendere conto di ogni variante, dai casi limite dell'opera chiusa fino a quella del tutto aperta, accettata come tale.

Tutto ciò non può costituire l'obiettivo del mio odierno discorso. Mi preme peraltro rimarcare che in prospettiva storico-culturale la crisi di coscienza della modernità si iscrive a mio avviso nella modernità stessa. Il dubbio o la sfiducia nei postulati della ragione moderna, il tentativo di allargarne i margini e orizzonti, si inseriscono nell'alveo medesimo della modernità e traggono senso a partire dal confronto con essa, che mai viene meno: la crisi infatti non fa che prendere in parola il progetto di emancipazione della modernità razionalistica ed evidenziarne i tralignamenti, le riduzioni, le deviazioni, l'arresto. I microperiodi che in area tedesca prendono il nome di *ästhetisch-literarische Moderne* vengono sussunti, in tale prospettiva, nel macroperiodo della modernità, di cui non sono che l'altra faccia. Tale prospettiva di lungo termine nelle complessità delle sue concretizzazioni esula peraltro dal mio odierno discorso, che si limita ad indagare il rapporto fra la modernità e la sua crisi in alcuni testi campione collocati fra tardo illuminismo e romanticismo. Qui evidenzierò la dinamica sempre diversa delle due tipologie.

⁹ Su riflessività, autoreferenzialità e frammentarietà nel primo romanticismo tedesco cfr. S. Sanna, «*Lucinde* oder der ästhetische Roman», in *DVJS* LXI/1987, pp. 457-479.

¹⁰ Cfr. S. Sanna, «*Nathan der Weise* o della tolleranza critica», in: Fausto Cercignani (a cura di), *Gotthold Ephraim Lessing*. Milano, 1994, pp. 161-213.

Per il periodo di cui ci occupiamo la crisi di coscienza della modernità viene alimentata dagli sviluppi di quella «promessa immensa»¹¹ costituita dalla Rivoluzione francese, cui spetta spesso il ruolo di evento nella vita e nell'opera degli autori di cui ci occupiamo. Il processo che in essa culmina e che essa a sua volta innesca consente a questi intellettuali contemporanei di comparare le promesse della modernità razionalistica con i suoi risultati, fino ad investire del dubbio la ragione e la sua ideologia del progresso.

Infatti nei testi campione fra tardo illuminismo e romanticismo, è il discorso sconnesso della follia che misura la distanza instauratasi fra il progetto emancipativo moderno e la sua attuazione: come uno specchio infranto che riflette insieme la fedeltà a quel progetto e la crisi conseguente al suo tradimento. La follia non è più, come nella concezione della modernità razionalistica - a partire dalla quale potrebbero essere lette *à rebours* le sue rappresentazioni, dall'*Hypochondrist* (1745) del gottschediano Quistorp fino al *Narrenschiff* (1494) di Sebastian Brant -¹² l'immagine estranea-degradata della ragione, ma è diventata l'altro con cui misurarsi. In dialogo serrato con tale concezione razionalistica, i testi della crisi della modernità mettono a fuoco un'immagine dell'altro della follia, in cui ho ritenuto di riconoscere le tre varianti seguenti: la concezione critico-razionalistica (Lichtenberg, Heinse, ma anche Wieland, Musäus, Lessing), la concezione razionalistico-soggettiva (Goethe, Wagner, Schiller e soprattutto Tieck) e la concezione soggettivistico-romantica della follia (Arnim, ma anche Hoffmann e Kleist).

Nel climax illuministico della modernità razionalistica, Georg Christoph Lichtenberg enuncia il dubbio della ragione, emerso dal suo riflesso nello specchio della follia: il suo *Der Weg des Liederlichen*, del 1796, compreso in *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche*, (1794/99) ha consentito di enucleare l'emergere di una concezione critico-razionalistica nel con-

¹¹ Cfr. Francois Furet, *Critica della rivoluzione francese*. Bari, 1995, p. 7, anche in rapporto alla critica delle interpretazioni "sistematiche" della Rivoluzione. Sulla Rivoluzione francese quale soglia epocale per la Germania cfr. Wolfgang Hardtwig, «Der deutsche Weg in der Moderne. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Grundproblem der deutschen Geschichte 1789-1871», in: W. Hardtwig, H. H. Brandt (Hg.), *Deutschlands Weg in die Moderne. Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*. München, 1993, p. 9 segg.; Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*. Opladen, 1992.

¹² Nell'*Encomion Moriae* (1511) di Erasmo e nell'*Orlando Furioso* (1516/21) di Ariosto vengono anticipati elementi di autoriflessione e di dubbio della ragione, che poi trovano più piena espressione in *Il Messaggiero* (1580) di Torquato Tasso, nel *Quijote* (1605/1615) di Cervantes e nelle figure di folli e buffoni di Shakespeares. Sui primi - nonché sulla concezione razionalistica della follia in Tommaso Garzoni (1549-1589) - cfr. Giovanna Scianatico, *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*. Venezia, 1989. Per il periodo dal medioevo al barocco v. anche Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Torino, 1983.

fronto con la concezione razionalistica classica della follia. Wilhelm Heinse, fra illuminismo e *Sturm und Drang*, registra l'espansione dell'individuo, qui nella sua variante sensualistico-vitalistica: se in Lichtenberg era la follia come ragione altra a farsi portavoce della crisi di coscienza della modernità, in *Ardinghello* (1787) suo portavoce diviene la ragione altra del corpo.

La seconda tipologia è costituita dalla concezione razionalistico-soggettiva della follia. È stata comparata con testi dello *Sturm und Drang* e del classicismo, ed esemplificata tramite il *William Lovell* (1795/96) di Ludwig Tieck. I due modelli di padre, che il testo confronta, implicano niente meno che le due varianti culturali genetiche della modernità: la prima, il padre forte della modernità razionalistica, in cui la ragione si è però pervertita in egoismo, freddezza, calcolo; la seconda, il padre debole della cultura della sensibilità, ancorato a emozioni, natura, virtù. Il protagonista verrà sconfitto proprio in quanto non riuscirà a risolvere la dilacerazione fra i due modelli.

La terza tipologia, la concezione soggettivistico-romantica della follia, viene ancorata oltre che a Hoffmann e Kleist, principalmente a *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (1817/18) di Achim von Arnim. La follia, in funzione di *Gegenwelt*, è la via ad una più autentica ragione. In Arnim la guarigione è possibile proprio a partire dalla discesa nel fondo della follia, del cui sapere il progetto della modernità razionalistica risulta arricchito.

1. La concezione critico-razionalistica della follia

In pieno illuminismo (1727) la cacciata del buffone dalla scena teatrale da parte di Gottsched può essere letta, fra l'altro, come espulsione della soggettività, della fantasia, della malattia e della follia¹³. Negli anni attorno alla Rivoluzione francese, la concezione razionalistica che con Descartes aveva legato indissolubilmente cogito e essere¹⁴, sopravvive principalmente nei testi del tardo illuminismo triviale. Nelle *Biographien der Wahnsinnigen* (1795-1796) di Christian Heinrich Spieß¹⁵ o in *Die Kinderlose* (1810-1811) di Friedrich Laun¹⁶ il contatto con la follia induce un generico terrore, che non fa che confermare lo status quo: il conflitto fra norme individuali e piacere, da una parte, norme sociali e dovere, dall'altra, si risolve a tutto vantaggio di quest'ultime.

¹³ Cfr. Wolfgang Promies, *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München, 1966, p. 14. segg.

¹⁴ Cfr. la risposta di Foucault alle obiezioni di Derrida in «Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco», in: *Storia della follia nell'età classica*, pp. 485-509.

¹⁵ Chr. H. Spieß, *Biographien der Wahnsinnigen*, a cura di W. Promies. Neuwied, Berlin, 1966.

¹⁶ In: Fr. Laun, *Die Fehdeburg*, 2. voll. Leipzig, 1810-1811. Nel racconto la punizione delle pulsioni individuali è affidata al tempo oggettivo che, tramite il suo potere su realtà e verità, le porta alla luce, smentendo il tempo soggettivo del desiderio, nel quale infine la protagonista si ritira nella sua follia.

A tale prospettiva possono essere assimilati anche i resoconti di Johann Jakob Engel, Mathias Claudius, Adolph Freiherr von Knigge, Johann Christian Gottlieb Schaumann, Moritz August von Thümmel e perfino di Heinrich von Kleist, esempi del turismo-manicomiale allora in voga¹⁷. La pietà rivolta ai folli virtuosi va di pari passo con la condanna etico-sociale dei folli viziosi: da entrambi la ragione non si sente minacciata.

È la letteratura alta del tardo illuminismo tedesco che inizia a insidiare il suo ruolo. Nel momento stesso del passaggio dalla concezione razionalistica della follia alla sua concezione critica, i sinistri bagliori provenienti dallo specchio della follia ridisegnano la mappa della ragione. In *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba* (1764) di Christoph Martin Wieland la follia non si risolve in semplice misconoscimento della realtà, ma si configura altresì come suo trascendimento utopico¹⁸. Nella quinta *Legende von Rübezahl* compresa nelle *Volksmärchen der Deutschen* (1782-87) di Johann Karl August Musäus, la «Gräfin Cäcilie, Voltaires Zeitgenossin und Schülerin»¹⁹ tocca con mano la discordanza fra esperienza vissuta e esplicazione razionale²⁰; quella stessa che, a causa delle contraddizioni della realtà, spinge la contessa Orsina di Gotthold Ephraim Lessing ad affermare che, «wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren» (*Emilia Galotti*, IV/7)²¹, forzando - in conformità alla concezione radicalmente tragica dell'opera - la gabbia della concezione razionalistica della follia.

Anche in Georg Christoph Lichtenbergs *Der Weg des Liederlichen* (1796), affine in apparenza alle testimonianze sulle visite ai manicomi, la concezione razionalistica si sgretola nel momento stesso del confronto diretto con la follia. In *Ardinghello* (1787) di Wilhelm Heinse il dubbio della ragione proviene invece dal corpo. Vediamo da vicino i due ultimi testi.

Prima dell'ingresso nello spazio-altro di Bedlam, *Der Weg des Liederlichen* di Lichtenberg sviluppa nelle tavole 1-7 la concezione razionalistica della fol-

¹⁷ J. J. Engel, *Das Irrenhaus* (1777), in *Der Philosoph für die Welt*, Berlin, 1853, 30. Stück, pp. 188-194; M. Claudius, *Der Besuch im St. Hiob zu **** (1783), in: *Sämtliche Werke*, a cura di J. Perfahl, München o. J., pp. 257-259; A. Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen* (1788), a cura di M. Rychner, Birsfelden, Basel o. J., Erster Teil, pp. 135-139; J. Chr. G. Schaumann, *Fragment eines Briefes* (1790), in: *Psyche oder Unterhaltungen über die Seele. Für Leser und Leserinnen*. Zwei Theile, Halle 1791, pp. 208-234; Moritz August von Thümmel, *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* (1791 ff), in *Sämtliche Werke*. Acht Bde. Leipzig, 1853-54, vol. 6, pp. 3-39; Heinrich von Kleist, lettera a Wilhelmine Zenge del 13.-18.9.1800. Cfr. in proposito Reichlin, op. cit., p. 68 segg.; Osinski, op. cit., p. 59 segg.

¹⁸ Cfr. Osinski, op. cit., p. 116 segg.

¹⁹ J. K. A. Musäus, *Märchen und Sagen*. Leipzig, Weimar, 1989, p. 184.

²⁰ Cfr. Osinski, op. cit., p. 130 segg.

²¹ G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, 10 Bde, a cura di P. Rilla, Berlin, 1954-58, vol. II: p. 300.

lia²². Riconducibile a cause univoche, essa è generata dal duplice pervertimento dei valori della modernità razionalistica da parte dei due principali protagonisti: dal padre in direzione dell'alienazione borghese, dal figlio tramite la fuga a ritroso nello stile di vita aristocratico.

Lo spazio di socializzazione familiare è dominato dal vecchio, appena morto, e dai suoi principi dell'utile, della laboriosità borghese e del risparmio, spinti ad un eccesso tale da convertirsi in stoltizia. Il padre - del quale come afferma il narratore, in Germania «*der wirklichen so viele gibt*» (822) - era un «alter, reicher, stinkender Geizhals» (ebd.), morto senza l'assistenza di un medico nel gelo e nel buio della sua casa, trasformata in innumerevoli nascondigli di denaro in quanto «*verteiltes Geld wird nicht so leicht auf einmal gestohlen*» (829)²³.

Rispetto a tale mondo il giovane *Herabkömmling* (843), che è «mehr dupe als fripon» (824), attua una fuga a ritroso nello stile di vita aristocratico del «*Neque ora neque labora*» (822), fra i maestri di danza, di fioretto, equitazione e pugilistica, fra giardiniere, poeta, cornista e maestro di piano, parrucchiere, sarto francese e caffè, primo fra tutti quello di White. Scende gradino dopo gradino fino a «*das eigentliche moralische Nichts und wieder Nichts*» (883), finendo prima in prigione e infine a Bedlam, il grande ospedale psichiatrico londinese.

Fin qui la fitta disamina dell'eziologia etico-socio-economica della follia è formulata in chiave satirico-razionalistica dalla prospettiva di una più autentica ragione. Rispetto ai parametri fissati da questa superiore razionalità, tanto la vita del padre ed i suoi valori fondanti - origine prima delle opposte scelte del figlio -, quanto l'ingenuità del figlio sono connotate come stoltizia, come ragione degradata ed inautentica. La follia del figlio appare determinata, specificamente, dal dissidio fra le sue rovinose scelte di vita e lo «*erwachtes Gewissen*» (891), garante della ragione. Questo, nelle tavole 1-7, fintanto che il testo si muove «in der Antichambre des Tollhauses» (887).

Ma con la tavola 8 si fa ingresso in un diverso spazio, nell'anti-società dei «*bürgerlich Toden*» (884), dove la «*Handlung*» si trasforma in «eine sepultura inter vivos» (ebd.): a Bedlam, guardando in faccia la follia, ogni certezza vacilla. Il narratore abbandona l'ottica della superiore razionalità per una diversa prospettiva che accoglie la consapevolezza della società postrivoluzionaria, aprendosi alla crisi della modernità.

²² In G. Chr. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, a cura di Wolfgang Promies. München, 1972, vol. 3, pp. 819-910, cui si rinvia d'ora innanzi col solo numero di pagina. Corsivo nell'originale.

²³ Il secondo spazio di socializzazione, la chiesa, presenta essa stessa nient'altro che un «*Glaubens-Vakuum [...], das sprechendste Wappen der Toleranz, das sich denken läßt*» (879-880).

Il primo segnale della concezione tragica della follia è proprio questo profondo smarrimento: se nella descrizione delle tavole 1-7 il narratore si è dimostrato alieno al dubbio, con l'ingresso nel manicomio egli perde la salda fiducia nella ragione, la certezza del proprio sapere e delle norme sociali. L'eziologia tradizionale della follia - superstizione religiosa, *Übermut*, amore infelice²⁴ non lo soccorre più allorché i «Gespenster» della follia erompono da nascondigli, prigioni e segregazioni, finendo per tralignare dallo spazio della notte ed occupare lo stesso «Tag» (905). La follia è ormai «eine Welt für sich» (905); getta, di conseguenza, «ihr eignes Licht» (905). Impossibile per il narratore persino dare a Bedlam una chiara ubicazione: «Ich wage es nicht, hierüber zu entscheiden. Unsere Philosophie weiß noch viel zu wenig von dem eigentlichen Sitz der *civiliter* Seligen» (901). Nello specchio infranto dalla follia, ragione e conoscenza appaiono poco più che «Bilder, [...] Leichensteine über dem Grabe ihrer Vernunft» (ivi). Smarrita la salda ragione, che gli consentiva di distinguere e giudicare, il narratore non trova più rifugio né nell'esclusione (dove è la follia non è la ragione e viceversa), né nella semplice assimilazione della follia (il mondo è un grande manicomio). In quanto gli estremi rimangono distinti, sono i loro confini a diventare incerti: la follia invasiva può nascondersi ovunque.

Il secondo segnale della concezione critica della follia è il terrore autentico che il testo registra, un brivido contagioso al punto che dalla finzione passa alla vita: nel baratro aperto della follia precipita senza fine non solo il narratore - che confessa essergli la descrizione della follia «sauer geworden» al punto da volervi «in meinem ganzen Leben nicht wider [zurückkommen]» (910) - ma lo stesso autore, che annota il 2.4.1796: «An Bedlam von Hogarth gearbeitet. Es will nicht gehen»²⁵. Nello specchio della follia la ragione perde le proprie certezze, rischiando finanche di smarrire se stessa. Dallo smarrimento del senso all'apertura estetica e dialogica del testo il passo è breve.

Se in Lichtenberg la follia è presente come dubbio della ragione, nell'*Ardinghello* di Heinse - collocato fra il tardo illuminismo e l'epoca geniale -, essa parla il linguaggio del corpo²⁶. Il modello dell'uomo stürmeriano, nutrito di un sensualismo vitalistico, pur raccogliendo aspetti di Werther, Mahomed, Prometheus, manca però del tutto di un concetto di ragione individualizzante. Il *flat character* dell'eroe, che non conosce sviluppo²⁷, lo porta piuttosto nella vicina-

²⁴ L'amore infelice viene messo in relazione con i dolori di Werther, l'amore melancolico, i lunatici.

²⁵ *Staatskalender 1789-1799*: 886.

²⁶ W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, a cura di M. L. Baeumer. Stuttgart, 1975, cui si rinvia d'ora innanzi con la sola indicazione della pagina.

²⁷ Alla conversione alla fedeltà da parte di Fiordimona - controfigura di Lucinde e alter ego di Ardinghello - spetta in tale prospettiva una mera funzione estetica: consente di chiudere un romanzo, che - incentrato com'è sull'avvicinarsi infinito di nuove relazioni amorose - non vedrebbe altrimenti la fine.

naza del tipo di ascendenza illuministica. Il credo vitalistico del protagonista asurge a nuova norma sovraindividuale: caratterizza tutti i personaggi positivi e culmina, di conseguenza, nell'incontrastato protagonista.

Il progetto dell'uomo geniale viene compendiato a partire da una rilettura orientata del rinascimento italiano, che ingloba in sé l'antichità classica greco-latina, tanto da dare vita, anticipando Jules Michelet e Jakob Burckhardt, al mito del rinascimento²⁸. *Ardinghello* anzi rilancia il progetto della modernità razionalistica, aprendolo alle ragioni del corpo e ancorandolo ai suoi momenti chiave: l'unione estetico-sensualistica fra antichità classica greco-romana e rinascimento e un illuminismo filtrato attraverso lo Sturm und Drang, che ne completa le intenzioni in direzione della liberazione dei sensi. Proprio per questo il romanzo diventa in Germania, alla vigilia della Rivoluzione francese, un catalizzatore di un dibattito sociale²⁹.

La follia, che si costituisce critico-razionalisticamente come anti-ragione, diviene la cifra del tradimento della modernità. Il suo specchio infranto riflette la protesta del corpo, piegato dall'adesione alle convenzioni sociali e religiose e quindi dalla stoltezza di una ragione degradata e inautentica, in quanto venuta meno all'ambizioso disegno emancipativo moderno.

Ardinghello, l'eroe che fin nel nome spazia nell'interezza di fuoco e gelo, è esente da ogni pericolo: insieme il Kraftgenie dello Sturm und Drang e l'uomo universale del rinascimento, è allievo di Vasari, Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto, poeta e musicista, studioso di greco e filosofo, ma anche uomo della prassi, spadaccino, navigatore, riformatore dello Stato e della scuola, costruttore navale. La stessa *Kunstbeschreibung* - in cui Heinse fin dalle sulle lettere *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie* del 1776/7 era accreditato maestro - è, insieme al piacere della recezione e della produzione estetica, intensificazione della vita naturale. Eroe del suo tempo, Ardinghello elegge infatti a suo modello la natura nella sua molteplicità e potenza. Sulla rilettura di Rousseau in accezione sensualistica e gioiosa è fondata anche l'ideale repubblica insulare, su cui il romanzo si chiude, dove vige la «Gemeinschaft der Güter» (371), dove le donne sono «gemeinschaftlich, und so die Männer» (ibd.), dove «die Kinder gehörten dem Staate» e «der Tod dünkte uns bei weitem nicht das größte Übel» (372), in quanto consegue dall'accettazione piena della legge della vita³⁰. Vi si abbraccia la vita alla grande ed in ogni suo aspetto, garanzia di autentica, vitale e sana ragione.

²⁸ Jules Michelet, *Histoire du XVI^e siècle*, 1855; Jakob Burckhardt, *Kultur der Renaissance in Italien*, 1860.

²⁹ Sul rapporto con la Rivoluzione francese v. Pierre Grappin, «Ardinghello und Hype- rion», in: *Weimarer Beiträge* 2/1956, pp. 165-181. Cfr. inoltre Max L. Baeumer, *Heinse-Studien*, Stuttgart, 1966, anche per la bibliografia critica, pp. 195-209; Claudio Magris, *Wilhelm Heinse*. Trieste, 1968.

³⁰ Nei *Notizhefte* - sui quali, con caratteristica «Fetzentechnik», costruisce il suo romanzo -

Nel romanzo, scandito dalle avventure amorose del protagonista, la follia non può che essere episodica (Genova, primo volume, seconda parte). Concerne l'unica donna che si rifiuta all'eroe: Lucinde, la donna solo luce, colei che respinge la «heitre Griechin» che ha in sé, e un «bacchantische Leben, das endlich alle Verstellungen vergaß» (104). Educata non a caso in un convento lontano dalle leggi della natura vitale³¹, ella dimostra quanto «Natur und bürgerlicher Stand [sind] einander ganz entgegen» (102). «Ach und Weh» (103), dolore, sofferenza e rigore (107) sono il suo elemento al pari di «allzugroße Frömmigkeit, Eingezogenheit und Kälte» (115). «Gewohnheiten und Gesetzen» del *Pöbel* (105) e una degradata «Vernunft [...] als ein tyrannischer Zuchtmeister» (103) improntano la sue scelte. Tramite la sua follia il testo negherà che esista un «philosophischen Lehrstuhl, wo man zu sein befiehlt, was der Mensch nie war» (115).

Ma Lucinde non esemplifica soltanto una generica dipendenza da «Wahn und bürgerliches Vorurteil» (124), ma in particolare la stolizia che investe la condizione della donna, «gefesselt auf allen Seiten» (123), educata a «Pedanterei und Ziererei ohne Zweck und Nutzen» (ivi). Invano Ardinghello obietterà che «das Gesetz ist toll und töricht», che nega alla donna «Eigentum und freien Gebrauch» (124) della sua persona. Lucinde non può udire ragione - non ostante corrisponda ai sentimenti di Ardinghello: «sie schien zu fühlen, was ich fühlte» (108). Viene infatti contagiata dal fuoco del protagonista, rivelando emozioni di «fürcherlicher Heftigkeit» (125). Il bacio che finalmente scambieranno risulterà finanche «naturnotwendig» (122). È questo dissidio fra inclinazione e convenienza, che le farà ideare lo stratagemma di cedere ad Ardinghello, a patto che liberi Florio, il fidanzato prigioniero dei pirati. Ammantandolo di dovere, potrà accedere al piacere e superare l'aporia fra natura e convenzioni. Ardinghello le restituirà il fidanzato, senonché lo scopre degno della sua donna: «Ich kann deine Gunst nicht annehmen; Florio ist deiner Liebe ungeteilt wert» (132). Vicina alla meta e bruscamente separata da essa, Lucinde «ist von Sinnen gekommen» (130). La muta follia della donna è l'eloquente protesta dei sensi contro la loro innaturale repressione. Sotto accusa sono le convenzioni sociali e le norme di una ragione che coincide ormai col «bürgerliches Vorurteil» (124). Lo specchio frantumato della follia porta alla luce tale «Krebsschaden» (225), tematizzando ex negativo la fedeltà al progetto di emancipazione della modernità allargato, con Heinse, alla «Kunst, zu lieben» (223) e ad una

la critica sociale di Heinse è ancor più radicale. Cfr. in proposito Max L. Baeumer, «Nachwort» zu W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, cit., p. 691 segg.

³¹ La follia temporanea di Lucinde, che corrisponde ad una paralisi dell'animo conseguente ad un eccesso di passione e desiderio, viene superata tramite le "emozioni medie" del matrimonio con Florio.

ragione in grado di ritornare natura e con ciò universale nel senso più proprio della parola.

2. La concezione razionalistico-soggettiva della follia.

Con lo *Sturm und Drang* la natura si permea a tal punto di individualità da perdere il contatto con le norme di una ragione universalistica. Il suo nucleo è del resto non la ragione, bensì il cuore: l'individuo è unico e inconfondibile, perché il suo cuore è inconfondibile fra tutti. Nel *Werther* di Goethe, Albert, controfigura del protagonista, difende da «Mensch von Verstande»³², legge e ordine, moralità e sicurezza. Contro ragione e talenti normativi, Werther individua nel cuore «die Quelle von allem [...], aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes» (ebd.): è il cuore che fa di lui ciò che è, in quanto, come afferma, «mein Herz habe ich allein» (78). Si sente integro ed intero quando può vivere «aus ganzem Herzen» (50) e in esso si riconosce senza relativizzazione alcuna, anche al prezzo della distruzione di sé³³.

I due casi di follia del romanzo - quello del ragazzo contadino e quello dello scrivano - sono in rapporto con il destino del protagonista. Werther sceglie la via del sacrificio, ma confessa a Lotte di avere considerato anche altre soluzioni: «in diesem zerrissenen Herzen ist es wütend herumgeschlichen, oft - deinen Mann zu ermorden! - dich! - mich!» (110). Il contadino elegge la prima soluzione, lo scrivano una variante della terza: la fuga dal dolore nell'inconsapevolezza della follia, in quanto non vi è felicità per gli uomini, «als ehe sie zu ihrem Verstande kommen und wenn sie ihn wieder verlieren!» (94-95). Tra cuore e ragione si apre un baratro profondo.

Tramite la storia della ragazza suicida *Die Leiden des jungen Werthers* ripercorrono inoltre le tappe della follia di Gretchen nel *Faust*³⁴. Il suo destino

³² *Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Goethes Werke*, Berlin, Weimar, 1966, vol. 5: p. 53, cui si rinvia d'ora innanzi con la sola indicazione della pagina. Sul romanzo cfr. principalmente Peter Müller, *Zeitkritik und Utopie in Goethes «Werther»*. Berlin, 1969; Marino Freschi, *Il «Werther» e la crisi dello Sturm und Drang*. Roma, 1972.

³³ Quando il cuore di Werther rimane senza «Nahrung» (76) - «dies Herz ist jetzt tot» (89) - viene messa in pericolo l'intera sua persona: «keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen» (89). Dalla passione ormai distruttiva, Werther emerge con un «versengten Gehirn» (105), come conferma lo *Herausgeber*: «Die Beängstigung seines Herzens zehrte die Kräfte seines Geistes, seine Lebendigkeit, seinen Scharfsinn auf» (98); essa lo porta prima alla «Krankheit zum Tode», infine alla morte (51). Assieme al cuore Werther perde anche l'armonia con la natura, di cui si considerava un tempo «Sohn, [...] Freund, [...] Geliebter» (122).

³⁴ Si tratta di una brava ragazza, «in dem engen Kreise häuslicher Beschäftigungen, wöchentlicher bestimmter Arbeit herangewachsen», che infine «einen Menschen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl sie unwiderstehlich hinreißt» (51). Abbandonata, cade in una «entsetzlichen Not ihres Herzens» (52): «Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben» (ivi).

decretato dalle «widersprechenden Kräfte» (52) fra il Glücksanspruch dell'individuo e le norme sociali rinvia a quella concezione soggettiva nella cui ottica possono essere lette anche la follia di Langen in *Die Reue nach der Tat* (1775) di Heinrich Leopold Wagner o l'accenno alla perdita della ragione nel personaggio di Karl in *Die Räuber* (1781) di Schiller.

Se non ostante un concetto di ragione soggettivo e determinato dalla passione, ho classificato tali testi come appartenenti alla concezione razionalistico-individualistica della follia, è perché in essi la concezione razionalistica è sempre presente sullo sfondo: da una parte, la nuova ottica della follia prende corpo dal confronto diretto (v. quello fr Werther e Albert) o dallo scontro (Werther/Gesandte-società aristocratica; Langen/Justizrätin; Karl/società feudale) con i rappresentanti di una concezione normativa della ragione; dall'altra le esigenze individuali risultano problematizzate negli stessi personaggi positivi, di cui non vengono sottaciuti gli aspetti patologici (soprattutto in Werther).

Da tali aspetti riparte il classicismo goethiano che - sia pure con mutati accenti - continua a tessere le fila della concezione razionalistico-soggettiva della follia: l'intenzione estetica è ora quella di individuare nuove norme generali, nelle quali l'individuo particolare possa riconoscersi. Nel testo-campione *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) la follia, che sussume gli impulsi soggettivistico-distruttivi della passione, si costituisce quale sfondo tragico da superare. L'intera azione romanzesca è mobilitata contro la follia. La morte di Augustin e quella di Mignon, rappresentanti delle potenzialità distruttive, costituisce il prezzo da pagare³⁵: essi vengono abbandonati man mano che Wilhelm compie il suo apprendistato e porta a termine la sua *Bildung*, che culmina nel riconoscimento della paternità e nell'inserimento utile nella società. Ma la rinuncia, su cui il lieto fine è almeno in parte costruito, diviene l'indice della precarietà del progetto di moderna emancipazione³⁶.

³⁵ Cfr. Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*. Stuttgart, 1980, secondo cui Augustin e Mignon simboleggiano l'arte pura, che viene a scontrarsi con il principio economico.

³⁶ I temi, che s'incaricano di evidenziare le aporie del romanzo, sono quelli della paternità e del rapporto fratello/sorella, presente, quest'ultimo, fin dal *Werther*. Quello fra Natalie e Lothario pacifica il contrasto fra natura, moralità e ragione: «Mein Dasein ist mit dem Dasein meines Bruders so innig verbunden und verwurzelt, daß er keine Schmerzen fühlen kann, die ich nicht empfinde, keine Freude, die nicht auch mein Glück macht». (563) Con il progredire della sua formazione Wilhelm sostituirà a Natalie - la cui «Natur nichts fordert, als was die Welt wünscht und braucht» (564) e che è al contempo «Natur» e «schöne Seele» (636) - il fratello. Natalie, «die Gestalt aller Gestalten» (466), diventerà per Wilhelm non solo la sorella e l'amata, ma concretizzerà anche una seconda *Grenzüberschreitung*: quella fra uomo e donna. Col suo «Mannsüberrock» (235) era apparsa a Wilhelm quale «herrliche Amazone» (490), riprendendo pertanto sia la figura di Mariane, anch'ella «in Mannstracht erschienen», sia quella di Therese, che si era «Mannskleider machen lassen» (475), e soprattutto quella della «edle, heldenmütige Chlorinde» (244), la cui «Mannweiblichkeit» aveva attratto il piccolo Wilhelm

Che sia la rinuncia, sia la «tutela aristocratica delle aspirazioni borghesi esercitata dalla Lega della Torre» siano da porre in rapporto all'impatto della Rivoluzione borghese nella vita e nell'opera di Goethe pare accertato dalla critica³⁷. Il ripudio delle spinte centrifughe, delle forze soggettivistico-irrazionalistiche, il ritorno ai valori della socialità settecentesca e allo spirito della comunità vengono eretti a baluardo contro lo scatenarsi del caos della Rivoluzione, di cui Goethe peraltro intuirà ben presto l'importanza capitale soprattutto nelle sue conseguenze economico-sociali.

Nel *William Lovell* (1795/96) di Ludwig Tieck la follia è il risultato della dilacerazione fra le due varianti ideologico-culturali della modernità, quella razionalistica e quella della crisi, entrambe degradate³⁸. Il testo, su cui ho esemplificato la concezione razionalistico-soggettiva della follia, si nutre di molteplici fonti, una delle quali, la più generale, è la ricusa dalla Rivoluzione francese, in precedenza salutata con entusiasmo³⁹. Ma nella crisi degli anni 1792/93, in cui Tieck concepisce il suo romanzo, a questo momento storico si aggiunge una componente più propriamente filosofica: il dissidio in cui Tieck si vede coinvolto negli anni giovanili, e cioè lo scontro fra «der Verwirrung, dem Geistesluxus, dem Zweifel», der «seichte[n] Aufklärungssucht» della cerchia berlinese di Friedrich Nicolai, da una parte, e quel «neueren Umschwung der

«mehr als die gemachten Reize Armiden» (26). In tal senso il felice scioglimento rispecchia i più segreti desideri di un individuo particolare, Wilhelm, liberati però dall'errore, altro *Leitmotiv* testuale. La «geschwisterliche Vereinigung» (611) degli anti-eroi Augustin-Sperata apre invece un baratro fra «Natur und Religion», passione e «der sittlichen Rechte und der bürgerlichen Gesetze» (609), trasformando «die edelsten Triebe» in «Verbrechen» (610).

³⁷ Cfr. Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*. Napoli, 1988; Cesare Cases, «Johann Wolfgang von Goethe», in B. Bongiovanni, L. Guerci (a cura di), *L'albero della rivoluzione. Le interpretazioni della rivoluzione francese*. Torino, 1989, pp. 231-236. Cfr. anche D. Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*. Kronberg Ts., 1977; H. Schlaffer, *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1981.

³⁸ Secondo Kant, che nel suo *Versuch über die Krankheit des Kopfes* (1764; in *Kant's gesammelte Schriften*, Berlin, 1917, vol. II: 259) aveva recepito la critica culturale di Rousseau e che pare avere influenzato anche *Wilhelm Lovell*, questo doppio snaturamento produce sul versante razionalistico «Witzlinge e Vernünftler», su quello sentimentale «Narren und Betrüger» (in prospettiva testuale, meglio: *Selbstbetrüger*). Nella sua *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) Kant torna ad una concezione razionalistica della follia, che viene ora a coincidere con un «logischen Eigensinn». Cfr. nota 41.

³⁹ Cfr. Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Darmstadt, 1970, p. 95 (1855¹). V. anche la lettera a Wackenroder del 28.12.1792: «Ist Frankreich unglücklich, dann ist für unser Jahrhundert der Traum zu schön, dann sind wir entartete, fremde Wesen, mit keiner Ader denen verwandt, die einst bei Thermopylä fielen, dann ist Eruorpa bestimmt, ein Kerker zu sein».

deutschen Literatur» che si riconosceva in «Herz [...], Genie, Kraft, Originalität» - per dirla con le parole dello stesso Tieck - dall'altra⁴⁰.

La struttura dell'azione non è peraltro dettata né dalla prospettiva sociale, né da quella filosofica, bensì dalle implicazioni psicologiche, nella quale si riversano le prime due, forse non senza pregiudizio per la compiutezza estetica del testo, ma certo senza danno per il suo valore di documento di una personale crisi di coscienza⁴¹. Sono infatti le due tipologie dei padri, fra cui i giovani uomini, gli «eredi», devono trovare un loro spazio, a farsi mediatrici dello scontro fra i due modelli genetici della cultura della modernità: il razionalismo illuministico e il suo contro-progetto nutrito, nel tempo, da *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* e preromanticismo. Con i due modelli paterni la problematica sociale-filosofica fa il suo rientro nell'opera: il conflitto irrisolto fra i padri - per quanto concerne sia le condizioni esterne (la proprietà dei beni), sia quelle interne (coscienza e percezioni) - viene ereditato dalla generazione dei figli, che dovranno individuare una loro collocazione fra le due opzioni ideologico-culturali della modernità illuministica. Dovranno schivare sia la fragilità connessa all'assolutizzazione delle emozioni e al culto della natura, sia la rigidità disumanizzante conseguente al falso progresso, entrambe implicite nelle figure dei Padri.

I padri compiacenti e deboli hanno assaporato in anticipo sui figli i frutti del culto della Natura che coincide col nome di Rousseau - chiamato in causa insieme a Richardson, Young, Ossian, e all'*Hamlet* di Shakespeare - e dunque con la crisi di coscienza della modernità. Tale è il «zärtlichster Vater»⁴² di William, Sir Walter Lovell, vissuto «mit einer erhitzten Phantasie, mit einer übertriebenen Empfindsamkeit» (130), e un'inclinazione verso «Gram und Krankheit» (303). Ha sostituito al figlio la madre mancante, ma in cambio gli ha tolto determinazione, capacità di azione e possibilità di essere a sua volta padre e di

⁴⁰ Cfr. U. Schweikert (Hg.), *Dichter und ihre Dichtungen*, voll. 9, 1-3. München, 1971, p. 58 segg.

⁴¹ Sull'interpretazione del romanzo quale *Antibildungsroman* sulla scia di K. Ph. Moritz, cfr. Ulrike v. Guretzky-Cornitz, *Versuch einer sozialpsychologischen Interpretation des psychologischen Romans von Ludwig Tieck: «William Lovell»*, Diss. Berlin, 1977. La componente sociale e quella filosofica si fondono con la crisi personale di natura psicologica, che ha le sue radici negli anni dell'infanzia, in particolare nel conflitto fra un padre rigido e disincantato e una madre credente e sentimentale, che fa del romanzo, a detta del suo autore, un «Mausoleum vieler gehegter und geliebter Leiden und Irrthümer» (in *Dichter und ihre Dichtungen*, cit., p. 60). Cfr. anche la lettera di Tieck a Wilhelm Heinrich Wackenroder del 12 giugno 1792, nella quale manifesta la sua paura di perdere la ragione, denuncia il brusco passaggio dal sentimentalismo alla freddezza e la confusione fra realtà e fantasia, caratteristiche che si ritrovano nel personaggio di Lovell. Cfr. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*. Heidelberg, 1967, pp. 314-324.

⁴² L. Tieck: *William Lovell*, a cura di W. Münz. Stuttgart, 1986, cui si rinvia d'ora innanzi con la sola indicazione della pagina, qui: 73.

fondare una famiglia - il che, sia detto per inciso, coincide sul piano extratestuale con la biografia stessa di Rousseau⁴³.

I padri malvagi hanno invece portato avanti l'altro filone, quello maestro della modernità razionalistica, i cui nodi nel romanzo sono tutti venuti al pettine. Sembrano personificati, uno per uno, in Andrea Cosimo, il «fürchterlichen Greis» (176) per eccellenza, che snocciola per intero le malattie del progresso stigmatizzate da Rousseau. Andrea, dedito a «Luxus und Verschwendung» (643) e *Sinnlichkeit* (440, 538), insegue il nuovo idolo: «Geld, allmächtiges Geld» (542). Nutrita di *Zweifelssucht* e scetticismo (495), la «trübe, hyperphysische Wahrheit» (644) che professa, si ritrova sospesa fra libertà e nuova schiavitù (504), proprio in quanto «die Sucht, ganz als freier Mensch zu handeln» lo fa sprofondare «am Ende wieder den schlimmsten Vorurteilen, oder dem Wahnsinne entgegen» (520). La ragione priva di ogni trascendenza si affaccia sul nulla, da cui emergono nuovi fantasmi (Aberglaube, Vorturteile, Wahnsinn) e odio per sé ed il prossimo. La crisi dell'illuminismo razionalistico tematizzata da Horkheimer e Adorno è qui già tutta presente⁴⁴.

Dei cinque giovani eredi del romanzo, cui spetta il compito di cercare una vita d'uscita dai labirinti di ragione e sentimento edificati dai padri, due (Eduard Burton e Mortimer) si affermano come «neue Väter» vittoriosi (515), due soccombono (William e Balder) e uno si sacrifica (Karl Wilmont) punendo i secondi per il trionfo dei primi. In primo piano si accampano gli sconfitti, William e Balder, che non riusciranno ad emanciparsi dai modelli paterni e soccomberanno. La follia è l'approdo di Balder, prototipo stesso del figlio debole: «sanft und gefühlvoll» (47), con un «tiefe Hang zu düstern Schwärmerei» (48), una «Kindlichkeit, mit der er sich an jedem Charakter schmiegt» (ivi). Come sostiene Andrea Cosimo nel suo testamento, quando afferma che il «seltsame Geschöpf» Balder «meine künftige Bekanntschaft mit dir [William] sehr gut präparierten» (636), Balder è un Lovell in 16°. Non solo per inclinazioni e sensibilità - «beide sind Enthusiasten, beide poetisch gestimmt, beide begehnen sich

⁴³ Cfr. l'autobiografia di Rousseau *Les confessions* e il profilo psicologico di René Laforque, «Jean Jacques Rousseau», in: *Neurose und Genialität. Psychoanalytische Biographien a cura di J. Cremerius*. Frankfurt a. M., 1971, pp. 111-149.

⁴⁴ Il romanzo varia le due tipologie paterne in numerosi personaggi. Nel presente dell'azione, nel domestico Willy e nel conte Melun, mentre lo zio di Mortimer, Fragmor, detiene una posizione intermedia. Ma il dilemma trae origine dal passato: il padre di Walther Lovell era a sua volta un «einfältiger Mensch» (400), quello di Lord Burton e di Waterloo, «ein rauher, strenger Mann» (609). Sir Ralph Blackstone, suocero di Eduard Burton, sarà in grado di conciliare una «milde, warme Menschlichkeit» (595) con un ancoraggio produttivo nel presente: egli è il «Großvater» (606), il grande Padre per eccellenza, e non solo per sua nipote, ma soprattutto per la generazione intermedia dei figli. La nuova vita che dona alla proprietà terriera, la «Verwandlung in Bonstreet» (567, 580, 595), la fioritura del giardino di Eduard, ereditato dalla vecchia zia che lo amministrava con «Eigensinn» e «Befehl» (605), sono eloquente testimonianza di tale sua funzione.

mit gleicher Liebe» (46) -, ma anche per le analogie fra i due sul piano dell'azione⁴⁵. Vittime della tirannia (496) del padre malvagio, entrambi rimangono «ewig ein Kind» (559) o diventano «wie eine tote Maschine» (209) - veri e propri Leit motive -, iniettati di odio (459) e disprezzo (485).

Eppure vi sono momenti in cui la follia di Balder non mostra soltanto il suo aspetto distruttivo. Sono quelli in cui si arrischia a sostenere le ragioni forti della sua diversità, in cui la domanda, «ob ich beim Wahnsinne gewinnen oder verlieren würde» (141), è data come risolta in principio. Solo lo sguardo nello specchio della follia, sentenza Balder, consente di interrogarsi attorno ai grandi problemi, «über Ewigkeit, Gott und Bestimmung der Welt» e «jene entfernte Grenze» di fronte alla quale la ragione si arresta (ivi), mentre vivere da uomo razionale equivale a «irren in einem großen Gefängnisse umher» (ivi). Solo i «Geisterseher» sono capaci di «durchschauen die geheimen Gesetze der Natur, ihr Sinn faßt das Ungedachte, in flammenden Ozeanen wühlt ihr nimmermüder Geist» (145)⁴⁶.

Ma nella logica del testo le estreme obiezioni ed i dubbi estremi di Balder intaccano solo l'estremo complementare, l'alienazione della ragione. Nel testo il sapere della follia, il sapere del giovane tedesco, verrà smascherato come illusione: gli spiriti che egli crede di vedere sono mossi da Andrea, che si è divertito a passeggiare «ein paarmal als ein Gespenst durch seine Stube» (636). Ma il fantasma, cui Balder soccombe, è in realtà quello del padre terribile e numinoso dell'infanzia che porta in sé: di fatto è un fantasma della ragione, decifrabile nella sua duplice origine, interna ed esterna.

La follia non possiede sapere, così come è esclusa dal governo della realtà. Pertanto sarà sul piano dei fatti che Balder verrà definitivamente sconfitto: dopo una breve guarigione in seno alla natura, egli farà il suo rientro in società dove incontrerà una donna, copia perfetta della prima amata sottrattagli dalla morte. Si sposa, ma proprio sulla soglia di un «glückliches, gewöhnliches Menschenleben» (ebd.), Balder viene nuovamente giocato: la morte della seconda donna amata lo scaccia dal paradiso della paternità, prima che possa accamparne il

⁴⁵ Sul piano dell'azione il loro rapporto è caratterizzato da anticipazione (Balder anticipa in I.3. la visione degli spiriti da parte di William, in II.2. e III.3. la fine tragica e l'ultimo sogno: «O Amalie! [...] Wie glücklich hätt ich werden können!») e posticipazione (Balder ritrova in III.3. quella rinascita che William vive in II.1. accanto a Rosaline).

⁴⁶ Cfr. i ricordi di Tieck degli anni berlinesi: «Durch wie viele Bestrebungen mußte ich mich kämpfend winden, weil Freunde und Lehrer so weit von mir getrennt waren, daß sie nicht einmal die Möglichkeit meiner Zweifel begriffen, die Einwendungen und Fragen, die aus meinem Innern hervor wuchsen, mit den trivialsten Antworten abwiesen, und mich auf Bücher und Überzeugungen vertrösteten, die ich schon kannte, und eben von ihnen den Ungrund und die Nichtigkeit der Weisheit und Sicherheit einzusehn gelernt ahnte, auf welchen jene Wisenden so sorglos, wie auf unerschütterlichen Fundamenten, wohnten und lebten». In: *Dichter über ihre Dichtungen*, cit., p. 62.

diritto. Il lieto fine che gli si prospettava non ha altra funzione che quella di fare apparire totale la sua inadeguatezza e necessaria la sua disfatta. La follia che gli era «von der Geburt an schon mitgegeben» (587) nel suo statuto di figlio debole, gli impedisce di assumere l'eredità dei padri⁴⁷. Nella sua vita ha attraversato «langsam alle Grade» della follia, «bis er durch eine neue Liebe schneller und rascher zum letzten Extreme hingetrieben ward» (587). Troppo si era diletato nel coltivare «kränkelnden Empfindungen» (128) per poter essere infine recuperato.

Fra tardo illuminismo e romanticismo, *William Lovell* cerca una via d'uscita da una difficile eredità: quella della modernità approdata ormai ad una ragione reificata e quella di una cultura dell'interiorità, nella quale l'individuo rischia di smarrire se stesso. Geneticamente sono il dispotismo della ragione e i suoi fantasmi legati nel testo ad Andrea, ad avere generato la patologica paralisi psichica dei figli idealisti. Il testo si focalizza sul rischio del soggettivismo legato al sonno della ragione, alla sua degenerazione in follia. Solo sullo sfondo si staglia la combattuta vittoria dei «nuovi padri» col loro tentativo di rilanciare il progetto emancipativo della modernità e di inserirsi nel presente⁴⁸ come cittadini utili e individui sviluppati insieme, rifuggendo appunto gli estremi della sensibilità malata e della ragione reificata. Il *Bildungsroman* è stato affidato a loro. Nell'*Antibildungsroman* si è assistito alla disfatta del protagonista e del suo doppio, Balder⁴⁹. Nella logica del testo il lieto fine è però rimasto sullo sfondo: in primo piano si è riflettuta sullo specchio della follia la crisi di coscienza della modernità, le dissonanze solipsistiche del presente.

3. La concezione soggettivistico-romantica della follia.

Sono proprio le dissonanze a dare il tono nella tematizzazione della follia nel romanticismo, nel pieno della crisi della modernità. La concezione soggettivistico-romantica della follia è quella che più sembra prendere le distanze dalla modernità razionalistica, dalle sue norme e dai suoi equilibri. Eppure anche i romantici non spezzano il vincolo con il progetto emancipativo moderno, in quanto lo sconfinamento soggettivistico si configura sia come sviluppo dell'autodeterminazione della modernità, sia come radicale messa in questione dei suoi miti, primo fra tutti quello di progresso e ragione. Non è un caso che la crisi di coscienza romantica abbia ricevuto impulso dagli sviluppi della «allgemeine

⁴⁷ Cfr. nota 38.

⁴⁸ William e Balder vivono proiettati nel passato e nel futuro, i *neuen Väter* si accompagnano nel presente.

⁴⁹ Cfr. nota 41. In *Die Reisenden* (1823) un'azione affine viene invece risolta felicemente, anche grazie alla funzione del teatro nel teatro e di un allegro scambio dei ruoli.

Revolution, welche von Frankreich den Namen erhielt»⁵⁰, che ha favorito l'affermarsi delle forme moderne di vita sociale nella loro uniformità, la prosaicità del mondo moderno dell'industria e del commercio, cui va la polemica dei romantici.

Nella novella *Manon* (1803) Karl Wilhelm Salice-Contessa chiama direttamente in causa la rivoluzione, imputando, in nome dell'individuo, le ragioni della follia alla violenza della storia. Negli altri testi il rapporto follia/rivoluzione è più mediato: contro il processo di svuotamento storico ed esistenziale della modernità, la follia viene evocata quale garante di una più autentica verità. Kant aveva razionalisticamente giudicato «Äußerste der Ungereimtheit oder des Betrugs» ritenere un «Verrückten für einen *Seher*»⁵¹. Invece con l'idealismo trascendentale di Fichte o la filosofia della natura di Schelling le potenzialità creatrici dell'Io diventano un perno della filosofia romantica. In letteratura anche le specifiche capacità cognitive della follia vengono a potenziare la convulsa ricerca di alternative al presente⁵². Per Novalis la poesia era essa stessa «Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewußtsein»⁵³. Di un «freiwillige[n] Wahnsinn» quale sbocco della vicenda di Henrich von Ofterdingen parlava nei *Paralipomena* al romanzo⁵⁴. Da qui all'apoteosi dell'autonomia dell'arte in den *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) dove il mondo è in balia della follia e l'Io si dissolve nelle maschere che alternativamente indossa, non vi era che un passo.

Come la psicologia romantica di Gotthild Heinrich Schubert aveva magnificato in *Symbolik des Traumes* (1814) le potenzialità interiori dell'animo, che gli consentono di trascendere spazio e tempo, ma ne sottolinea anche la distruttività che si manifesta quale malattia, similmente la *Gegenwelt* della follia assume nella narrativa di E. T. A. Hoffmann una duplice valenza, fermo restando il contrasto con la realtà prosaica della modernità borghese, ai cui statuti tenta di sottrarsi. In *Die Elixiere des Teufels* (1815-16, Hermogen) e nella *Prinzessin Brambilla* (1820) la follia partecipa, assieme all'arte, alla conoscenza di sé e dell'altro. Ugualmente produttiva è in *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, dove una follia alquanto mediata coincide con le proiezioni fantastiche del narratore che, a propria immagine e somiglianza, dà vita al suo personaggio Gluck: essa è insieme rifugio e identità alternativa dell'uomo di genio in una metropoli chiassosa, sgargiante, distratta ed affaccendata, suggello dei

⁵⁰ Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, a cura di W. Migge. München, 1962, vol. II: 33.

⁵¹ Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's gesammelte Schriften*, cit., vol. VII: 117-334, qui 202.

⁵² Cfr. il mio «*Lucinde* oder der ästhetische Roman», in *DVJS* LXI/1987, H. 3, pp. 457-479.

⁵³ Novalis, *Fragmente und Studien 1797-1798*, in: *Werke*, a cura di G. Schulz, München o. J., p. 386. Cfr. Osinski, cit., p. 196 segg.

⁵⁴ Cfr. Reichlein, cit., p. 228.

tempi moderni⁵⁵. La follia disgregatrice appare invece con la figura di Kreisler (*Phantasiestücke*, 1814-15; *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1820-22), l'uomo geniale che rischia di perdersi nello specchio frantumato della follia. Incapace di recuperare una propria identità, risulta anche il protagonista della novella *Ixion* (1811) di Friedrich Heinrich Karl de la Motte-Fouqué.

In questi testi la contro-realtà ormai si è autonomizzata e dà vita a propri mondi. Allo scadimento del progetto della modernità, gli autori della crisi oppongono un'estetica della resistenza, non priva di pericoli, ma anche foriera di rigenerazione, in quanto realizzazione nell'arte di quella emancipazione negata nella realtà. L'ambivalenza di annientamento e rinascita caratterizza anche la ricerca della verità dell'Io lungo la via aperta da Karl Philipp Moritz e la sua *Erfahrungsseelenkunde*, l'altro grande spazio dove la follia la fa da padrona. Della ricerca di sé che approda alla disgregazione si legge in *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende* (1811) di Henrich von Kleist, che offre «Einsicht in den inneren Zusammenhang»⁵⁶ del «doppelte Schauspiel» (248) della «schreckliche und herrliche» (251) potenza paterna, che schiaccerà lo «Übermut» (250) dei quattro giovani ribelli riducendoli alla follia. Ambivalente è anche il principio materno, condensato nella musica dalla «weiblichen Geschlechtsart» (239), insieme struggentemente dolce e annichilente. Con la rappresentazione del conflitto dei giovani *Bilderstürmer* con le immagini genitoriali introiettate, moltiplicate dai poteri temporali e celesti, il testo si cala nelle profondità dell'umano, minacciate dalle moderne forme di rimozione e alienazione.

Anche *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (1817/18) di Achim von Arnim arricchisce il progetto della modernità razionalistica della realtà tutta interiore della follia come nevrosi⁵⁷. Nella novella anzi la guarigione dei protagonisti diventa possibile a partire dal fondo stesso della verità della follia: è nella ragione della follia che essi scoprono le ragioni del ritorno. Con la vicenda del folle invalido che minaccia di mettere a ferro e fuoco una città e che viene salvato dalla moglie, sia dalla ferita alla testa, sia dalla scissione interiore, Ar-

⁵⁵ Nella mia interpretazione Ritter Glück non è né il 50enne dall'idea fissa, né l'eterno musicista, né uno spirito tornato dall'aldilà, né un'allucinazione del narratore, né un miscuglio di tutto questo. Nelle tre macrosequenze del racconto, una prima costante è infatti il rapporto creatore-creato esistente fra narratore e il cavaliere, una seconda, il contrasto con la realtà prosaica, che determina la fuga nella contro-realtà dell'arte. Sulle varie ipotesi interpretative cfr. Reichlein, cit., p. 245 segg. V. anche Franz Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, cit; Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, cit., p. 85 segg.; Claudio Magris, *Die andere Vernunft. E. T. A. Hoffmann*. Königstein, 1980; Gerhard R. Kaiser, *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart, 1988.

⁵⁶ H. v. Kleist, *Die Heilige Cäcilie*, in: *Werke und Briefe in vier Bänden.*, a cura di S. Streller. Berlin, Weimar, 1978, pp. 238-251, qui 247, cui si rinvia d'ora innanzi con la sola indicazione della pagina.

⁵⁷ Cfr. nota 4.

nim - come in *Frau von Saverne* (1817) - gioca ancora una volta sul contrasto fra la concezione organogenetica e quella psicogenetica della follia. Ma è la seconda l'elemento dinamico che, inglobando l'altra, determinerà il processo di rinascita dei personaggi e l'andamento della vicenda. Le singole fasi, cui è affidata, hanno per tema la salvaguardia della complessità della natura umana che dà vita alla storia: essa sola è in grado di recuperare quella follia presente fin dal titolo, sottraendola all'univoca catena di maledizione, colpa, disperazione e morte. Il recupero di tale complessa interezza ha inizio dal passato, dal doloroso confronto con le immagini genitoriali dissociate e dunque distruttive; prosegue con la ricomposizione della propria scissione individuale, che determina altresì l'incompiutezza della coppia; ha termine con la reintegrazione delle immagini genitoriali. Tale catena di riparazione che passa attraverso una storia individuale e di coppia, ma che ha inizio e fine nella ricostruzione delle figure parentali del Padre e della Madre - simboli e garanti di ideali insieme etici e sociali - implica per Arnim il tentativo di risanamento dei valori costitutivi della moderna convivenza⁵⁸. L'intreccio sapiente struttura l'azione attorno a cinque grandi sequenze, accessibili, ritengo, a partire dalla verità riflessa nello specchio della follia come nevrosi, che fa parlare il testo.

Dalle figure genitoriali partono non a caso le prime due sequenze: sono esse il nucleo della scissione fra bene e male, amore e odio, e insieme l'origine della ferita. Se l'azione verrà messa in moto dalla maledizione della madre cattiva, il racconto inizia non di meno con la presentazione del capo degli invalidi, il comandante, figura di un padre buono/debole, suo malgrado imparentato per via dello *Stelzfuß* con il padre cattivo/distruttivo, col diavolo, suo lato nascosto⁵⁹. La collocazione iniziale-presente equivale ad un ritorno all'origine-passato: è l'assenza del padre (o la sua presenza in quanto padre debole) che trasforma la madre in mortifera, forte del potere fallico ceduto dal padre. L'assenza del padre consegna la Rosalie della *Vorgeschichte* alla condizione di eterna bambina.

La vendetta della madre dal volto distruttivo non si fa attendere: «Wie verzog sich das Gesicht meiner Mutter [...]; sie verfluchte mich und übergab mich mit feierlicher Rede dem Teufel» (166). L'incontro con Francoeur nella seconda sequenza implica infatti per Rosalie il tentativo di uscire dallo spazio materno:

⁵⁸ Anche nel suo romanzo *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) Arnim collega la tematica matrimoniale con quella storico-sociale: il giorno dell'adulterio coincide con quello della presa della Bastiglia, cioè con la data simbolica del crollo della vecchia società. In *Kronenwächter* (1817/54) riprende invece il rapporto fra demonico e divino.

⁵⁹ Variazioni della figura del comandante sono Basset, che giunge «hinaufgekeucht» (172), il Vater Philipp nerovestito e anche il «schwarze Prediger» che celebra il matrimonio di Francoeur. Connotano tutti l'ambivalenza della figura paterna. Su quest'ultimo aspetto cfr. Luisa de Urtubey, *Freud e il diavolo*. Roma, 1984.

«die Mutter war vergessen»⁶⁰. Per ora si concretizza col compromesso di investire nel francese i soli sentimenti di «Lilie», è dunque di rimanere *halb*. Francoeur però ha un «verbundenem Kopfe» (165): è come lei ferito e incompleto e dunque passibile di intrezza.

Su tale retroterra, il matrimonio, che occupa la terza sequenza, rispecchia col «Geheimnis» (169) l'incompleta evoluzione⁶¹: Rosalie ha l'immagine della madre «immer fluchend, vor meinen inneren Augen» (167), il marito col matrimonio «immer vor Augen» quel «Prediger in seinem schwarzen Kleide», che «ihm drohe» (ebd.), sicché si comporta come «es der Teufel sei, der ihn plagte». Con la nascita di un figlio per Rosalie, che mette radici nella sua identità di donna, «schien der Teufel [...] gebannt» (168); Francoeur scivola invece verso l'intrezza negativa: il medico certifica un «Wahnsinn» (ebd.), che impone il trasferimento in altri climi.

Nella quarta sequenza la coppia ha preso casa nel forte sopra Marseille, dove Francoeur sembra guarire. Ma il comandante rimette in moto il processo rivelando inconsapevolmente il segreto di Rosalie. Francoeur però, credendo la moglie in combutta col vecchio, si rinchioda nella polveriera tenendo in scacco la città. Ora si riconosce apertamente nel proprio principio distruttivo: «In mir ist der König aller Könige dieser Welt, in mir ist der Teufel» (176). Da tale discesa nel fondo della follia consegue peraltro una prima presa di distanza dal comandante, contro cui Francoeur aprirà «mein Feuer» (ebd.).

Nella quinta ed ultima sequenza Rosalie recupera con la discesa al nucleo della ferita, con l'accettazione del ritorno del rimosso, la strada verso la guarigione⁶²: vede la madre in sogno «von innerlichen Flammen durchleuchtet und verzehrt, und fragte sie, warum sie so leide. Da war's, al ob eine laute Stimme ihr in die Ohren rief: "Mein Fluch brennt mich wie dich, und kannst du ihn nicht lösen, so bleib ich eigen allem Bösen"» (178). Ma di nuovo il processo ricomincia dal rappresentante del padre⁶³: citerà lo «alte Mann» davanti all'istanza

⁶⁰ A. v. Arnim, *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*, in: *Werke*, Berlin, Weimar, 1981: 162-185, qui 165, cui si rinvia d'ora innanzi con solo numero della pagina. Si tratta della prima azione inconsapevole di Rosalie; nella seconda la donna è «ohnmächtig» (166), nella terza «bewußtlos» (175).

⁶¹ Si badi all'integrazione dei seguenti Leitmotive positivi: *insgeheim* (163), *Heimlich* (165, 166), *verheimlicht* (167), *Heimlichkeit* (173), *redet kein Wort* (176), «der Kommandant wollte nichts von seinen Neuigkeiten wissen» (181); e degli opposti complementari negativi: *laut* (169), *eröffnete* (170), *Schwätzer Basset* (173), *Teufel verraten* (177), «allmählich schien er stiller zu werden, je lauter es in ihm wurde» (173). Parallela è l'opposizione *Innen/Außen*.

⁶² L'accettazione dell'ambivalenza traspare dapprima sul piano esteriore, nella «nächtliche Erleuchtung» (178), che salva la vita di Rosalie e di suo figlio e cancella l'opposizione fra *schwarz/hell*, *innerlich/äußerlich*, *still/laut*.

⁶³ Il comandante si distanzia dai suoi doppi, il Vater Philipp e il «Schwätzer Basset» (173): «der Kommandant wollte nichts von seinen Neuigkeiten wissen und befahl ihm, zu Rosalien zu gehen» (181). Ma anche le due controfigure si trasformano: Philipp, che «schwach» com'era

del Re, cifra del padre forte⁶⁴. Solo ora segue la riparazione dell'inezienza di coppia e la sostituzione del segreto e della mancanza di fiducia con una fede nelle proprie forze e nel marito: «Ich kenne ihn» (181), è l'affermazione cruciale della donna, che accettando le «zwei Naturen» di Francoeur, dimostra «mehr Mut als der Teufel». La maledizione decretata dal destino esteriore è superata⁶⁵: il principio isolato del demonico-negativo è sconfitto.

Dal processo di crescita interiore consegue la riparazione della ferita esterna, che ora «öffnete sich»: «Der schwarze Bergmann hat sich *durchgearbeitet*, es strahlt wieder Licht in meinen Kopf, und Luft zieht hindurch, und die Liebe soll wieder ein Feuer zünden» (ivi, cors. mio). Il fuoco devastatore, legandosi a luce e aria, si fa amico, diviene amore. In apparenza il testo ritorna ad una spiegazione esterna: visitato dal medico, questi «zog ihm einen Knochesplitter aus der Wunde» (184). Ma in realtà la guarigione di Francoeur è risultato di un processo tutto interiore, che ha «allmählich an der Hinausschaffung *gearbeitet*» (ivi, cors. mio). È su questa *Arbeit* affidata all'uomo, che il testo pone l'accento, e senza il quale il destino avrebbe riservato a Francoeur un «unheilbarer Wahnsinn» (185).

La lotta che si è svolta all'interno risistema i ruoli all'esterno, soprattutto quelli della coppia generatrice, il cui principio si trasforma da nemico in amico. Dapprima il «gute alte Kommandant nahm Francoeur als Sohn an» (185), lasciandogli benedizione e patrimonio. Rosalie invece libera la madre, che di pari passo con la rinascita della figlia, muore «durch einen Strahl aus ihrem Innern beruhigt» (ebd.). Il versetto finale ribadisce come dio/diavolo siano, nella novella, dinamiche *aus dem Innern*: il diavolo viene sconfitto dal principio chiaro/scuro dell'amore come totalità, in quel «unendliches Gefühl meines Daseins» (183) che Francoeur esalta nella sua inezienza ritrovata. Fin qui l'azione.

Integrata nella complessa dialettica di ragione/follia, torna anche in *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (1817/18) di Achim von Arnim quell'opposizione rivoluzione/restaurazione, che, come è stato autorevolmente affermato, costituisce uno dei fulcri della sua opera⁶⁶. In tal senso la vicenda di un francese e una tedesca del passato prerivoluzionario narrata nel presente postrivo-

aveva un tempo negato ogni aiuto a Rosalie, diviene ora il «guten Vater Philipp» (184), che custodisce il figlio in assenza di padre e madre.

⁶⁴ Successivamente Rosalie si rivolge a Dio, garante etico degli stessi valori, eppure «am Morgen [war sie sich] keines Traumes, keiner Eingebung bewußt» (179): il processo di trasformazione è affidato esclusivamente alla responsabilità individuale dei personaggi.

⁶⁵ «Viele fluchten auf Rosalien, [...] aber dieser Fluch berührte sie nicht» (181).

⁶⁶ Cfr. Luciano Zagari, «Rivoluzione e restaurazione. Intrecci tematici e figurativi nell'opera di Arnim», in: *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*. Bologna, 1985, pp. 263-309. Sulla novella cfr. Benno von Wiese, «Arnim, Der tolle Invalide», in: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Bd. 1-2. Düsseldorf, 1962, II: 71-86; Wolfdietrich Rasch, «Achim von Arnims Erzählkunst», in: *Der Deutschunterricht*, 7/1955, H. 2, pp. 38-55.

luzionario, - lui diavolo e invalido, lei santa martire e semplice popolana -, appare tutt'altro che casuale; sia per la scelta del tempo, in quanto evidenza come l'irrazionale irrisolto covasse sotto le ceneri della storia fin dai tempi dell'*ancien régime*; sia per la scelta dei protagonisti, in quanto sarà l'unione fra Francoeur, cuore-franco-francese amante del fuoco infernale e dei fuochi d'artificio, e una tedesca, legata sì al focolare domestico, ma capace di affrontare per amore anche il diavolo, che porterà alla reintegrazione dell'ambivalenza creativa - simbolizzata nel motivo fondamentale del fuoco -⁶⁷ in cui è implicito il risanamento delle fratture della storia. La dinamica psichica, al contempo individualissima e generale, riflessa entro lo specchio della follia, cattura quella complessità dell'umano, il cui rilancio nei tempi nuovi Arnim affida all'arte. Nello spessore della riflessione sull'abisso dell'animo umano è implicita quella sui dilemmi della storia, resa urgente dagli sviluppi rivoluzionari, che ne hanno provocato l'emergere e l'esplosione. Per mezzo della complessa vicenda Arnim affida alla poesia la ricerca di quella verità dell'Io, di quella «Heimlichkeit der Welt, die mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust als alles, was in der Geschichte laut geworden»⁶⁸, ma che nondimeno implica la problematizzazione della dinamica storica, la ricerca di alternative ai dilemmi della modernità razionalistica in seguito alla Rivoluzione francese. Ritengo anzi che solo lo sconvolgimento provocato dal fenomeno rivoluzionario sia in grado di spiegare la radicalizzazione della crisi di coscienza, la discesa nel fondo stesso della nevrosi, l'inquadramento affatto individuale di fenomeni in realtà di massa.

Concludo qui le mie osservazioni attorno alle tre concezioni fondamentali della follia fra tardo illuminismo e romanticismo tedesco. Ho inteso evidenziare come il discorso della follia si sviluppi a partire dal confronto con la ragione, il discorso della crisi della modernità a partire dal suo confronto con la modernità razionalistica, macroperiodo di cui è parte integrante. Nel tardo illuminismo Georg Christoph Lichtenberg nel suo *Der Weg des Liederlichen* ha ridisegnato criticamente la mappa della ragione. Fra illuminismo e *Sturm und Drang*, Wilhelm Heinse ne ha verificato criticamente il rapporto con desideri e corpo, il cui misconoscimento produce follia, mirando a ricongiungere ragione e natura. Fra illuminismo, *Sturm und Drang* e romanticismo, Ludwig Tieck in *William Lovell* ha cercato una via d'uscita dal labirinto dell'alienazione della ragione e dal suo risultato, il mortale abbraccio della follia. Nel romanticismo Achim von

⁶⁷ Leitmotiv è anche il termine «Teufel», che nella breve novella viene ripetuto ben quaranta volte: ma il male, il principio demonico distruttivo, è dato nella prospettiva del testo unicamente dalla rimozione o dalla negazione della complessità del reale. Come Arnim scrive in *Was soll geschehen im Glücke* (1806): «Wir können jetzt ruhig überdenken, wir fühlen, daß die alte Zeit nicht viel taugte und die neue nicht vollendet ist; wer beide vereinigen will, muß beides im Ganzen und in den Teilen auffassen, und schon dadurch ist es in ihm verbunden» (in *Werke*, cit. 381, corsivo S. S.).

⁶⁸ A. v. Arnim, *Dichtung und Geschichte*, in: *Werke*, cit., p. 388.

Arnim nel suo *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* ha reintegrato il demonismo distruttivo della follia nella complessità dell'animo umano, traendone anche per la storia una garanzia di futuro. Così nei quattro testi analizzati la crisi di coscienza è risultata nient'altro che l'istanza di controllo del progetto emancipativo di modernità razionalistica, così come la follia è emersa quale istanza di controllo della ragione. Nelle opere esaminate la follia è sullo sfondo: monito e stimolo della ragione⁶⁹.

⁶⁹ Il testo è la traduzione della conferenza presentata al convegno «Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik» organizzato dal Prof. Silvio Vietta e svoltosi dal 7 al 10 ottobre 1996 presso l'Università di Hildesheim.

Hartmut Fröschle
(Toronto)

Goethes Verhältnis zur schwäbischen Romantik

Goethes vielgestaltiges, oft nicht leicht zugängliches, aber geistesgeschichtlich hochinteressantes Spätwerk ist in letzter Zeit zunehmend ins Blickfeld der Germanistik gerückt. Dafür zeugt nicht nur ein Blick in die einschlägigen Bibliographien, sondern auch die Tatsache, daß das Thema der diesjährigen Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar «Die Gegenwartigkeit des späten Goethe» lautet.

Ein wichtiger Aspekt dieses Spätwerks ist das spannungsvolle Verhältnis des alternden Klassikers zur Romantik, und zwar zu allen Aspekten der romantischen Bewegung: zu ihrer Dichtung und Poetik, Kunst und Ästhetik, Philosophie, Naturwissenschaft, Mythologie und Altertumswissenschaft, Germanistik, Romanistik und Orientalistik, Rechtsauffassung und Politik. Herausragend in diesem Geisteskampf ist Goethes Interaktion mit den Brüdern Schlegel, Kleist und Bettina Brentano; diese Themen sind in den letzten hundert Jahren wiederholt und kontrovers abgehandelt worden; aber auch seine lebenslange Beschäftigung mit Aspekten von Tiecks Werk, sein Mißverständnis Hölderlins, seine vorübergehende Faszination durch Zacharias Werner haben Monographien gefunden; ein kontinuierliches Forschungsinteresse ist auch festzustellen hinsichtlich Goethes Bemühungen um Verständnis der romantischen Naturphilosophie, vertreten durch Autoren wie Schelling, Oken, Carus, Steffens und G. H. Schubert, sowie im Hinblick auf seinen Kampf gegen spezifische Tendenzen der romantischen Kunst und Kunsttheorie. Romantikerkreise, denen Goethes besonderes Interesse galt, waren also die Zirkel in Jena, in Dresden, in Berlin und in Heidelberg.

Die süddeutschen Romantikerkreise spielen im Vergleich dazu nur eine marginale Rolle in Goethes Auseinandersetzung mit der romantischen Bewegung und sind deshalb nicht spezifisch behandelt worden. Es ist aber nicht zu verkennen, daß auch Goethes Sicht der Tübinger Romantiker ein paar interessante Züge seiner Romantikrezeption und ihrer Wirkung illustriert.

Die schwäbischen Romantiker rückten in Goethes Blickfeld aufgrund des großen Erfolgs der Gedichtsammlung von Ludwig Uhland. «Wo ich große Wir-

kungen sehe», sagte er am 21. Oktober 1823 zu Eckermann, «pflege ich große Ursachen vorzusetzen, und bei der so sehr verbreiteten Popularität, die Uhland genießt, muß also wohl etwas Vorzügliches an ihm sein. Übrigens habe ich über seine Gedichte kaum ein Urteil. Ich nahm den Band mit der besten Absicht zu Händen, allein ich stieß von vorne herein gleich auf so viele schwache und trübselige Gedichte, daß mir das Weiterlesen verleidet wurde. Ich griff dann nach seinen Balladen, wo ich denn freilich ein vorzügliches Talent gewahr wurde und recht gut sah, daß sein Ruhm einigen Grund hat»¹. Die kritische Bemerkung Goethes über Uhlands Lyrik geht auf eine Schwäche der chronologisch angeordneten Sammlung ein, deren sich der Autor bewußt war und die er durch das gereimte «Vorwort» abzuschwächen suchte:

Lieder sind wir, unser Vater
Schickt uns in die offne Welt [...]
Anfangs sind wir fast zu kläglich,
Strömen endlos Tränen aus [...]
Andre stehn genug zur Schau,
Denen heiße Mittagsstrahlen
Abgeleckt den Wehmutstau [...].

Zur Lektüre der späteren, kräftigen Gedichte, die recht bald auf Uhlands melancholische Jugendgedichte folgten, kam Goethe nicht mehr. Der Uhland-Bewunderer Friedrich Hebbel zog aus dieser Erfahrung die wichtige Lehre, seine Gedichtsammlung nicht chronologisch, sondern thematisch zu gliedern.

Aus Tagebuchaufzeichnungen wissen wir, daß im Lauf der nächsten Jahre Goethe mehrfach an Uhland erinnert wurde. Am 15. Februar 1828 erzählte ihm der Weimarer Oberbaudirektor Coudray von einer Vorlesung des Dramas *Ernst, Herzog von Schwaben* durch Holtei. Die folgende Bemerkung referiert offensichtlich ein Urteil Coudrays: «Mittelgut, deshalb man das Weimarische Publikum nicht hätte zusammen berufen sollen»². Mitte Dezember 1830 konnte Goethe in der *Revue Française* «über die Verdienste des deutschen Dichters Uhland» nachlesen³.

Zwei sehr späte Stellungnahmen Goethes zu Uhland und seinen schwäbischen Adepten, die von der literarischen Nachwelt polemisch funktionalisiert

¹ Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrg. von H. H.ouben. Leipzig 1925, S. 44. - Uhlands weitreichende Wirkung wurde Goethe auch anlässlich eines Gesprächs im November 1825 vor Augen geführt. Nach der Stoffwahl im Cornelius-Kreis gefragt, nannte der junge Maler E. Förster neben den Dichtern der Antike, den Nibelungen, Shakespeares und Goethes Dramen auch Uhlands Gedichte. Vgl. Wolfgang Herwig, *Goethes Gespräche*. Bd. III,1, Zürich 1971, S. 860, Gespräch am 9.11.1825.

² Goethes Werke, *Weimarer Ausgabe* (von jetzt ab zitiert als WA) III, 11, S. 179

³ WA III, 12, S. 344, 15.12.1830: *Revue Française* No.16, 1830

wurden, sorgten für nicht geringe Aufregung unter den schwäbischen Romantikern. Eckermann gegenüber tadelte Goethe Anfang März 1832 «die von Anderen so sehr gepriesene politische Richtung in Uhland. „Geben Sie acht“, sagte er, „der Politiker wird den Poeten aufzehren. Mitglied der Stände sein und in täglichen Reibungen und Aufregungen leben, ist keine Sache für die zarte Natur eines Dichters. Mit seinem Gesange wird es aus sein, und das ist gewissermaßen zu bedauern. Schwaben besitzt Männer genug, die hinlänglich unterrichtet, wohlmeinend, tüchtig und beredt sind, um Mitglied der Stände zu sein, aber es hat nur einen Dichter der Art wie Uhland»⁴. Diese Erklärung von Uhlands Verstummen als Dichter wurde von Heinrich Heine bei der ausführlichen Behandlung von Uhlands Entwicklung in seiner *Romantischen Schule* monokausal ausgebaut⁵. Die andere, im Herbst 1831 gemachte Äußerung findet sich im 1833/34 publizierten Briefwechsel Goethes mit Zelter: «Von den modernsten deutschen Dichtern kommt mir Wunderliches zu: Gedichte von Gustav Pfizer wurden mir diese Tage zugeschickt, ich las hie und da in dem halbaufgeschnittenen Bändchen. Der Dichter scheint mir ein wirkliches Talent zu haben und auch ein guter Mensch zu sein. Aber es ward mir im Lesen gleich so armselig zu Mut, und ich legte das Büchlein eilig weg, da man sich beim Eindringen der Cholera vor allen deprimierenden Unpotenzen strengstens hüten soll. Das Werklein ist an Uhland dediziert, und aus der Region, worin dieser waltet, möchte wohl nichts Aufregendes, Tüchtiges, das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen. So will ich auch diese Produktion nicht schelten, aber nicht wieder hineinsehen. Wundersam ist es, wie sich die Herrlein einen gewissen sitzig-religiös-poetischen Bettlermantel so geschickt umzuschlagen wissen, daß, wenn auch der Ellenbogen herausguckt, man diesen Mangel für eine poetische Intention halten muß. Ich lege es bei der nächsten Sendung bei, damit ich es nur aus dem Hause schaffe.»⁶ Dieses - angesichts des mutigen Einsatzes von Uhland als oppositioneller Vormärzpolitiker und seiner nationalpolitisch intendierten historischen Dramen⁷ - ungerechte Urteil rief bei den Schwaben tiefe Betroffenheit hervor. Laut Sophie Schwab verdroß es Uhland besonders, daß er nicht

⁴ Eckermann, hrg. von Houben, op. cit., S. 405.

⁵ Diese von Späteren weitgehend übernommene monokausale Erklärung des Nachlassens von Uhlands dichterischem Verstummen blieb nicht ohne Widerspruch. Ernst Kretschmer (*Geniale Menschen*, Berlin 1958) erklärte das plötzliche Ende von Uhlands lyrischer Produktivität als autistische Austrocknung. Auch Felix Auler erklärt dieses weitgehende Verstummen konstitutionspathologisch als «frühzeitige schizophrene Wesensfixierung und -einengung» (*Ludwig Uhland. Beiträge zu seiner Wesenserhellung aus medizinischer Sicht*. Diss. (masch.) Tübingen 1952, S. 3)

⁶ WA IV, 49, S. 102, Brief vom 4.10.1831

⁷ Vgl. Hartmut Fröschle, Ludwig Uhlands Geschichtsdramen. Entstehung, Inhalt und Wirkung im historisch-politischen Kontext. In: *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*. Hrg. von Linda Dietrick und David G. John. Waterloo, Ontario 1990, S. 221-237

verstehen konnte, was Goethe an seinen Gedichten nicht recht war⁸. Von berechtigter Bitterkeit zeugt auch folgendes Epigramm des Goetheverehrsers Uhland⁹, der sonst literarischen Feinden aus dem Weg zu gehen pflegte:

Gerne wüßt ich, weil dein Wort gar so mächtig ist erklingen,
Wie du denn so eigentlich selber das Geschick bezwungen?

Der Goetheverehrer Gustav Schwab war durch das «hämische Urteil»¹⁰ so getroffen, daß er noch 1837 die Aufnahme von Nachlaß-Gedichten Goethes in den *Deutschen Musenalmanach* verweigern wollte¹¹.

Die in dem Brief an Zelter ausgesprochene Kritik wurde von den Jungdeutschen, vor allem Gutzkow, weidlich ausgeschlachtet; doch konnte man ihr Goethes von Eckermann überlieferte ausgewogenere Urteile entgegenhalten, wie es Justinus Kerner, der Uhlands politischem Engagement kritisch gegenüberstand, an Sophie Schwab formulierte: «Sie sollen nur nicht über den Goethe schimpfen. Von Uhland hat er ja da ganz ordentlich gesprochen und über seine Politik ganz wahr»¹². Goethe sei es mit seiner Farbenlehre genau so gegangen wie ihm, Kerner, mit seiner Geisterlehre. Eine Anzahl der mit Eckermann besprochenen Themen - etwa Natur und Naturlehre, Dämonisches, Ahnungen, magnetische Kräfte im Menschen, Geist und Körper, Träume - und Personen - etwa Jung-Stilling, Oken und Carus - müssen Kerner in seinem Glauben bestärkt haben, daß er beim alten Goethe im persönlichen Gespräch Verständnis für seine okkultistischen Studien gefunden hätte. Im oben zitierten Brief an Sophie Schwab finden sich nämlich folgende Zeilen: «Wäre Goethe noch am Leben, und ich hätte den Eckermann gelesen, so würde ich durchaus zu ihm reisen und ihm mein Wissen von jenen Phänomenen als Problem vortragen [...] Er war ein Forscher, und ich meine das in höherem Grade als er Dichter war [...] Er

⁸ Sophie Schwab an Justinus Kerner, 28.4.1835; siehe *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden*. Hrg. von T. Kerner. Durch Einl. u. Anm. erl. von E. Müller. Stuttgart, Leipzig 1897, Bd.2, S. 85

⁹ Auf die Frage Ludwig Tiecks, welcher Dichter auf ihn vorzugsweise anregend und bildend gewirkt habe, nannte Uhland 1828 nur Goethe; gemäß Adolf Schöll, dem Gewährsmann dieser Information, sagte Uhland: «Wenn ich absehe von der stofflichen Anziehung der Ritterbücher, und angeben soll, wer durch Form und Schwung der Poesie von starkem und hebendem Einfluß auf mich gewesen ist, wüßte ich außer und neben Goethe in der Tat niemanden zu nennen». Vgl. Adolf Schöll, *Erinnerungen an Ludwig Uhland*. In: A. S., *Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur alter und neuer Zeit*. Berlin 1884, S. 356

¹⁰ Schwab an Hirzel, 25. 2. 1835. In: E. F. Koßmann, *Der deutsche Musenalmanach 1833-1839 (Redaktionskorrespondenz)*. Haag 1908, S. 109

¹¹ Vgl. Marek Halub, Johann Wolfgang von Goethe und Gustav Schwab im gegenseitigen Blickfeld. In: Gerard Kozierek (Hrg.), *Goethe und die Romantik*. Wrocław/Breslau 1992, S. 75-90, bes. S. 85

¹² Vgl. *Kerners Briefwechsel ...*, op. cit., Bd.2, S. 108f., Kerner an Sophie Schwab, 8. 9. 1836

war aber ein erstaunlich umfassender und naturforschender Mensch, und er hätte mir durchaus noch in die Gespenster beißen müssen»¹³.

Daß Goethe, in dessen Korrespondenz und Tagebüchern Kerner nie erwähnt ist, Kerners kontroversestes Buch kannte, zumindest von seinem Inhalt wußte, geht aus einem Gespräch mit Friedrich von Müller hervor; für den 10. Februar 1830 hielt dieser in seinen *Unterhaltungen mit Goethe* fest: «Über Magnetismus und die Seherin von Prevorst. „Ich habe mich immer von Jugend an vor diesen Dingen gehütet, sie nur parallel an mir vorüberlaufen lassen. Zwar zweifle ich nicht, daß diese wundersamen Kräfte in der Natur des Menschen liegen, ja, sie müssen darin liegen; aber man ruft sie auf falsche, oft frevelhafte Weise hervor. Wo ich nicht klar sehen, nicht mit Bestimmtheit wirken kann, da ist ein Kreis, für den ich nicht berufen bin. Ich habe nie eine Somnambule gesehen»¹⁴.

Eine nähere Beziehung zu einem schwäbischen Romantiker bestand vorübergehend nur mit Gustav Schwab. Ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben des Bildhauers Dannecker, hatte Schwab auf seiner Bildungsreise nach Abschluß seines Studiums zusammen mit zwei Studienfreunden Goethe am 21. Mai 1815 in Weimar besucht; ein Bericht, den Schwab über diese Begegnung für seine Studentenvereinigung «Romantika» verfaßte, ist bei seinem ersten Biographen abgedruckt. Die Konversation ging u.a. «über das Reisen, über Deutschland und über das Theater»¹⁵.

Fünf Jahre später konnte Schwab seinem bewunderten Vorbild von literarischen Diensten sein. Im Herbst 1819 hatte Goethe auf der Jenaer Bibliothek ein in mittelalterlichem Latein verfaßtes Manuskript der *Legende von den Heiligen Drei Königen* entdeckt, das ihn durch seine märchenhafte Ausmalung ansprach und das er gerne in modernerer Form gelesen hätte. Am 14. Januar 1820 wandte er sich an Sulpiz Boisseree, der eine deutsche Version der Dreikönigslegende aus dem 15. Jahrhundert entdeckt hatte, mit der Bitte, durch Vergleich der beiden Fassungen und Ausscheidung des Lästigen «einen lesbaren Auszug» von jemandem in Boisserees Nähe herstellen zu lassen¹⁶. Dieser willige Mitarbeiter fand sich in dem Stuttgarter Gymnasiallehrer Gustav Schwab. Was Goethe an der spätmittelalterlichen Legende faszinierte, hat er in seinem Periodikum *Kunst und Altertum* in drei kürzeren Texten, zwei Aufsätzen und einer Skizze niedergelegt: «Die heiligen drei Könige. Manuskript, lateinisch, aus dem fünfzehnten Jahrhundert»; «[Die heiligen drei Könige]»; «Die heiligen drei Könige noch einmal»¹⁷. Im ersten Aufsatz erläutert Goethe nach detaillierter, liebevoller

¹³ Ibid. S. 122f.

¹⁴ Herwig, op. cit., III,2, S. 562

¹⁵ K. Klüpfel, *Gustav Schwab. Sein Leben und Wirken*. Leipzig 1858, S. 64f.

¹⁶ WA IV, 32, S. 143f.

¹⁷ *KuA* II,2, 1820; III,1, 1821; III,3, 1822; vgl. WA I, 41,1, S. 169-182, 241, 358-360

Schilderung des Inhalts, was ihn an diesem Text fasziniert und was ihn daran als Forschungsaufgabe reizt. Die Einzelheiten der Erzählung findet er «durchaus allerliebste und mit heiterm Pinsel ausgemalt», die Erzählart, «wo Geschichte, Überlieferung, Mögliches, Unwahrscheinliches, Fabelhaftes mit Natürlichem, Wahrscheinlichem, Wirklichem bis zur letzten individuellen Schilderung zusammengeschmolzen wird», erinnert ihn an Johannes von Mandevilla; doch scheinen ihm des Autors einzelne legendäre Episoden und seine Variationen des Überkommenen als neu und frisch. Eine lohnende komparatistische Aufgabe wäre es nach Goethe, «in der Übereinstimmung mehrerer Traditionen den Zusammenhang der Völker und Zeiten» aufzusuchen. «Ins Deutsche übersetzt, schlosse sich das Büchlein unmittelbar an die Volksbücher: denn es ist für die Menge erfunden und geschrieben, die sich, ohne den kritischen Zahn zu wetzen, an allem erfreut, was der Einbildungskraft anmutig geboten wird». Im zweiten Text identifiziert Goethe den Verfasser als Johannes von Hildesheim. Im dritten Text geht er auf Schwabs Bearbeitung ein, die er im Mai 1821 als Aushängebogen¹⁸, und 1822 dann als Buch¹⁹ erhalten hatte²⁰. Die leicht archaisierende Stilisierung durch den Bearbeiter, in den *Tag- und Jahresseften* als «geistreicher junger Mann» bezeichnet²¹, fand Goethes volle Billigung: «Um uns gleich zu Anfang mit dem fabelnden Autor auszusöhnen, hat er die Legende der drei Könige in zwölf Romanzen, einer Dichtart, deren Ton ihm so wohl gelingt, poetisch ausgeführt und sie als einleitenden Auszug seiner Übersetzung vorausgeschickt, ganz im Sinne des Büchleins, das er behandeln wollte, welches darauf ganz schicklich folgt in einem Tone, dem Altertum und dem Gegenstande gar wohl angemessen. Es ist der Stil, obgleich einige Jahrhunderte rückwärts gebildet, doch ohne Zwang und Unnatur; das Vorgetragene liest sich gut und leicht, und das Büchlein ist sowohl dem Inhalt als der Behandlung nach allgemein zu empfehlen.»²² Goethes in diesem Aufsatz und in seinem Brief vom 7. Juni 1821 an Boisseree ausgedrückten Wunsch, einerseits in der Legende Erfindung und Wahrheit zu sondern, andererseits eine kurze Lebensgeschichte des Autors zu liefern, konnte der vielbeschäftigte Schwab allerdings nicht erfüllen. Zu Schwabs übrigen Gedichten liegt keine Stellungnahme Goethes vor; doch

¹⁸ WA III,8, S. 60, 26.5.1821: «Erhielt das Manuskript der drei Könige von Stuttgart zurück, nebst Übersetzung und Bearbeitung».

¹⁹ *Die Legende von den Heiligen Drei Königen von Johann von Hildesheim. Aus einer von Goethe mitgeteilten lateinischen Handschrift und einer deutschen der Heidelberger Bibliothek bearbeitet und mit zwölf Romanzen begleitet von Gustav Schwab.* Stuttgart 1822. - Hinter dem Titelblatt dieser Ausgabe sind Goethes aus Anlaß seiner Lektüre der Legende gedichteten Verse «Wenn was irgend ist geschehen ...» abgedruckt.

²⁰ Vgl. WA III, 8, S. 319

²¹ WA I,36, S. 196 (1821)

²² WA I, 41,1, S. 358f.; vgl. auch den lobenden Brief vom 7.6.1821 an Boisseree; WA IV,34, S. 277f.

geht Gerhard Storz' Vermutung, Goethe müsse auch einmal Schwabs Lyrik-sammlung angeblättert haben²³, wahrscheinlich nicht fehl, denn die ironische Kritik am «sittig-religiös-poetischen» Bettlermantel der Schwaben paßt am ehesten auf Schwabs Gedichte, was diesem als klugesichtigem Literaturkritiker wohl nicht entgangen ist und was seine große Erregung über diese Goethesche Polemik zum Teil erklären mag.

Auf die Annäherung eines anderen jungen Schwaben, dessen Werk zwar das klassisch-romantische Erbe summiert und schon auf den Realismus vorausweist, dessen Goethe vorliegende Werke aber eindeutig in den romantischen Kontext gehören, reagierte Goethe mit Schweigen: Wilhelm Waiblinger. Nachdem er Boisseree und Bertram um empfehlende Vorsprache bei Goethe gebeten hatte, sandte Waiblinger diesem am 26. Mai 1823 seinen Hölderlins *Hyperion* nachempfundenen Roman *Phaeton* mit einem Begleitbrief, dessen affektiv aufgeladene Sprache in verräterischem Vokabular, zusammen mit dem Bekenntnis unbefriedigter Geisteshaltung, Goethe an die oft beklagten kranken Auswüchse seiner Zeit erinnern mußten; der Autor legte «seine Arbeit, in die er die zarte Fülle des Lebens und alle Blüten seiner Jugend bis zum grenzenlosen Anstreben und Ringen, bis zum Wahnsinn eines unbefriedigten Geistes zusammendrängte, als ein redlich-strebender Jünger der Kunst bescheiden vor den Vater unserer aller»²⁴. Auch auf die nächste Annäherung Waiblingers, die am 22. Mai 1826 durchgeführte Zusendung seiner Sammlung von *Vier Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenlands* reagierte Goethe nicht, trotz der Fürsprache Sulpiz Boisserees für den jungen Philhellenen, der wenige Jahre später seine letzte Ruhestätte auf dem Protestantischen Friedhof in Rom nahe dem Grab von Goethes Sohn finden sollte.

Goethes Auseinandersetzung mit einigen der schwäbischen Romantiker ist trotz ihrer Marginalität von Bedeutung für das Verständnis von Goethes Romantikrezeption, und ihre Wirkung zog weite Kreise. Im Zusammenhang mit Uhlands Lyrik gab Goethe seine berühmt gewordene Beurteilung des Verhältnisses von Dichtung und Politik ab, und im Hinblick auf Justinus Kerners Buch *Die Seherin von Prevorst* liegt eine seiner zentralen Stellungnahmen zu okkulten Phänomenen vor. Seine Beurteilung der mittelalterlichen Legende der heiligen drei Könige und ihrer Bearbeitung durch Schwab geben uns wichtige Hinweise auf Goethes Liebe zu der volkstümlichen Dichtung und sein Verständnis ihrer angemessenen Adaption an den zeitgenössischen Lesergeschmack. Sein Leseverhalten bei der Lektüre der Lyrik Uhlands gab den Ausschlag bei Friedrich Hebbels Gliederung seiner Gedichtsammlung. Am stärksten wirkte Goethes

²³ Gerhard Storz, *Schwäbische Romantik. Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg*. Stuttgart u.a. 1967, S. 43

²⁴ *Goethe und Waiblinger*. Mitgeteilt von Franz Schultz. In: *GJb* 29, 1908, S. 10-21, Zitat auf S. 13

nach der Lektüre von Gustav Pfizers Gedichten gefälltes abschätziges Urteil über den Uhland-Kreis; diese Polemik wurde von den Jungdeutschen übernommen und ausgebaut und hat in der Literaturhistorie und im Bewußtsein der literarisch Gebildeten vor allem aufgrund von Heines berühmter *Romantischer Schule* das Bild der schwäbischen Romantik bis in die jüngste Vergangenheit geprägt.

Bruna Bianchi
(Milano)

*L'esclusione e il trionfo
Scrittura del limite nel «Geistliches Jahr» della Droste*

In un mio precedente scritto sulla produzione lirica di Annette Droste¹, che si proponeva di far luce sulla segreta legge generativa e organizzatrice del testo poetico drostiano attraverso l'analisi di un discreto numero di esempi, m'ero programmaticamente concentrata su poesie scelte, in ipotesi, fra le più «inutili» sul piano comunicativo-morale, fra le più «isolate» rispetto alle strutturazioni d'autore e rispetto al riferimento alla tradizione, fra le più «esposte» in rapporto ai propri meccanismi costitutivi in quanto sorrette unicamente dalla presenza esplicita e totalizzante di un Soggetto lirico in preda a stato visionario. Proprio perché non «garantite» dai principi teorici della poetessa, esse inducevano a sperare che le leggi originarie della sua scrittura lirica vi si manifestassero con un massimo di trasparenza, facilitando l'opera di scandaglio dell'analisi testuale². I criteri selettivi di questo mio primo approccio alla lirica drostiana erano dunque tali da escludere fra l'altro, per il momento, l'osservazione del *Geistliches Jahr*, in quanto portatore - al contrario dei testi colà esaminati - di una serie di caratteri almeno in apparenza «legittimanti», quali la rispondenza alle sia pur frammentarie e puntiformi asserzioni teoriche drostiane (che giustificano la scrittura letteraria solo in quanto produttrice di un discorso e quindi di un utile morale) e l'esplicita appartenenza a un'illustre nonché morale tradizione letteraria (il canto religioso barocco e settecentesco), rafforzata per giunta dalla strutturazione ciclica dei testi stessi, che, oltre a fondarsi nella tradizione già citata, era comunque una pratica diffusa e pertanto «legittimata» presso i poeti dell'epoca della Restaurazione³. Tuttavia, mentre

¹ Bruna Bianchi, *Annette Droste-Hülshoff: il testo poetico*, Udine, Campanotto, 1990.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Cfr. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, Bd. II, 1972, pp. 623-625 e Günter Niggel, *Die Heidebilder der Droste als Gedichtzyklus*, in «Droste-Jahrbuch» 1, 1986/87, pp. 94-106.

selezionavo come indicato tredici poesie appartenenti in toto, se si vuole, al «sottogenero» della *Bekennnislyrik*⁴, mi riservavo di verificare in seguito gli esiti di quella ricerca, acquisiti attraverso la lettura analitica di tredici poesie drostiane, su testi dapprima volutamente esclusi dall'osservazione, e anzitutto proprio su quelli del *Geistliches Jahr*. Tale è infatti l'intento del presente contributo, da assumersi naturalmente come iniziale cauto avvicinamento a un oggetto di così impressionante vastità e complessità.

Particolarmente opportuna mi sembra altresì la progettata verifica - della validità, cioè, di conoscenze acquisite attraverso l'analisi di liriche non religiose e neppure «moralì» anche per questo ciclo programmaticamente e ostentatamente religioso - a fronte del curioso destino che il *Geistliches Jahr* ha finora subito nella storia degli studi drostiani: il destino cioè di un «trattamento speciale» che, nelle principali monografie sull'opera della Droste, lo isola di norma dal corpus lirico e lo esamina «a parte». Seppur motivato dal carattere religioso del ciclo, questo diffuso modo di procedere rischia a mio parere di istituire un'arbitraria cesura tipologica all'interno del corpus lirico drostiano, fino a contestarne il carattere sostanzialmente unitario che invece è stato da me presupposto, salvo verifica, nel momento della selezione di quei primi tredici testi⁵. Questo nuovo lavoro, confrontando le acquisizioni della precedente ricerca con quanto emergerà dall'osservazione del *Geistliches Jahr*, si propone dunque, in pari tempo, di stabilire - almeno provvisoriamente - se sufficienti elementi comuni uniscano, o meno, i canti del ciclo al resto della produzione lirica drostiana, avvalorando, o meno, la citata ipotesi di fondamentale unitarietà del corpus nello spazio e nel tempo.

Poiché sul *Geistliches Jahr* e sul complesso della lirica religiosa drostiana esiste ormai, a fianco d'altri preziosi contributi, l'inestimabile apporto filologico di Winfried Woesler⁶, mi appoggio qui senz'altro alle conoscenze da lui portate alla luce o consolidate e approfondite, limitandomi a richiamare alcuni dati elementari. Ci troviamo dunque in presenza di un «ciclo»; sappiamo anche

⁴ Molti studiosi tengono a catalogare in «sottogeneri», tra cui quello della «Bekennnislyrik», il corpus poetico drostiano. Cfr. ad es. Ronald Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 98.

⁵ *L'indagine qui documentata si basa [...] sull'ipotesi che la poesia drostiana costituisca un corpus unico e coerente: non marcato cioè, quantomeno non in misura significativa, da discontinuità intervenute nel corso del tempo o riconducibili ai numerosi «sottogeneri» lirici individuati al suo interno da precedenti ricerche.* B. Bianchi, op. cit., p. 1.

⁶ Curatore dell'edizione storico-critica dell'opera drostiana - Annette von Droste-Hülshoff, *Historisch-kritische Ausgabe. Werke - Briefwechsel*. Hg. von W. Woesler. Tübingen, Niemeyer, 1978 ff., d'ora in poi denominata HKA -, W. Woesler ha anche curato in particolare i voll. IV,1 (*Geistliche Dichtung. Text*, 1980) e IV,2 (*Geistliche Dichtung. Dokumentation*, 1992) della stessa edizione, corredando il secondo di un'ampia e precisa introduzione storico-filologica.

che la sua realizzazione si è data in due fasi principali, la prima nel 1820⁷, la seconda nel 1839-40⁸. Se già nel corso del lavoro alla prima parte del ciclo la poetessa aveva abbandonato l'originario progetto di una piccola serie di canti dedicati alle solennità religiose sviluppando invece il più ambizioso programma di un complesso lirico che investisse anche ogni singola domenica dell'anno liturgico, e se peraltro questo programma, iniziatosi col primo gennaio, s'era interrotto con la Pasqua, sappiamo anche che, quasi in unica seppur difficoltosa e sofferta soluzione⁹, tale programma fu effettivamente realizzato, fino a copertura d'ogni vuoto, nella seconda fase del lavoro. Come dichiarato dalla stessa autrice¹⁰ e come di fatto leggibile a tutt'oggi, i 47 canti della seconda parte (1839-40) in nulla o pochissimo si discostano dai 25 giovanili (1820) quanto a palesata intenzione e realizzazione tecnica¹¹.

Prendiamo dunque dapprima in considerazione le scelte formali - almeno in gran parte coincidenti, per un'autrice del primo Ottocento, con le scelte metriche - e le loro conseguenze sul tessuto significativo. Nell'ambito degli studi drostiani una solida «vulgata», che assume come propria garanzia la dissertazione del 1910 di Robert Muckenheim *Der Strophenbau bei Annette von Droste-Hülshoff*¹², sostiene che la poetessa abbia voluto adibire per ogni singola «scadenza» del suo anno liturgico un nuovo schema metrico, al punto che, forse per svista, due soli canti (precisamente - se mi si consente di numerarli in successione lineare, come verrà fatto anche in seguito - i nn. 14 e 21, ovvero *Am vierten Sonntage in der Fasten. Josephsfest* e *Am Gründonnerstage*) esibirebbero il medesimo schema (cioè una strofa di sei Dreitakter «giambici»¹³ per la successione di rime aabccb, i vv. a e c «femminili», i b «maschili»). Solo per

⁷ W. Woesler, *Einführung* zu: HKA IV,2, pp. 256-259.

⁸ *Ibid.*, pp. 277-281.

⁹ A.v.D.-H., HKA, Bd. IX,1, *Briefe*, 1993, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Non a caso nel Geistliches Jahr risulta ben poco percettibile l'analogia* (rispetto al complesso del corpus lirico, n.d.r.) *cesura ventennale intervenuta nella composizione del ciclo. Sotto ogni aspetto - strutturale, linguistico, tematico - la seconda parte corrisponde infatti alla prima, come se alla poetessa, all'atto di scrivere, fosse davvero riuscito possibile quanto dichiara di desiderare in Die Taxuswand: [...] achtzehn Jahre streichen Aus meinem Lebensbuch (HKA I,1, p. 160). Nella seconda parte si riscontra tutt'al più un ampliamento tematico - cui naturalmente corrisponde una modifica strutturale-linguistica - introdotto da quei canti rivolti a un pubblico uditorio che sono analoghi a degli Zeitbilder. Essi rappresentano comunque una piccola minoranza fra i 47 canti della seconda parte, i quali mantengono di regola la struttura e il linguaggio della confessione personale.* B. Bianchi, op. cit., n. 27, p. 11.

¹² R. Muckenheim, *Der Strophenbau bei Annette von Droste-Hülshoff*, Diss. Münster 1910.

¹³ Le denominazioni metriche applicate qui come nel mio precedente contributo si rifanno alla «classica» terminologia della *Deutsche Versgeschichte* di Andreas Heusler; le virgolette riconoscono la valenza metaforica - in epoca moderna - dei termini da esse segnalati. Cfr. B. Bianchi, op. cit., n. 3, pp. 26-27.

amor d'esattezza, senza mettere in discussione la palese situazione complessiva di puntigliosa ricerca della varietà metrica, occorre far presente che nel *Geistliches Jahr* sono reperibili anche altre coppie o gruppi di canti basati sul medesimo schema. Talora perfettamente identico, com'è il caso delle due coppie 12-25 (*Am zweiten Sonntage in der Fasten* e *Am Ostermontage*, con Viertakter «trocaici» ababcdcd, gli a e d maschili, i b e c femminili) e 1-69 (*Am Neujahrstage* e *Am Weihnachtstage*, con Fünftakter «giambici» aabccb, gli a e c femminili, i b maschili); talaltra solo minimamente divergente, ovvero solo per quanto attiene alle quantità o posizioni dei vv. maschili risp. femminili, com'è il caso dei gruppi 3-46, 12-22-25, 30-70-71, 26-56-64. Tale messa a punto non invalida, naturalmente, quella fondamentale risultanza della ricerca drostiana secondo cui in effetti la poetessa, non solo nel *Geistliches Jahr* ma nell'insieme del corpus, si sentiva tenuta a misurarsi, di volta in volta, con una sempre nuova «gabbia metrica»¹⁴: fenomeno di cui nel precedente lavoro ho cercato di proporre una motivazione, o almeno un'acquisizione stringente (*Tale scelta parrebbe dunque concedere anche un'interpretazione più intrinseca al fare poetico della Droste: come se la gabbia metrica fosse una condizione necessaria del suo canto, al di sopra o al di sotto delle suggestioni e delle usanze letterarie dell'epoca. [...] E infatti dalla scelta metrica drostiana derivano conseguenze capitali per l'enunciazione lirica che le si dà in prigionia*¹⁵).

Tuttavia l'osservazione degli schemi metrico-formali non può fermarsi qui: proprio l'esistenza di alcuni schemi ripetuti ci obbliga a constatare, ad esempio, che in tali casi assistiamo alla riproposizione di modelli strofici in qualche modo tradizionali, «normali». Non è questo però lo statuto metrico d'ogni singolo canto del *Geistliches Jahr*. Assai spesso, come una semplice occhiata all'aspetto visibile del ciclo basta a suggerire, gli schemi metrici «normali», basati cioè sui nuclei tradizionali della quartina e della terzina e su versi tra loro equivalenti, lasciano il posto ad altri più complessi e perfino astrusi schemi che paiono inventati lì per lì, senza storia, e ci propongono un complicato meccanismo di rime e di variabili quantità senz'altro riscontro nel ciclo, né nel resto del corpus drostiano, né (presumibilmente) altrove. Tipiche di questi schemi strofici «originali» sono anzitutto le diverse lunghezze o quantità dei versi adibiti: in base a tale tipologia possiamo allora riscontrare la presenza di «forme metriche originali drostiane» nei canti nn. 6, 9, 10, 15, 18, 23, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 54, 55, 58, 62, 63, 65, 66, 72, ossia 31 sul totale di 72 canti. Dilatando poi lievemente il criterio, ossia assumendo come «originali» anche strofe costituite di versi tra loro equivalenti, ma organizzati in raggruppamenti di rime definibili sperimentali, la quota indicata - pari

¹⁴ Tale formula è stata da me proposta nel contributo citato.

¹⁵ B. Bianchi, op. cit., p. 15.

quasi alla metà, come si è visto, dell'intero ciclo - si accrescerebbe fino a superarla comodamente.

Conviene subito ammettere che tale fenomenologia - ovvero: l'invenzione, di testo in testo, di una gabbia metrica non soltanto sempre o quasi sempre diversa, ma assai spesso anche di nuova e sperimentale creazione - è senza dubbio una specifica caratteristica del *Geistliches Jahr*. Ciò non invalida, evidentemente, l'ipotesi da me avanzata di appartenenza a pieno titolo del ciclo all'insieme del corpus lirico drostiano, essendo comunque anche la stragrande maggioranza delle altre poesie¹⁶ determinata dalla ferrea costrizione della gabbia metrica. È vero, tuttavia, che questo principio strutturante e generativo del testo poetico drostiano sembra affermarsi qui con una virulenza tutta particolare, sulle cui motivazioni tenterei di avanzare qualche ipotesi. In primo luogo essa potrebbe essere stata fomentata dalla stessa organizzazione ciclica del *Geistliches Jahr*, di per sé portatrice - come sopra indicato - di una valenza «omologante» rispetto alle consuetudini letterarie dell'epoca: ciò potrebbe avere indotto la poetessa, ben consapevole¹⁷ dell'irriducibile diversità della sua opera rispetto al modello ufficialmente assunto dell'innario religioso, a introdurvi, come per rimarcarla e rivendicarla, un'accentuata componente innovativa e sperimentale. Per altro verso, la produzione di un «insieme» organizzato e in sé conchiuso, quindi di per sé tendente all'omogeneità interna, potrebbe aver richiesto con speciale prepotenza l'applicazione di un «principio di variazione», che tanto più facilmente poteva essere fornito proprio dalla dimensione formale sia a fronte della sostanziale invarianza tematica prevista dalla natura del ciclo, sia perché la Droste si sentiva comunque tenuta a sottomettere la propria scrittura lirica alla costrizione di una gabbia metrica il più possibile diversificata.

Interrogarsi sulla funzione della gabbia metrica significa d'altra parte interrogarsi sul ruolo di quel «principio del limite» che nel mio precedente lavoro veniva identificato come nucleo fondante e segreta legge della scrittura lirica drostiana. Tale principio vige indubbiamente anche qui, seppur con una specificità che il presente contributo appunto si propone di indagare. Per quanto attiene al punto per ora in discussione, ovvero la peculiare tipologia formale propria del *Geistliches Jahr* - che si potrebbe riassumere nella formula di «intensificazione della gabbia metrica» -, si può forse anticipare la seguente ipotesi: se nel resto del corpus la costante adibizione di schemi metrici costrittivi, con le conseguenti forzature dell'enunciazione e i relativi effetti di oscurità semantica da un lato, di inibizione delle potenzialità «musicali» degli schemi stessi dall'altro¹⁸, appare funzionale a un (inconsapevole) atteggiamento «difensivo» del Soggetto lirico drostiano, normalmente incapace di identificarsi pienamente nel

¹⁶ Cfr. *ibid.*, n. 1, p. 26.

¹⁷ Cfr. ad es. la dedica del *Geistliches Jahr* alla madre in HKA VIII,1, pp. 47-48.

¹⁸ Cfr. B. Bianchi, *op. cit.*, pp. 15-18 e n. 35, p. 31.

ruolo di poeta e perciò interessato a mantenere il testo ai margini dello statuto poetico¹⁹, qui invece, dove la marginalità del Soggetto e del suo testo e l'invalidabilità del limite sono garantite a priori dal rapporto con l'illimitato, il dispiegarsi pirotecnico della creatività formale sembrerebbe piuttosto riferibile a un'istanza, non importa quanto consapevole, di provocatoria affermazione del proprio valore personale, ad onta della miseria cui l'esistenza di Dio condanna l'uomo - e specialmente la donna ...

Una fondamentale acquisizione della mia precedente ricerca, estensibile in ipotesi all'intero corpus lirico drostiano, è stata dunque la scoperta della problematica del «limite»: individuata sia come campo semantico costituito da termini ricorrenti, spesso situati nella rivelatrice posizione di «zeppa in rima con genitivo anteposto», quali *Bord, Saum, Rand, Haag, Rain, Grenze, Schranke, Horizont* etc.²⁰, sia come elemento strutturale generato proprio (come nel caso eclatante delle zeppe rimate) dalla gabbia metrica, sia infine come «cursore tematico» che percorre tenacemente - sia pur senza esibirsi, ossia spesso occultandosi sotto altre più superficiali e ostentate tematiche²¹ - tutti i testi del campione a suo tempo selezionato nonché, sempre in ipotesi, l'intero corpus lirico della Droste. Le poesie colà studiate erano inoltre state assoggettate a una tripartizione tipologica proprio in base alla loro diversa gestione della problematica del limite, formulando l'ipotesi di una virtuale «schedatura» dell'intero corpus sul ventaglio di tre possibili varianti: le «poesie della torre» (definizione mia), in cui si dà un sostanziale equilibrio tra l'istanza del limite e il desiderio del suo superamento, e i testi più intensamente visionari che sono stati denominati «della proiezione visionaria disforica» (s'intende: oltre il limite) o rispettivamente «della proiezione visionaria euforica»²².

Mentre cercherà di «ascoltare» e analiticamente «auscultare» un piccolo campione di canti del *Geistliches Jahr*, questo lavoro si proporrà contestualmente - come anticipato - di verificare se le acquisizioni della precedente ricerca in merito alla questione del «limite» siano, e in che misura, applicabili al ciclo. Ma se ci si riferisce alla triplice categorizzazione indicata sopra, un'osservazione subito s'impone. Indipendentemente dalla presenza, strutturale e/o tematica, dell'elemento «limite», indipendentemente dalle modalità della sua gestione in ogni singolo testo, l'atteggiamento psichico assolutamente dominante nel ciclo è infatti di tipo disforico. Come noto - come ripetutamente e senza contraddizioni accertato dagli studi drostiani - la tematica religiosa espressa nel *Geistliches Jahr* è sempre, o quasi sempre, altamente, perfino disperatamente problematica: il Soggetto che dice di sé, della propria ricerca dell'istanza supe-

¹⁹ Ibid., pp. 222-224.

²⁰ Ibid., pp. 18-22.

²¹ Ibid., p. 23 e passim.

²² Ibid., pp. 24-26.

riore chiamata «Dio» o «Gesù», è torturato dal dubbio, perseguitato dal dissolvitore *Verstand*, convinto della propria inadeguatezza al rapporto con quell'istanza inguaribilmente «altra», della propria originaria, incurabile «colpevolezza». Disforico è perciò inevitabilmente il registro psichico di cui il ciclo nel suo complesso si fa testimone. Diversamente tuttavia da quanto accade in poesie non religiose di «proiezione visionaria disforica» oltre il limite, l'angoscia, il dolore segnalato dal pianto, l'abissale insicurezza esistenziale non sono qui determinati dall'arrischiato valicamento (sia pur soltanto visionario) di un confine, ma appaiono dati per così dire a priori in una situazione in cui, per statuto, nessuno «sconfinamento», neppur visionario, è possibile: poiché per statuto la creatura, quantomeno «questa» creatura, non è abilitata a valicare il confine che la separa da Dio.

Si potrebbe pertanto affermare che tutti i canti del ciclo siano virtualmente «poesie della torre» - ovvero recanti un segno di confine non valicabile - e allo stesso tempo poesie di «proiezione visionaria» a priori fallimentare: testi cioè in cui il Soggetto, pur essendo imprigionato nella «torre-carcere», non rinuncia a proiettarsi visionariamente, se non «oltre» il limite, almeno «verso» di esso, ogni volta urtandovisi dolorosamente e scontando le fatali conseguenze disforiche del fallito tentativo. Tale generica categorizzazione omogenea del ciclo non impedisce tuttavia che si possano, e anzi debbano, ricercare in esso altre possibili modulazioni e variazioni, tali da consentire l'individuazione al suo interno di tipologie differenti. Non ci si riferisce beninteso a tipologie di immediata evidenza quali ad esempio quelle determinate dalla presenza o meno in epigrafe di una citazione evangelica, dal fatto che il canto sia dedicato a una domenica o ad altra solennità ovvero dall'assimilabilità di alcuni canti - specie nella seconda parte - a «Zeitgedichte». Esistono invece altre meno vistose modulazioni tematiche che si sono potute identificare attraverso una minuziosa ricognizione dell'intero ciclo: si tratta per così dire di «determinanti tematiche» che investono con impatto variabile i singoli canti, il più spesso anche combinandosi, sovrapponendosi, intrecciandosi tra loro epperò permettendo quasi sempre ad una sola di esse, di volta in volta principale, di emergere con speciale decisionalità e quindi di dare il «la» tematico-discorsivo ai canti da essa dominati. Cercherei di definirle come segue: 1) il «non trovare» (il Soggetto cerca invano qualcosa, ufficialmente «Dio», ma l'oggetto cercato sembra sottrarsi volutamente alla ricerca); 2) la «responsabilizzazione dell'Altro» (il Soggetto, ostentatamente affidandosi a un'istanza superiore, sposta da sé a tale istanza la responsabilità della propria salvezza; questa determinante tematica potrebbe dunque anche denominarsi «il ricatto di Dio»); 3) la «accettazione masochistica» (con esibita umiltà il Soggetto riconosce la propria assenza di valore e decide di subire passivamente, anzi con gratitudine, ogni sofferenza fisica e/o morale inflittagli dall'istanza superiore a titolo di punizione o anche per imperscrutabile crudeltà); 4) la «emarginazione» dalla comunità dei credenti, o comunque dalla comunità,

dal suo funzionamento istituzionale, e quindi la riconosciuta, quasi rivendicata condanna alla separazione, alla solitudine, all'unicità. Non vi è qui lo spazio per indicare puntualmente la presenza dell'una o dell'altra dominante tematica in ogni singolo canto del *Geistliches Jahr*: mi sento tuttavia di affermare che questi e non altri ne siano i temi o «discorsi» effettivi, anche laddove l'ingannatrice apparenza sembri porci di fronte a testi «positivi», celebrativi, «predicatori», ostentatamente destinati alla perentoria trasmissione di valori morali²³. Mi sento altresì di affermare che ciò valga, quasi a maggior ragione, per quei del resto pochi canti di natura apparentemente poetologica, in cui cioè i valori morali presuntivamente trasmessi riguardino direttamente la poesia e il suo necessario impegno etico nella corrotta società del presente drostiano²⁴.

Come già ammesso, so di non avere in questa sede lo spazio per dimostrare puntualmente quanto accennato, in particolare per dimostrare la sostanziale assenza (pur in ostentata presenza) dal *Geistliches Jahr* di discorsi positivamente morali o etico-poetologici. Che tale confutazione sia possibile è stato d'altronde già brillantemente provato dal monumentale lavoro di «dissacrazione» e riletura «capovolta» eseguito sull'intero ciclo da Heide Heinz²⁵. La stessa esistenza di questo eccezionale contributo (volutamente non accademico ma non perciò non erudito) è quantomeno riprova del fatto che i canti del *Geistliches Jahr* si prestano a una duplice lettura, per così dire dal «dritto» e dal «rovescio» (di un medesimo tessuto testuale), e vale quindi a confortare l'assunzione qui proposta delle quattro determinanti tematiche suindicate quali chiavi di lettura del ciclo ad onta della loro palese eterodossia. Ciò tuttavia non significa che una reinterpretazione programmaticamente trasgressiva o perfino sovversiva di questa grande opera drostiana, affine a quella messa in atto dalla Heinz, possa essere l'intento di questa mia ricerca, a cui non tanto interessano gli esiti critico-ideologici quanto la comprensione il più possibile «innocente» dei testi. Accettando in tal senso a priori vincoli «accademici», ossia filologici, storico-letterari e tecnico-analitici, la mia lettura del *Geistliches Jahr* non mira che alla messa in luce - iniziale, parziale - dei meccanismi testuali in virtù dei quali quest'opera esiste per noi.

(Un'ulteriore precisazione. Non dovremmo mai dimenticare, se vogliamo comprendere questi canti, che ci troviamo appunto in presenza di un ciclo di lirica religiosa, dotato quindi per tradizione di un proprio assetto normativo che dalla poetessa ha dovuto giocoforza essere rispettato, pena lo «sconfinamento»

²³ Cfr. ad es. i canti nn. 1, 4, 18, 44, 49, 51, 53, 57, 59, 61, 63, 65, 69, 70. Particolarmente evidente è nel canto n. 59 (*Am Allerheiligentage*) l'uso potremmo dire «strumentale» dell'elenco delle beatitudini (altrui) per far emergere nell'ultima strofa la dominante tematica qui definita «dell'esclusione».

²⁴ Cfr. ad es. i canti nn. 29, 32, 37, 45, 68.

²⁵ Heide Heinz, *Die schuldverscheuchte Unterwelt. Zu Annette von Droste-Hülshoffs Geistlichem Jahr*, Essen, Verlag Die blaue Eule, Bd. I 1986, Bd. II 1989.

dalla legittima area del genere letterario prescelto. Ciò significa, a mio parere, che tutti gli elementi tradizionalmente previsti per un'opera di questo tipo, quali la preghiera, l'esaltazione del valore di Dio in contrapposizione alla propria mancanza di valore da parte del Soggetto statutariamente peccatore, la conclusione spesso positiva dei canti del *Geistliches Jahr* qualora venga perlomeno fantasticato un eventuale appagamento del desiderio di unione con l'Altro, devono essere considerati semplicemente scontati, proprio perché obbligatori; mentre di peso ben maggiore, proprio perché devianti rispetto alle norme del genere, si devono considerare gli atteggiamenti contrari della protesta, dell'accusa, del rifiuto, della disperazione come pure dell'orgogliosa ancorché sofferta rivendicazione da parte del Soggetto del proprio umano valore e perfino del proprio talento creativo. Solo così, prestando peculiare attenzione a tali atteggiamenti anche laddove appaiano quantitativamente inferiori agli altri, quelli positivi e «omologati», possiamo tentare di decifrare l'effettivo discorso di questi testi: discorso che proprio la gran massa degli elementi omologati, e in quanto tali quasi pleonastici, tende a occultare o quantomeno a ridurre, dopo un accidentato percorso, ad apparente pacificata normalità).

Si tratta ora di procedere all'analisi, che dovrà necessariamente limitarsi a un piccolo gruppo di esempi testuali assunti come virtuali terreni di verifica rispetto all'esistenza dei meccanismi sin qui solamente adombrati: ossia rispetto all'articolarsi del discorso lirico, dentro il ferreo condizionamento della gabbia metrica, per i quattro percorsi tematici dominanti come sopra definiti. «Non trovare», «responsabilizzazione ricattatoria dell'Altro», «accettazione masochistica», «emarginazione rivendicata»: queste quattro strutture tematiche, e il loro darsi faticoso e complesso dentro i limiti invalicabili della gabbia metrica di volta in volta legiferata, saranno qui di seguito verificati su alcuni pochi testi, da me arbitrariamente selezionati (tra moltissimi altri possibili) per la loro virtuale esemplarità.

1

N. 3 - *Am ersten Sonntage nach h. drey Könige*

Ev.: Jesus lehrt im Tempel.

Und sieh ich habe dich gesucht mit Schmerzen,
Mein Herr und Gott wo werde ich dich finden?
Ach nicht im eignen ausgestorbnen Herzen,
Wo längst dein Ebenbild erlosch in Sünden,
Da tönt aus allen Winkeln, ruf ich dich,
Mein eignes Echo wie ein Spott um mich.

Wer einmahl hat dein göttlich Bild verloren,

Was ihm doch eigen war wie seine Seele,
 Mit dem hat sich die ganze Welt verschworen,
 Daß sie dein heilig Antlitz ihm verhehle.
 Und wo der Fromme dich auf Tabor schaut,
 Da hat er sich im Thal sein Haus gebaut.

So muß ich denn zu meinem Graun erfahren
 Das Räthsel, das ich nimmer konnte lösen,
 Als mir in meinen hellen Unschuldsjahren
 Ganz unbegreiflich schien was da vom Bösen,
 Daß eine Seele, wo dein Bild geglüht,
 Dich gar nicht mehr erkennt wenn sie dich sieht.

Rings um mich tönt der klare Vogelreigen:
 «Horch auf, die Vöglein singen seinem Ruhme!»
 Und will ich mich zu einer Blume neigen:
 «Sein mildes Auge schaut aus jeder Blume.»
 Ich habe dich in der Natur gesucht,
 Und weltlich Wissen war die eitle Frucht!

Und muß ich schauen in des Schicksals Gange,
 Wie oft ein gutes Herz in diesem Leben
 Vergebens zu dir schreit aus seinem Drange,
 Bis es verzweifelnd sich der Sünd ergeben,
 Dann scheint mir alle Liebe wie ein Spott,
 Und keine Gnade fühl' ich, keinen Gott!

Und schlingen sich so wunderbar die Knoten,
 Daß du in Licht erscheinst dem treuen Blicke,
 Da hat der Böse seine Hand geboten
 Und baut dem Zweifel eine Nebelbrücke,
 Und mein Verstand, der nur sich selber traut,
 Der meint gewiß sie sey von Gold gebaut!

Ich weiß es, daß du bist, ich muß es fühlen,
 Wie eine schwere kalte Hand mich drücken,
 Daß einst ein dunkles Ende diesen Spielen,
 Daß jede That sich ihre Frucht muß pflücken;
 Ich fühle der Vergeltung mich geweiht,
 Ich fühle dich, doch nicht mit Freudigkeit.

Wo find ich dich in Hoffnung und in Lieben!

Denn jene ernste Macht, die ich erkoren,
 Das ist der Schatten nur, der mir geblieben
 Von deinem Bilde, da ich es verloren.
 O Gott, du bist so mild, und bist so licht!
 Ich suche dich in Schmerzen, birg dich nicht!²⁶

Questo terzo canto del ciclo è di esso il primo spiccatamente personale, in-
 trospettivo; e forse fra tutti è quello posto più esplicitamente all'insegna del
 «non trovare». La semplice stanza abbreviata ababcc in Fünftakter «giambici»
 (con perdita di un distico ab rispetto alla classica ottava italiana) racchiude il
 discorso lirico in otto «stazioni» raggruppabili per varie affinità in quattro suc-
 cessive coppie di due strofe, secondo lo schema seguente: le prime due stanze
 constatano l'assenza di Dio, I per il Soggetto, II generalizzando con *Wer*; III e
 IV, entrambe quasi del tutto personali, sono collegabili, come si vedrà, alla
 coeva poesia giovanile *Wie sind meine Finger so grün*; V e VI, ambedue inau-
 gurate da un *Und* ridondante, espongono una breve casistica dell'assenza di
 Dio, esperita dal Soggetto la prima volta negli altri, la seconda in se stesso; in-
 fine le ultime due strofe, entrambe personalizzate come già la coppia III-IV,
 elaborano la constatazione dell'introvabilità di Dio articolandola in VII nella
 percezione di un Dio «cattivo» e in VIII nell'invocazione disperata di quel Dio
 «buono» di cui al Soggetto non è rimasta che l'«ombra».

Il «cercare e non trovare» si dà principalmente nel canale della percezione
 visiva (seppur metaforicamente intesa): in ogni strofa ricorre infatti almeno un
 termine attinente, in positivo o in negativo, al campo semantico della vista, ov-
 vero in I *sieh, Ebenbild, erlosch*, in II *Bild, Antlitz, schaut*, in III *hellen, Bild,*
geglüht, erkennt, sieht, in IV *Auge, schaut*, in V *schauen, scheint*, in VI *Licht,*
erscheinst, Blicke, Nebel(brücke), in VII *dunkles*, in VIII *Schatten, Bilde, licht*.
 In alcune strofe appare inoltre la percezione acustica, come in I (*tönt, ruf,*
Echo), in IV (*tönt, Horch auf, singen*), in V (*schreit*), ovvero quella tattile (ov-
 viamente metaforica) mediante il verbo *fühlen* (cfr. V e soprattutto VII). Va
 subito precisato che soltanto nella strofa VII, tutta dominata da una metaforica
 «tattilità», la percezione funziona, la comunicazione con la sua fonte s'instaura:
 si tratta però di una percezione disforica che pone il Soggetto in comunicazione
 non col Dio «buono» cercato, ma appunto con un Dio «cattivo», vendicativo. In
 tutti gli altri luoghi le percezioni chiamate in causa rispondono invece coeren-
 temente al principio del «non trovare», talché, anche quando si danno in posi-
 tivo, la loro fonte non è quella cercata, Dio, ma un'altra, impropria o insuffi-
 ciente. Così in I solo «la mia propria eco» risponde all'invocazione del Sog-
 getto, fenomeno cui corrisponde in V, generalizzato, il «gridare invano verso
 Dio» del disperato sul punto di peccare; e in IV il canto degli uccelli, i fiori

²⁶ HKA IV,1, *Geistliche Dichtung. Text*, 1980, pp. 7-8.

come occhi di un Dio mite sono bensì percepiti dal Soggetto ma non gli svelano la propria fonte divina; egli infatti è incapace di scorgerla (sebbene ciò gli venga raccomandato nelle due frasi tra virgolette), poiché (come già risultava, generalizzato, da III, vv. 5-6) inutilmente ha «cercato Dio nella natura». Il più delle volte, poi, la percezione agognata non s'instaura affatto. In I-II l'immagine di Dio si è «spenta» o è stata «perduta», e il mondo intero congiura contro il Soggetto per nascondergliela. In III l'anima, in cui pure in passato l'immagine divina «ardeva», ora «non la riconosce più quando la vede», da intendersi probabilmente «nella natura», come poi risulta da IV. In V la contemplazione dei destini umani induce il Soggetto a sentirsi «schernito», addirittura a non percepire più «nessuna grazia, nessun Dio». In VI poi si produce un fenomeno stupefacente, poiché eccezionalmente - come il testo stesso dice: «per un caso straordinario» (*Und schlingen sich so wunderbar die Knoten*, v. 1) - Dio «appare nella luce», non nel passato del testo, come in III, ma ora e qui: occorre pertanto l'intervento di Satana in persona, la sua offerta di un «ponte di nebbia» al dubbio, perché questo possa avere la meglio e di nuovo sappia sventare il «trovare». Talché l'immagine divina risulta di nuovo «perduta» in VIII (dopo che in VII si è brevemente data, come già detto, la presenza «tattile» di un Dio «cattivo»), ovvero ridotta ad «ombra»: all'opposto cioè di quella luce buona che Dio stesso, come denuncia il Soggetto nell'ultimo verso, persiste a «nascondere».

«Cercare con dolore» è attitudine propria anche di Maria e di Giuseppe, secondo il Vangelo richiamato in epigrafe²⁷, quando Gesù si è da loro allontanato per insegnare nel tempio. Nell'utilizzazione drostiana del testo sacro ha luogo dunque un curioso capovolgimento di gerarchie familiari: non i genitori cercano il figlio, bensì il figlio (la figlia) cerca il padre - giacché non qui, ma in numerosissimi altri canti del *Geistliches Jahr* Dio viene appunto chiamato «padre», e ben a ragione Heide Heinz interpreta la figura divina di questo stesso canto, là dove appare angosciata (VII-VIII), come *reines Überich*²⁸. Dove dunque si è «nascosto» Dio e per insegnare cosa a chi? *Und weltlich Wissen war die eitle Frucht* (IV, 6): esiste evidentemente un altro sapere non «mondano» di cui questo figlio/figlia è stato tuttavia tenuto all'oscuro, giacché, come da III, 3-4, *mir in meinen hellen Unschuldjahren Ganz unbegreiflich schien was da vom Bösen*. Come istituito dalla Bibbia nella vicenda dell'Eden e come tipico della tradizione patriarcale, l'innocenza è una cosa sola con l'ignoranza, di più: con l'incapacità di comprendere e in particolare di distinguere il bene dal male («mi sembrava del tutto incomprensibile che male ci fosse»).

Di «sapere vs. non sapere» dicono infatti entrambe le strofe III-IV (*unbegreiflich ... weltlich Wissen*). Ciò le collega tra loro prima ancora del riferi-

²⁷ Luca, II, 48.

²⁸ H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 52.

mento alla poesia del 1820 *Wie sind meine Finger so grün*²⁹ e d'altra parte è uno degli elementi di tale riferimento, poiché, come ho cercato a suo tempo di dimostrare nella mia analisi di quel testo³⁰, il discorso di *Wie sind meine Finger so grün* è appunto «discorso dell'inesplicabilità» e quindi del «non sapere». La breve poesia dà conto di un oscuro atto di violenza commesso dal Soggetto ai danni di «fiori» che sono stati da esso immotivatamente «lacerati», tanto da macchiare le sue dita di un surrealistico sangue «verde». Poiché l'evento di per sé insignificante è visionariamente e disforicamente amplificato dal Soggetto in autentico «spargimento di sangue», nonché in virtù di numerosi elementi testuali che statuiscono una sorta d'identità o identificazione tra le vittime «fiori» e il Soggetto stesso, è possibile interpretare l'atto narrato come atto autolesionistico, sul quale tuttavia il testo stesso rifiuta esplicitamente qualunque spiegazione: «lasciatemi chiudere gli occhi», esclama infatti il v. 24 ricusando così la conoscenza, la razionalizzazione dell'evento. *Il Soggetto ha ucciso la propria innocenza, e tanto basta: tanto ammette, confessa il testo, mentre le cause di questa violenza autolesionista devono restare inesplicate*³¹. Non solo: oltre al fondamentale elemento tematico del «non sapere» unisce le strofe III-IV di questo canto alla poesia coeva *Wie sind meine Finger so grün* una piccola serie di altri dati testuali, quali anzitutto la presenza di «fiori» in IV, 2 e 3; negli stessi vv. la presenza di un «occhio» come di «occhi» in *Wie sind* 24, occhio d'altronde qui assegnato anche ai fiori così come per metonimia (*Lider*) in *Wie sind* 6; la presenza del verbo *neigen, sich neigen* risp. in *Wie sind* 5 e qui in IV, 3 (pur ammettendo che qui è il Soggetto a chinarsi sui fiori, là - essendo egli giacente nell'erba - il contrario); infine il sèma della «mitezza» attribuito qui all'occhio di Dio che guarda da ogni fiore con adibizione del termine *mild* (ripreso poi in VIII, 5 come attributo di Dio), là ai fiori stessi sia mediante l'uso di aggettivi semanticamente affini quali *fromm, schüchtern, lieb* (vv. 6, 9), sia ascrivendo loro un «comportamento» appunto mite, benevolo nei confronti del Soggetto vs. la sua violenza contro di loro (vv. 3, 17-18). Meno evidente ma da non trascurare è inoltre la duplice presenza di uno «spegnersi», qui tematica per tutto il testo, dove appunto si tratta della scomparsa di Dio dall'anima in cui pure aveva «arso» (III, 5), in *Wie sind* visibile nella similitudine che accompagna l'oscurarsi del «volto dei fiori» nel momento della loro morte: *Wie wenn der Himmel graut* (v. 16), ovvero «come quando il sole si spegne» (il che fra l'altro, attraverso la catena comparativa fiori-sole-Dio, rimanda alla morte di Dio stesso nel Vangelo, con l'eclisse sopra il Golgota). Alla dialettica buio-luce partecipa altresì, nella coppia di strofe III-IV, l'attributo *hell* conferito agli «anni dell'innocenza» in III, 3.

²⁹ HKA, II,1, *Gedichte aus dem Nachlaß. Text*, 1994, p. 185.

³⁰ B. Bianchi, op. cit., pp. 99-109.

³¹ B. Bianchi, op. cit., n. 20, p. 109.

Ebbene, come in *Wie sind meine Finger so grün* siamo anche qui in presenza di un enigma irrisolto/irrisolvibile (*Räthsel, unbegreiflich*). Anche qui ha avuto luogo una perdita, fondamentale, immotivata, inesplicata/inesplicabile: come là dell'innocenza, qui - nel contesto religioso del ciclo - direttamente di Dio. La strofa III del canto ci propone come *Wie sind* un oscuro riferimento autobiografico: nei «luminosi anni dell'innocenza» il Soggetto non ha «giammai saputo risolvere l'enigma» consistente nel fatto che un'anima, in cui l'immagine divina era stata «ardente», non riconosca più Dio quando lo vede. Di più (se leggo bene): in quegli anni al Soggetto appariva «incomprensibile» (*unbegreiflich*) «che cosa in ciò vi fosse di male» (*was da vom Bösen*: forse, più alla lettera: «che cosa in ciò provenisse in linea diretta da Satana»); a meno che il piccolo, enigmatico *da* (v. 4) non tanto si riferisca alla sopravvenuta incapacità di riconoscere Dio, quanto a una più generica presenza del male in un contesto biografico d'innocenza. Mi parrebbe tuttavia obbligato collegare in un unico nodo semantico e tematico i due termini affini *Räthsel* e *unbegreiflich*, in modo che l'esplicativa (*Daß eine Seele* etc.) dipenda da entrambi e pertanto appartenga ad entrambi i tempi (grammaticali e della vita) dati nel testo. Di fatto questo enigma è situato insieme al passato e al presente: già al tempo dell'innocenza il Soggetto non poteva risolverlo, proprio perché era incapace di identificare la causa negativa; ora, nel tempo del testo, il Soggetto di quello stesso enigma deve fare rinnovata esperienza «con orrore» (III, 1), forse perché ormai ne conosce la causa maligna, come dichiarato più sopra in I, 4: «nel mio cuore morto la tua immagine si è da tempo spenta nei peccati». È stato dunque il peccato - la perdita dell'innocenza - la causa della scomparsa e dell'attuale introvabilità di Dio? Questa semplice e ovvia risposta anticipata dal testo in I è tuttavia in qualche modo rinnegata dalla strofa III, in cui - come già osservato - il termine *Räthsel*, collegato simultaneamente al passato (*nimmer konnte lösen*) e al presente (*muß erfahren*), mantiene tutto intero il suo sèma d'inesplicabilità anche per il Soggetto del presente, invalidando la provvisoria risposta di I sul peccato come causa e quindi come motivazione soggettiva della scomparsa di Dio. D'altra parte, se l'enigma perdura dal passato al presente, allo stesso modo si è indotti a pensare che perduri, cioè non nasca soltanto adesso ma sia già stata vissuta anche in passato, l'esperienza della perdita in cui l'enigma consiste. (È del resto propria dell'«innocente», si vedano i progenitori nell'Eden, non solo l'ignoranza del male, ma anche la tentazione di conoscerlo).

Tale notazione potrebbe essere superata ipotizzando che l'enigmatica scomparsa di Dio posta nel passato non riguardasse all'epoca personalmente il Soggetto, ma altri: ipotesi apparentemente consentita dalla genericità dell'enunciazione di 5-6, avente come soggetto *eine Seele*, nonché dall'analogia con la situazione della strofa V, dove il Soggetto «vede» (*muß ich schauen*) la battaglia interiore di quei «cuori buoni» che tuttavia, dopo avere invano invocato Dio, cedono al peccato (con ripresa del termine *Sünde* già adibito in I). Si è però già

stabilito che questa eventuale soluzione razionale dell'enigma - spia luminosa dell'obbligo, per la Droste, di avvalersi nel *Geistliches Jahr* di una tradizionale terminologia religiosa allo scopo di mantenere forzosamente il ciclo all'interno dei limiti del genere - non è in realtà sufficiente a decifrarlo per questo Soggetto, il quale, sia nel proprio passato che nel proprio presente, ha esperito/esperisce la scomparsa di Dio come «incomprensibile»: e ciò innanzitutto significa che la generica *eine Seele* di III non tanto appartiene ad altri, quanto è in prima istanza l'anima del Soggetto stesso. Se ciò è vero, ne consegue che la medesima interpretazione possa essere estesa anche alle altre generalizzazioni presenti nel testo, che andranno dunque lette quali coperte personalizzazioni: cioè a tutto quanto concerne il generico *Wer* della strofa II, compreso l'«auto-prodotto» mitologema biblico che nell'ultimo distico lo contrappone al «devoto»³², come pure al «destino» attribuito al generico *gutes Herz* nella strofa V. Certo qui l'espressione temporale ripetitiva *Wie oft* e il verbo *schauen* parrebbero suggerire un distacco del Soggetto rispetto al destino rappresentato, ma numerosi elementi testuali ribadiscono che si tratta invece proprio del suo: intanto il ripetersi del termine *Sünde*, in I inequivocabilmente riferito al Soggetto (e in V fra l'altro posto al plurale, quasi a designare una serie di peccati commessa nel corso del tempo, recuperando così a una dimensione personale anche il *Wie oft* di V, 2); poi il ripetersi del termine *Herz*, già adibito nella I strofa come metonimia del Soggetto; così pure l'atto del «gridare verso Dio», *rufen* in I e *schreien* qui. Di più: una singolare coppia di termini tra loro rimati, dunque acusticamente affini, si ripresenta nelle due strofe in questione, ossia la coppia *Gott/Spott*, collocata a distanza e all'interno dei rispettivi vv. 2 e 6 in I e in seguito, in successione invertita, situata in ostentata posizione di rima a chiusa di stanza in V. Accoppiamento invero eterodosso, in quanto postulante in virtù dell'effetto acustico un'affinità semantica tra i due termini e con ciò una vera e propria accusa a Dio, evidentemente sin dall'inizio «cattivo»: quella appunto di «schernire» il Soggetto e le speranze da esso poste nella sua «mitezza» (VIII, 5), nel suo «amore» (V, 5, VIII, 1). Tutto ciò comprova a mio giudizio il carattere personale della strofa V, confermato del resto, mi pare, anche dal significato discorsivo della strofa stessa e specialmente del suo ultimo distico. Infatti, qualora il «disperato» destino del «cuore buono» che finisce con l'abbandonarsi al peccato dopo che Dio ha ignorato le sue invocazioni non riguardasse direttamente il Soggetto stesso, questi, essendo di necessità, diversamente dagli estranei di cui starebbe parlando, in possesso dell'amore e della grazia di Dio, potrebbe forse biasimare la crudeltà divina, ma non giungere al punto di giudicare

³² Il riferimento è all'episodio della trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor, in cui Pietro propone a Gesù di costruire sul monte tre capanne, risp. per Gesù stesso, Mosè ed Elia (Matteo, XVII, 4), senza peraltro che vi sia alcun accenno a quei peccatori che invece si fabbricano la casa nella valle.

l'amore divino «una beffa» e di «non sentire nessuna grazia, nessun Dio»! Questo drastico finale di strofa rivela dunque ben chiaramente che proprio del Soggetto e non d'altri si è trattato finora, si tratta in sostanza dal principio alla fine del testo.

Ciò che per la prima volta appare esplicitamente in questa strofa V è il lato in ombra, il lato «cattivo» di Dio: nozione in verità di drammatica portata. Essa era stata soltanto adombrata nell'oscura, volutamente oscura, strofa III, di cui si può del resto cogliere una corrispondenza tematica con questa per via dell'«enigma» là centrale: «inesplicabile» risulta infatti dal discorso di V il crudele comportamento di Dio, e quasi fatale o addirittura voluta da Dio stesso, dal suo rifiutarsi alle invocazioni, la caduta dell'anima nel peccato. Dal rapporto tra questi due luoghi del canto sembra dunque scaturire una sorta di circolo vizioso, un'abissale tautologia: l'assenza di Dio è motivata dall'assenza di Dio, poiché solo da essa nasce il «peccato» che conduce alla perdita della sua immagine. Si profila già qui, tra III e V, ciò che efficacemente Heide Heinz chiama (in riferimento alla successiva, per lei decisiva strofa VI) *Ansatz zu einem totalen Schulddispens*³³.

Questa velata pretesa del Soggetto di scaricare su Dio la responsabilità dei propri peccati - fenomeno che introduce nel testo, accanto al discorso del «non trovare», anche l'altro fondamentale filone tematico della «responsabilizzazione di Dio» - consiste secondo la Heinz nel fatto che l'epifania divina dei vv. 1-2 di VI non è altro che *Blendwerk [...] Schein*, da cui logicamente scaturisce la figura del *Nicht-Gott als Luzifer*: quasi vi fosse qui una mostruosa identità tra Dio e Satana, sia pure creata o almeno resa possibile, come la stessa Heinz riconosce, dal *Teufelspartnerorgan im Menschen*³⁴, il *Verstand*, l'intelletto, l'istanza razionale per principio dubitosa; e si sa che non solo in questo canto, ma anche altrove nel ciclo questa istanza viene stigmatizzata in quanto avversa alla fede e quindi a Dio, sebbene Dio stesso l'abbia concessa all'uomo e sebbene nel canto n. 21 il *Verstand*, che colà Dio minaccia di uccidere nel Soggetto, venga celebrato quale *Menschenherrlichkeit*³⁵. Qui in verità il *Verstand* viene soltanto condannato, né la responsabilità della sua esistenza viene ascritta a Dio: è anzi

³³ H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 51.

³⁴ Ibid.

³⁵ Il canto n. 21 è il celebre *Am Gründonnerstage* (impressionante esempio, fra l'altro, di ciò che si è qui definito «accettazione masochistica»); la celebrazione del *Verstand* quale *Menschenherrlichkeit* è nella strofa VIII, v. 6. Sul tema del *Verstand* si vedano anche i canti nn. 36, 62, 66. Se in quest'ultimo esso viene solo incitato alla resa (*Gieb dich gefangen, thörichter Verstand!*, V, 1), e nel n. 62 viene chiamato *Fluch* nonché contraddittoriamente *schwer Geschenk* (III, 6, 8) senza che ne sia esplicitata la provenienza, nel canto n. 36 (*Am Frohnleichnamstage*) l'intera strofa V, con tipica «responsabilizzazione di Dio», attribuisce al creatore la scelta di colpire la creatura mediante la «maledizione dell'intelletto»: *Doch hast du selber ja, du Herr der Welt, Hast selber den Verführer mir gesellt* (vv. 4-5).

colpa di Satana (*der Böse*, VI, 3) se, quando malgrado tutto, per un fortuito e felice concorso di circostanze, Dio appare al Soggetto, il dubitoso *Verstand* rifiuta di credere all'apparizione. Il «ponte di nebbia» che la «mano» di Satana costruisce per il *Verstand*, il quale ingannandosi lo ritiene invece «d'oro» (materiale comunque satanico), allude quindi con *Nebel* all'onnubilamento della coscienza religiosa, all'oscurarsi di quel «vero sapere» che Dio forse insegna altrove e ad altri. Tuttavia l'intuizione della Heinz di un sovrapporsi, quasi identificarsi delle due figure mitiche, la buona e la cattiva, ha almeno un elemento testuale a proprio sostegno, il ripetersi del termine *Hand* nelle strofe VI e VII: essendo la «mano» in VI, 3 quella di Satana, in VII, 2 quella di Dio. Di più: il primo verso di VII, *Ich weiß es, daß du bist, ich muß es fühlen*, chiede in un primo momento d'esser letto come una prosecuzione del discorso di VI, quasi che il Soggetto stesso identificasse l'ultima apparizione di VI, Satana appunto, con quel Dio cui tutto il canto si rivolge col tu; solo in un secondo momento l'equivoco viene superato, cioè quando il testo, dal v. 3, inizia ad esporre il discorso della vendetta di Dio, dal Soggetto quasi fisicamente percepita («come una greve fredda mano che mi schiaccia», v. 2). Del resto questa fantasmatica «presenza» del Dio di vendetta appare tutt'altro che rassicurante, non solo per il timore della dannazione in cui tale vendetta consisterebbe (vv. 3-5) ma per il modo stesso del suo manifestarsi, mediante questa mano sepolcrale più adatta ad uno spettro, magari al Convitato di Pietra³⁶, più a un abitante degli Inferi che a Dio. Ed è quasi un eufemismo quando il Soggetto confessa di «sentire» Dio (così «materializzato») «ma non con letizia» (VII, 6).

D'altronde l'identificazione Dio-spettro è in qualche misura confermata dall'ultima strofa, là dove il testo, riferendosi a Dio (parafrastrato come «quel serio potere che ho scelto», v. 2), afferma che egli si sia ridotto a uno *Schatten* (v. 3), a un'«ombra»: ombra, certo, «della tua immagine, giacché l'ho perduta» (v. 4), immagine per statuto luminosa, quindi il suo contrario, quasi un suo rovescio negativo; ma anche ombra proveniente dall'al di là, vero e proprio «spetro» dunque, cui del resto ben si addice avere una «mano» terrificante come in VII. Si pensi a tale proposito alla ballata drostiana *Das Fräulein von Rodenschild*, ove il contatto con la mano dello spettro a lei identico ferisce «come una tagliente corrente d'aria» la mano della protagonista che ne impazzisce, e in seguito porta sempre guantata una mano di cui si dice che sia «fredda come ghiaccio»³⁷ (cfr. qui la *kalte Hand* di VII, 2).

Resta da constatare la chiusura simmetrica del testo rispetto all'incipit: *Und sieh ich habe dich gesucht mit Schmerzen* in I, 1, *Ich suche dich in Schmerzen* in VIII, 6. Non solo dunque «ti ho cercato», ma tuttora invano «ti cerco», con continuità e sovrapposizione tra passato e presente; e così pure, con analogia

³⁶ H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 52.

³⁷ HKA I,1, pp. 260-263. Cfr. in particolare le strofe XIV, 1-6 e XV, 4-5.

operazione sul futuro, *wo werde ich dich finden* in I, 2, *Wo find ich dich* in VIII, 1. Passato e futuro di I si fondono in VIII nel doloroso presente del «non trovare», che non solo si conferma quale determinante filone tematico di questo canto, ma - data la collocazione liminare di esso - istituisce per tutto il ciclo la fondamentale posizione e condizione del Soggetto, invano e disforicamente proiettato verso un confine invalicabile. Nel frattempo, tra I e VIII, è stato svolto un discorso che a più riprese ha rilevato l'indifferenza, il silenzio, la crudeltà di Dio nel «nascondersi», nel non lasciarsi trovare. Così l'ultimo verso può permettersi l'estremo imperativo *Birg dich nicht!*, che se da un lato, dopo il celebrativo verso 5, sembra voler ricondurre Dio a quelle qualità positive che gli restituirebbero la bontà, dall'altro nella sua brusca incisività ha un sapore accusatorio, o quantomeno il tono di una legittima pretesa di giustizia vs. l'ingiustizia del sottrarsi divino. L'atteggiamento rivendicativo che suggella il testo lascia dunque di nuovo e più esplicitamente spazio al già riscontrato filone tematico della «responsabilizzazione di Dio», del quale verrà subito osservato un programmatico esempio.

2

N. 26 - *Am ersten Sonntage nach Ostern*
 Jesus geht durch verschlossene Thüren,
 und spricht: «Der Friede sey mit euch!»

Und hast du deinen Frieden denn gegeben
 An Alle, die sich sehnen um dein Heil,
 So will ich meine Stimme auch erheben:
 Hier bin ich Vater, gieb auch mir mein Theil!
 Warum sollt' ich, ein ausgeschloßnes Kind,
 Allein verschmachtet um mein Erbe weinen?
 Warum nicht sollte deine Sonne scheinen,
 Wodoch im Boden gute Keime sind?

Oft mein ich, zum Gebethe sey genommen
 Mir alles Recht, da es so trüb und lau;
 Mir könne nur geduldig Harren frommen,
 Und starrer Aufblick zu des Himmels Blau;
 Doch, Herr! der du dem Zöllner dich gesellt,
 O laß nicht zu, daß ich in Nacht verschwimme,
 Dem irren Lamme ruft ja deine Stimme,
 Und um den Sünder kamst du in die Welt.

Wohl weiß ich, wie es steht in meiner Seelen,

Wie glaubensarm, wie trotzig und verwirrt,
 Ach daß sich, daß sich Manches mochte hehlen;
 Ich fühle, wie es durch die Nerven schwirrt,
 Und kraftlos folg ich seiner trüben Spur.
 Mein Helfer, was ich nimmer mag ergründen,
 Du kennst es wohl, du weißt es wohl zu finden,
 Du bist der Arzt, ich bin der Kranke nur.

Und hast du tief geschaut in meine Sünden,
 Wie nicht ein Menschenaug schauen kann;
 Hast du gesehn, wie in den tiefsten Gründen
 Noch schlummert mancher schwere, dunkle Wahn:
 Doch weiß ich auch, daß keine Thrän' entschleicht,
 Die deine treue Hand nicht hat gewogen,
 Und daß kein Seufzer dieser Brust entflogen,
 Der dein barmherzig Ohr nicht hat erreicht.

Du, der verschloßne Thüren kann durchdringen,
 Sieh, meine Brust ist ein verschloßnes Thor,
 Zu matt bin ich die Riegel zu bezwingen;
 Doch siehst du, wie ich angstvoll steh davor.
 Brich ein! brich ein! o komm mit deiner Macht,
 Leih mir die Kräfte, die du mir entzogen;
 O laß mich schauen deinen Friedensbogen
 Und deine Sonne leucht in meine Nacht!

Nicht weich ich, eh ich einen Schein gesehen,
 Und wär er schwach wie Wurmes Flimmer auch;
 Und nicht von dieser Schwelle will ich gehen,
 Bis ich vernommen deiner Stimme Hauch,
 So sprich, mein Vater, sprich denn auch zu mir
 Mit jener Stimme, die Maria nannte,
 Als sie verkennend weinend ab sich wandte,
 O sprich: «Mein Kind, der Friede sey mit dir!»³⁸

È questo il primo canto della seconda parte del ciclo. Il motto biblico si riferisce a Gesù che, dopo la morte, «attraversa porte chiuse» e appare tra i discepoli dicendo «La pace sia con voi!» (Giovanni, XX, 19-31).

Il testo ha inizio con un *Und*, da intendersi - come valeva anche per il canto n. 3 - quale segnale di continuità rispetto al meta-testo che lo precede e insieme

³⁸ HKA IV,1, pp. 63-64.

quale brusco transito «in medias res»: dal Vangelo alla situazione personale e diversa del Soggetto. Se dunque «Dio ha concesso la pace a tutti coloro che bramano la sua salvezza» (I, 1-2), anche il Soggetto intende rivendicare «la propria parte» (I, 3-4) di questa «eredità» (I, 6). Riassettando la gerarchia familiare che era stata compromessa nel canto precedentemente esaminato, il Soggetto si autodichiara figlio/figlia (I, 5) e chiede quindi la propria eredità non al Figlio, di cui pure anche qui il testo evangelico parla, bensì - logicamente - al Padre (I, 4), che rimane per tutto il canto destinatario del discorso.

Sebbene qui la gabbia metrica non spicchi per particolare originalità, consistendo di sei strofe equivalenti di Fünftakter «giambici» sul non inusuale schema ababccdc, essa tuttavia esercita una peculiare costrizione sul discorso, obbligandolo a calarsi più o meno docilmente nelle due quartine accoppiate. Già in virtù della struttura metrica si può quindi affermare che il testo sia tutto scritto nel segno del confine: di un confine, come già sappiamo, statutariamente invalicabile per il Soggetto, valicabile - a Dio piacendo - soltanto da Dio. Numerosi segnali di questa invalicabilità sono del resto forniti anche sul piano semantico. Tralasciando per il momento la decisiva formula di I, 5 *ein ausgeschloßnes Kind*, li notiamo nei seguenti luoghi: attributi del Soggetto come *geduldig Harren*, *starrer Aufblick* in II, 3-4; formule capitali (nonché evangeliche) come *verschloßne Thüren*, *ein verschloßnes Thor* (V, 1-2); in V, 3 l'incapacità del Soggetto, per «fiacchezza», di «forzare il chiavistello» (della propria anima), in V, 4 il suo «angosciato sostarvi davanti»; il grido «sfonda! sfonda!» (la barriera, il confine) di V, 5; la decisione del Soggetto di «non spostarsi da questa soglia», da questo confine, sinché non abbia percepito la voce di Dio (VI, 3-4) concedergli l'«eredità» che gli spetta, la pace.

Tale situazione - del resto replicata in numerosi altri canti del ciclo³⁹ - è affine alla tipica posizione del Soggetto lirico drostiano come leggibile in quelle poesie che nella mia già citata ricerca ho chiamato «poesie della torre». In alcune di queste la torre è presente «fisicamente» nel testo e il Soggetto è situato in cima ad essa; in altri casi la torre si dà solo metaforicamente o è rintracciabile nel meta-testo della poesia; altrove, infine, la torre è sostituita da altro segnale di verticalità oppure - come avviene il più spesso nel *Geistliches Jahr* - dal corpo stesso del Soggetto, il quale comunque, in tutte le poesie della torre, è rappresentato in ideale posizione eretta, con vigile tensione scrutando l'orizzonte dal margine del proprio invalicabile confine⁴⁰. Ciò che conta in questa tipologia lirica è che il limite - da un lato costrittivo, dall'altro rassicurante - non viene valicato se non col desiderio: non vi è quell'abbandonarsi alla fantasticheria da parte di un Soggetto fisicamente o idealmente «supino», comunque rilassato e privo di vigilanza, che nelle altre due tipologie da me individuate

³⁹ Si vedano soprattutto i canti nn. 9, 12, 23, 29, 33, 41, 48, 52, 64, 66, 67.

⁴⁰ Cfr. B. Bianchi, op. cit., p. 24 e n. 50, p. 33.

consente appunto lo sconfinamento visionario, con esiti rispettivamente disforici oppure euforici⁴¹. Poiché nelle poesie della torre si dà un equilibrio, per quanto precario, tra l'istanza del limite e quella del suo superamento, avviene anche che questi testi si presentino, a differenza dagli altri, come strutturalmente «bipartiti»⁴²: e tale è il caso anche di questo canto, giacché in esso, come sopra segnalato, il discorso lirico si articola in ciascuna strofa in due parti nettamente riconoscibili e talora contrastanti (si vedano i *Doch* iniziali nel v. 5 delle strofe II e IV), le quali inoltre, con una sola eccezione (strofa III, in cui il discorso si scinde in due parti asimmetriche, risp. di cinque e tre vv.), si adagiano sempre docilmente nello schema metrico a doppia quartina. Così nella I strofa la prima quartina è occupata da un discorso esclamativo, la seconda da un discorso interrogativo; in II e IV la dichiarazione da parte del Soggetto della propria insufficienza viene contrastata, col già segnalato *Doch*, dalla supposta generosità di Dio, e lo stesso avviene, sia pur disimmetricamente, nella strofa III; in V e VI la prima quartina elabora lo stato o l'intenzione del Soggetto, la seconda gli auspicati comportamenti di Dio.

Certo non compare una «torre» né fisica né metaforica in questa poesia singolarmente «astratta», del tutto priva di una riconoscibile localizzazione e avara perfino di metafore attinenti all'esterno: queste si riducono all'opposizione sole vs. notte (Dio vs. peccatore) in I, II, V, alla presenza di un «cielo azzurro» quale sede di Dio in II, ai «buoni germi nel terreno» riferiti al Soggetto in I, all'arcobaleno come segno di pace in V e al tremolo chiarore della lucciola quale eventuale epifania divina in VI. Tale del resto è il caso della massima parte dei canti del ciclo, che, quasi per statuto, hanno luogo in uno scenario tutto interiore, nell'anima del Soggetto⁴³, o tutt'al più ne raffigurano lo slancio incorporeo, non visualizzabile, verso il suo antagonista. Certo esistono localizzazioni esterne, più o meno definite e riconoscibili, in quei pochi canti che dedicano ampio spazio alla narrazione di un episodio sacro⁴⁴; da tali quadri è del resto ovvio che il Soggetto sia escluso. Di rado invece compaiono localizzazioni o frammenti di esse nella dominante tipologia personale e introspettiva, come quella del canto qui in questione, e in uno solo di questi esempi, il canto n. 72 (*Sylvester*), tale localizzazione è nettamente identificabile come «torre» (seppure «stanza della torre», dalla cui finestra comunque si scorge il cielo). Talora vi è reclusione in una stanza non specificata, dalla quale si possono

⁴¹ Ibid., p. 25.

⁴² Ibid., p. 24 e n. 49, p. 33. Esempio per il fenomeno della bipartizione strutturale - fra l'altro tecnicamente simile a quello del canto n. 26 qui esaminato, poiché dipendente dalla scindibilità di ogni strofa in due quartine - è il «testo principe» del gruppo «della torre», ovvero la poesia *Am Thurme* (HKA I,1, p. 78). Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 51-59.

⁴³ *Giebts eine Stätte denn, die heiliger Als Menschenherzen?* Canto n. 63, II, 1-2.

⁴⁴ Si vedano ad es. i canti nn. 2, 33, 57, 69.

percepire, o meno, fenomeni esterni⁴⁵; altrove il Soggetto si vede metaforicamente collocato su una sorta di altura da cui spera di scorgere finalmente Dio⁴⁶ (e qui si tratta indubbiamente di «poesie della torre», nel senso esteso esposto sopra).

Ma il più delle volte, come detto, l'autentica localizzazione dei canti è quella interiore, e l'astrattezza dello scenario viene soltanto in varia misura interrotta dall'apparizione di metafore attinenti all'esterno: scarsissime qui, come si è visto. Anche in queste poesie «astratte», tuttavia, è spesso riconoscibile nel Soggetto una posizione «ideale» eretta e vigile, occhi e orecchie tese, che basterebbe a fare di queste produzioni «poesie della torre» se non vi fosse il dominante tono disforico del ciclo; esso infatti rende impossibile il sostanziale equilibrio psicologico proprio delle «poesie della torre» come da me identificate. In tali poesie, come accennato, il Soggetto desidera insieme superare il proprio limite e conservarlo, poiché solo da esso dipende la sua sicurezza esistenziale. Nel ciclo invece è tanta la disparità tra le due opposte istanze, ovvero tra l'accesso all'infinito e il carcere della propria anima - e, di più, della propria fragile psiche, come denunciato anche in questo canto dal Soggetto stesso: III, IV -, che non può essere formulato alcun attaccamento al limite, da un lato (salvo nei pochi casi in cui il Soggetto sembra rivendicare le proprie qualità intellettuali, il proprio talento poetico⁴⁷), né, dall'altro, l'agognato «sconfinamento» (che sarebbe, al caso, ovviamente soltanto euforico) può mai e poi mai aver luogo nel testo o almeno venir desiderato con un briciolo di speranza (Dio non si fa trovare; è crudele; è responsabile delle sofferenze del Soggetto e perfino dei suoi peccati; isola il Soggetto in una incurabile solitudine). La sproporzione tra desiderante e (invano) desiderato è insomma talmente grande, talmente drammatica che, come già indicato, la condizione psichica costante di tutto il ciclo non può essere che tragicamente disforica, anche laddove alcuni segni testuali testimoniano di una particolare prossimità di questo o quel canto alla tipologia lirica «della torre».

Il canto qui osservato è comunque di questi: in virtù della indicata bipartizione di ogni strofa, che ostenta un apparente equilibrio discorsivo (e psichico) tra disperazione e speranza, e in virtù della vigile posizione del Soggetto, eretto verso il cielo cui agogna. Di più: se non la torre, certamente un altro palese - seppur non concreto - segnale di limite è fornito qui dalla «porta chiusa» che separa il Soggetto da Dio, tanto che quest'ultimo è scongiurato di infrangere la porta, di farvi irruzione sfondandola (V). Ovviamente nel testo ciò non accade, è soltanto ostinatamente e senza successo auspicato. Se nel Vangelo citato in epigrafe Dio, anzi Gesù risorto, fa effettivamente irruzione tra i discepoli riuniti dietro «porte chiuse» senza neanche bisogno di sfondarle, bensì incorporea-

⁴⁵ Come nei canti nn. 17, 28, 38.

⁴⁶ Come nei canti nn. 9, 23, 66.

⁴⁷ Cfr. a tale proposito, al par. 3, l'analisi del canto n. 16 *Am Feste Mariä Verkündigung*.

mente attraversandole come è proprio dei fantasmi, qui il Soggetto recluso nel proprio corpo/anima (*Brust*, V, 2) non è in grado per debolezza di aprire a Dio la porta di se stesso, né si contenterebbe di vederla da lui immaterialmente varcata, ma gli chiede (invano) un vero e proprio atto di violenza, un'effrazione, uno sfondamento. Vale la pena di notare che il passo giovanneo a cui il canto s'ispira è anche quello in cui ha luogo il celeberrimo episodio di S. Tommaso, che Cristo commenta con le parole: «Beati coloro che credono senza vedere!». E non è una sorta di Tommaso anche il Soggetto, così ansioso di percepire materialmente la potenza di Dio, di «vederne» la luce, di «udirne» la voce? Non vibra dunque, per così dire alle spalle del testo e della sua giudiziosa bipartizione, una caparbia mancanza di fede, quasi il chiudersi in se stesso di un bambino dispettoso e cruciato? Non a caso *Kind* è la prima figura con cui il Soggetto si identifichi (I, 5), per l'esattezza *ein ausgeschloßnes Kind*, un «figlio escluso» (dall'eredità paterna, ma anche dalla comunità dei credenti): e vale anche la pena di rammentare che proprio a un «bambino», non «figlio» ma «bambino cattivo e malato», il Soggetto si paragona in un altro canto di esplicita, quasi virulenta «responsabilizzazione di Dio» qual è il canto n. 71⁴⁸.

Osserviamo ora il vero e proprio discorso del testo, appunto il discorso della responsabilizzazione di Dio, cominciando ad esaminare i binomi oppositivi attraverso cui esso si svolge. In I, come già visto, il Soggetto è dunque «figlio/figlia», l'Altro è «padre». Il «Signore» di II è correlato a creature umili e/o colpevoli quali il gabelliere, l'agnello smarrito, il peccatore. Nella decisiva (per l'interpretazione qui proposta) strofa III al «medico» si contrappone il «malato». Il «guardar profondo» di Dio in IV concerne, dalla parte del Soggetto, uno stato di «oscura, torbida follia» e atti di debolezza quali «lagrime e sospiri». In V la «porta chiusa» è correlata a colui che è in grado di «penetrare» (come nel Vangelo) ovvero di «sfondare» (per il Soggetto) le porte; e infine in VI si ripete il binomio oppositivo padre vs. figlio/figlia.

A proposito dell'identità sessuale del Soggetto del *Geistliches Jahr* va detto che sono rari i canti in cui questa figura esplicitamente si riconosca femminile⁴⁹; il più delle volte il suo sesso resta indefinito; in altri casi viene indirettamente rivelato, o suggerito, mediante accostamento del Soggetto, per affinità di destino o per auspicata emulazione, ad altra mitica figura femminile, come in questa strofa VI a Maria Maddalena. Trattasi dunque qui di una figlia, per la quale tradizionalmente, nell'ambito del sistema patriarcale e della sua gerar-

⁴⁸ *An Jahren reif und an Geschicke Blieb ich ein Kind vor Gottes Augen, Ein schlimmes Kind, voll schwacher Tücke (Am Sonntage nach Weihnachten, HKA IV,1, p. 163).*

⁴⁹ Il caso più vistoso è quello del canto n. 30, *Am fünften Sonntage nach Ostern* (HKA IV,1, pp. 71-72), in cui il Soggetto si proclama ripetutamente *Magd*, ovvero «ancella del Signore» (tra parentesi: con occulto aspetto concorrenziale nei confronti della Vergine, quale più apertamente risulterà al par. 3 dal prossimo canto in esame).

chia, l'accesso all'eredità paterna è assai più arduo che non per il figlio maschio (specie se primogenito), o vietato tout court. Ben comprensibile quindi è l'angoscia con cui in I, sia pur fingendo di negarlo mediante le due interrogazioni retoriche, il Soggetto si dichiara di fatto «escluso» dall'eredità del Padre, da quella «pace» che pure era stata concessa a Maria Maddalena; e la concitazione del discorso, a stento contenuta dalla gabbia metrica così accuratamente bipartita, è prova di uno stato d'animo affatto contrario alla pace, di una condizione psichica che sarebbe eufemistico definire, appoggiandosi alla celebre poesia giovanile drostiana così intitolata, *Unruhe*⁵⁰, inquietudine.

Inquieto, cruciato, disperato è questo pregare copertamente scettico, così bisognoso di prove materiali dell'esistenza di Dio. Il Soggetto non si rassegna all'esclusione, combatte per il proprio diritto: combatte facendo leva proprio su ciò che abbiamo chiamato responsabilizzazione di Dio. Questa dapprima avviene rammentando, quasi «rinfacciando» all'Altro i suoi tradizionali e celebrati comportamenti generosi con tutti coloro a cui il Soggetto tenta di assimilarsi, gli umili peccatori, i bisognosi di salvezza. Perché gli altri sì e io no, domanda sostanzialmente il Soggetto nelle prime due strofe, nelle quali tuttavia comincia ad articolarsi anche la sua posizione personale. Ridotta all'ottimistica metafora dei «buoni germi nel terreno» in I, tale posizione è invece osservata pessimisticamente nella prima quartina di II: poiché la sua preghiera è così «torbida e tiepida», tanto varrebbe per il Soggetto rinunciare a questo «diritto» e non pregare affatto (!), chiudendosi in un «rigido» (*starr*) silenzio, contentandosi di un mero «fissare il cielo»⁵¹. Gli esempi di generosità del Signore verso i peccatori, addotti nella seconda quartina, dovrebbero però muoverlo a compassione anche nei riguardi del Soggetto, inducendolo ad illuminarne la «notte».

Segue la decisiva strofa III, in cui il Soggetto dichiara di «sapere bene» come stiano le cose nella propria anima e non si risparmia attributi denigratori, aggiungendo al *trüb und lau* di II la doppia serie dei vv. 1 e 5, cioè rispettivamente *glaubensarm*, *trotzig* (il bambino dispettoso!), *verwirrt* in 1 e *kraftlos*, *trüb* in 5. Egli sa di celare in sé «molte cose» (evidentemente disdicevoli) che «ronzano nei suoi nervi» costringendolo, in quanto «privo di forze», a «seguirne la torbida traccia»; non è dunque in grado, in tale stato di debolezza e confusione, di lottare per la propria salvezza, e pertanto gli elementi accusatori radunati nei primi cinque versi di III si presentano in pari tempo, paradossalmente, come circostanze attenuanti o addirittura assolutorie. Non è certo questo l'unico canto del ciclo in cui il Soggetto denunci la propria precaria condizione «ner-

⁵⁰ HKA II,1, pp. 171-172. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 37-49.

⁵¹ La «rigidità» (il più spesso segnalata dall'aggettivo *starr* o dal verbo *starren*), talora amplificata fino a configurare un vero e proprio stato di «pietrificazione», è un connotato frequente del Soggetto del *Geistliches Jahr*. Cfr. par. 3 del presente scritto.

vosa» e «psichica»⁵², e dovunque ciò avvenga, anche in testi impostati su una diversa dominante tematica, sempre entra in gioco il tema della responsabilizzazione di Dio. Come potrebbe infatti il Soggetto considerarsi colpevole di una vera e propria malattia, di cui soffre del resto sin dalla nascita? E come si potrebbe pretendere da lui che sia capace di curarsela, se delle forze necessarie per curarsi la malattia stessa lo priva? Coerentemente perciò la seconda parte della strofa, palesando con disarmante tracotanza l'intenzione di scaricare su Dio tutte le responsabilità, si avvale della duplice metafora del medico e del malato: «il medico sei tu, io sono soltanto il malato» (III, 8).

Si è detto che il ricorso apologetico alla propria fragilità nervosa e psichica da parte del Soggetto è frequente nel *Geistliches Jahr*; ma a tale diffusa sindrome si aggiunge in questo canto un importante dettaglio (già esposto dalla duplice occorrenza di *trüb* in II e III e, nella successiva strofa IV, dall'affinità semantica con *trüb* propria della formula *schwere, dunkle Wahn* del v. 4). Proprio perché malato non solo il Soggetto non è in grado di curarsi, ma non è neppure in grado di scrutare, ossia comprendere, la propria malattia (la cui traccia nei suoi nervi è infatti «torbida», offuscata, e pertanto imperscrutabile). Al metaforico medico egli non chiede dunque solo una terapia, ma anzitutto una diagnosi: ciò che «occhi umani non possono vedere» (IV, 2) soltanto il divino Esculapio, statutariamente dotato della facoltà di «scrutare nel profondo» (IV, 1), è in grado di scorgere, diagnosticare, eventualmente guarire. (Non a caso Heide Heinz, con ardita, suggestiva e provocatoria metafora, definisce questo canto *Röntgen-Lied*⁵³). In tal modo il Soggetto si scarica persino della responsabilità dell'introspezione, della conoscenza di sé e dei propri «peccati» (IV, 1). Vero è che mediante questo termine il richiamo assolutorio alla malattia appare più «correttamente» (rispetto allo statuto del canto religioso) sostituito da un riconoscimento di peccaminosità e pertanto di apparente colpevolezza. Ma la contestuale dichiarazione di inaccessibilità, per il Soggetto, della propria anima e di ciò che «oscuramente» l'abita «nel profondo» (vv. 3-4) invalida di nuovo ogni ipotesi accusatoria: come potrebbe egli essere incolpato di qualcosa di cui non è consapevole? Con audace eterodossia il peccato viene dunque assimilato alla malattia, o tutt'al più ne appare un'inevitabile conseguenza: al pari della malattia inconoscibile e a maggior ragione incurabile da parte del Soggetto, che di fatto attribuisce alla responsabilità di Dio il perdurare di ogni proprio male e a se stesso la mera facoltà di lamentarsene con «lagrime» e «sospiri» (IV, 5-8).

Stabilita così la distribuzione delle responsabilità (sebbene la più grave accusa a Dio debba essere ancora formulata, come si vedrà) e stabilito in particolare che al Soggetto tocchi solo quella di implorare Dio affinché si assuma tutte

⁵² Si tratta anzi di un discorso ricorrente. Cfr. soprattutto i canti nn. 15, 21, 40, 48, 50, 56, 71.

⁵³ H. Heinz, op. cit., Bd. II, p. 19 segg.

le altre, coerentemente vocative risultano le due ultime strofe. Il nocciolo dell'invocazione si esprime in V nel duplice potente imperativo *Brich ein! brich ein!* (v. 5) e in VI nel triplice più distanziato imperativo *So sprich ... sprich ...* (v. 5) ... *O sprich* (v. 8): due serie tra loro strettamente legate non solo dall'identica funzione sintattica, ma anche dalla vistosa e molteplice rima interna *brich-sprich*, che pone in consonanza due gesti l'uno puramente acustico, il far sentire la propria voce, l'altro dinamico e materiale fino alla violenza, l'irrompere nel Soggetto sfondandone la «porta». La metafora della «porta chiusa» è infatti, come già accennato, il luogo proprio delle due ultime strofe nonché per estensione dell'intero canto: localizzazione analoga a quella delle «poesie della torre» e comunque decisiva per tutta la produzione lirica drostiana, giacché anche nelle poesie di «sconfinamento» esiste, viene nominato e istituito un limite, sia pure solo allo scopo di valicarlo.

Le formule *verschloßne Thüren*, *verschloßnes Thor*, *Riegel* (V), *Schwelle* (VI) sono qui i ben visibili elementi di questa localizzazione metaforica. Se poi la coniughiamo con il più volte ribadito atteggiamento di rigida, ostinata attesa del Soggetto, che non intende allontanarsi dalla soglia-limite (VI, 1-4) anzi vi «sosta davanti» con angoscia (V, 4), registriamo l'affinità di questo testo con una celebre poesia drostiana non religiosa, *Die Taxuswand*, da me a suo tempo analizzata nel gruppo dello «sconfinamento visionario disforico»⁵⁴. La «parete di tasso», siepe dietro cui si cela la «panchina dei baci», ovvero il giovanile tempo perduto in cui il Soggetto poté amare ed essere riamato, rappresenta in quel testo (la cui redazione, risalente al 1841-42, è solo di poco posteriore a quella di questo canto) un limite ormai invalicabile fisicamente per il Soggetto, ma ancora valicabile col pensiero, con la memoria; sostare davanti alla siepe ripensando al tempo e all'amore perduti è un vero e proprio rito masochistico cui il Soggetto costantemente si sottopone, ricavandone insieme piacere e uno straziante dolore. La condizione disforica del Soggetto vige anche qui, anticipata in IV dalle lagrime e dai sospiri e ribadita dall'*angstvoll* di V, 4. Come in *Die Taxuswand* anche qui il Soggetto sosta indefinitamente davanti a qualcosa di chiuso, che è impossibilitato a varcare con le proprie forze; significativa è a questo proposito l'occorrenza del termine *matt*, «fiacco» (V, 3), il medesimo che il Soggetto si attribuisce (*Nun aber bin ich matt*) nell'incipit dell'ultima strofa della *Taxuswand*. Certo sono palesi anche le differenze tra i due testi: se in *Die Taxuswand* il Soggetto fa i conti col proprio destino, che si è tragicamente richiuso su se stesso e non lascia spazio alla speranza, qui invece la sua sorte è posta nelle mani di Dio. (Interessante è comunque che anche nella *Taxuswand*, poesia tutt'altro che religiosa, la barriera invalicabile e ciò da cui essa separa il Soggetto vengano potentemente sacralizzati: *Vorhang am Heiligthume*, *Mein Paradiesesthor* è infatti chiamata la siepe in II, 5-6). La porta è

⁵⁴ HKA I,1, pp. 160-161. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 123-132.

qui teoricamente apribile; l'Altro, il Padre, il responsabile della salvezza del Soggetto, può gratificarlo dell'eredità, la pace, sfondando la sua porta, consentendo l'apertura del confine e perciò il congiungimento fusionale tra i due protagonisti. «Può», certo, forse, secondo il testo, «deve», o almeno dovrebbe; di fatto tuttavia, come già notato, nell'ambito del testo non lo fa, e proprio il mancato sconfinamento determina, qui come in tutto il ciclo, lo stato disforico del Soggetto.

Se infatti le due ultime strofe sono nel segno dell'esplicita, imperativa invocazione, essa però rimane inesaudita; non solo: il Soggetto ha anche cura di ribadire, all'interno dell'invocazione, il tema della responsabilizzazione di Dio. Per giunta qui l'appello al sapere-potere del Dio-medico si trasforma in accusa a un Dio inesplicabilmente crudele, che il Soggetto, sia pur brevemente, incolpa del proprio stato di «fiacchezza», della propria incapacità di aprire la metaforica porta. *Leih mir die Kräfte, die du mir entzogen*, recita infatti ben esplicitamente V, 6, «dammi le forze che sei stato tu (!) a sottrarmi»: evidentemente «creandomi così come sono», intende il testo, e la stessa ricattatoria denuncia si riscontra, come già detto, in numerosi altri canti di «responsabilizzazione di Dio». Qui tuttavia l'accusa è ancora più grave, poiché dal participio *entzogen* sembra addirittura risultare che tali forze fossero originariamente in possesso del Soggetto e che solo in seguito Dio gliel'abbia volutamente «sottratte». Proprio il passaggio di più appassionata preghiera - in cui si profila fra l'altro anche un desiderio masochistico, dato che l'auspicata «irruzione con sfondamento» fa inevitabilmente balenare l'immagine di uno stupro - è contaminato da un rancore inguaribile verso chi non solo si rifiuta di liberare dal male, ma in quanto creatore del male stesso è causa.

Non sorprende allora che l'ultima invocazione (VI, 5-8) rimetta in scena l'atteggiamento già sopra segnalato del crucciato chiudersi in se stesso di un bambino dispettoso e ferito. In questo finale di strofa e di testo si ricostituisce infatti il binomio oppositivo padre-figlio della strofa I. Come in I, in virtù del polisemico termine *Kind*, il Soggetto si identifica col «bambino» (VI, 8) e inoltre con la figura biblica della Maddalena (VI, 6-7) che ne statuisce il sesso femminile: abbiamo dunque esplicitamente il binomio padre-bambina. Non solo: proprio l'identificazione con la Maddalena è il tramite per la riapparizione del bambino, anzi ormai della bambina riottosa, poiché proprio alla figura biblica sono attribuiti in successione i tre atteggiamenti negativi del «disconoscere», «piangere», «voltarsi da un'altra parte» (*Als sie verkennend weinend ab sich wandte*, VI, 7): atteggiamenti di infantile ribellione che ben rispondono alla complessiva aggressività del testo, mentre il pianto deluso ne riafferma la disforia.

Senza dubbio l'aggressività - seppur subissata da un pullulare di elementi tradizionalmente religiosi, configuranti uno stato di preghiera e soprattutto di umiltà - è un connotato costante dei canti di «responsabilizzazione di Dio».

D'altra parte il Soggetto del *Geistliches Jahr* è troppo consapevole dello strapotere dell'Altro per potersi illudere che il grido, l'accusa, l'invettiva lo convincono a mostrarsi, a intervenire. Cosa gli resta, dunque, se non accettare e subire, più o meno protestando o lamentandosi, questa incolmabile sproporzione, e contestualmente consolarsi interpretando la propria dolorosa situazione come una sorta di investitura, il proprio isolamento dai normali credenti come una sorta di privilegio? Da qui traggono origine le altre due dominanti tematiche del ciclo, l'«accettazione masochistica» e la «emarginazione rivendicata»; e che spesso più dominanti tematiche si sovrappongano in un solo testo è dimostrato anche da questo stesso canto, in cui non solo Dio persiste a non mostrarsi (come nei canti del «non trovare») e il Soggetto, sia pur senza rivendicarlo, registra un proprio «trattamento speciale» (come nei canti dell'emarginazione), in cui altresì non manca un complesso masochistico come sopra messo in luce attraverso la comparazione con *Die Taxuswand* e la segnalazione della benvenuta violenza divina in V, 5. Ambedue gli aspetti, accettazione e celebrata emarginazione, verranno ora approfonditi in un canto che, senza tralasciare la responsabilizzazione di Dio né il suo rifiuto di mostrarsi, esibisce soprattutto, con bella evidenza, insieme la dimensione masochistica e il trionfo della diversità.

3

N. 16 - *Am Feste Mariä Verkündigung*

Ja, seine Macht hat keine Grenzen,
 Bey Gott unmöglich ist kein Ding!
 Das soll mir wie mein Nordlicht glänzen,
 Da meine Sonne untergieng.
 Und wie auf blauen Eises Küsten
 Steh' ich zu starrer Winterzeit,
 Wie soll ich noch das Leben fristen!
 Ach, keine Flamme weit und breit!
 Doch sieh, wer winkt dem milden Lenzen,
 Daß er die todte Erd' umfing?
 Ja seine Macht ist ohne Grenzen!
 Bey Gott unmöglich ist kein Ding!

O sehet, wie von warmen Zähren
 Der Erde hartes Herz zerquillt,
 Wie sie, die Blumen sein zu nähren,
 Mit Thau die grauen Wimper füllt!
 Auch in die längsterstorbnen Aeste
 Gießt sich ein Leben wunderbar,

Und alle harren seiner Gäste,
Der Blätter lebensfroher Schaar.
Was soll ich denn der Hoffnung wehren?
Daß meiner Zähren Flehn gestillt!
Da ja sogar von warmen Zähren
Der Erde hartes Herz zerquillt!

Kannst du die Millionen Blätter
Aus diesen todten Aesten ziehn,
Und aus dem ausgebrannten Wetter
Der Lavafelsen frisches Grün:
Was soll mein Herz zu hart dir scheinen?
Wo doch der gute Wille brennt,
Das sich dir glühend möchte einen!
Wenn es sich starrend von dir trennt.
Und soll nicht, mein allmächtger Retter,
Auch mir ein farblos Kraut erblühn!
Da du die Millionen Blätter
Kannst aus den todten Aesten ziehn.

O, möchte nur die Demuth keimen!
Vertrocknet ist die Herrlichkeit,
Wohl durft' ich sonst mir Andres träumen,
Doch wie ein Blitz ist jene Zeit.
Zwar kann ich mich in Reue sehnen,
Ich kann verwerfen meine That,
Doch nicht erfrischen meine Thränen,
Sie fallen sengend auf die Saat,
Und Frost und Hitze muß sich reimen,
Daß keine Blume mir gedeiht:
O möchte nur die Demuth keimen,
Vertrocknet ist die Herrlichkeit!

So ist doch von den Blumen allen
Marienblümlein milder Art;
Die Blätter erst, die Flocken fallen,
Doch freudig blüht es fort und zart.
Wenn sich des Winters Stürme brechen,
Gleich blickt es freundlich durch den Schnee,
Und naht der Lenz in Regenbächen,
Da steht es in dem kalten See.
O könnt' ich gläubig niederfallen!

Bis mir das Blümlein offenbart,
 Es ist ja von den Blumen allen
 Marienblümlein milder Art.

Doch wie das Volk einst vor den Schranken
 Um Horeb's gottgeweihte Höhn,
 So fliehen bebend die Gedanken,
 Da sie dies reine Bild erspähn.
 Was seh' ich nur die Feuersäule?
 Und nicht die Gnade Gottes drin!
 Daß unermeßlich scheint die Steile,
 Und wie ein Abgrund wo ich bin.
 O Jesus, laß aus diesem Schwanken
 Nur nicht das goldne Kalb entstehn!
 Wie jenem Volke vor den Schranken
 Um Horeb's gottgeweihte Höhn.

Und kann ich denn kein Leben bluten,
 So blut' ich Funken wie ein Stein!
 Ich weiß es wo sie stille ruhten,
 Ich scheuchte sie in Schlummer ein,
 Da ich gesucht was Leben kündet.
 Doch hast du Herr mich ausersehn,
 Daß ich soll starr, doch festgegründet,
 Wie deine Felsenmauern stehn:
 So brenne mich in Thatengluthen,
 Wie den Asbest des Felsen, rein!
 Und kann ich dann kein Leben bluten,
 So blut' ich Funken wie ein Stein.⁵⁵

Questo canto viene dunque esaminato come esemplificazione, nel contempo, della «accettazione masochistica» e della «esclusione rivendicata»: due dominanti tematiche del resto strettamente collegate tra loro, giacché il più spesso è proprio l'esclusione il principale dolore inflitto da Dio al Soggetto e da questo masochisticamente accettato. (In altri casi, come si è visto, il Soggetto, «responsabilizzando» Dio, pretende da lui un miglior trattamento, ovvero, quando è in preda alla sindrome del «non trovare», vive il dolore della vana ricerca non già con masochistica accettazione, bensì con disperata rivolta. Va da sé d'altronde che, di testo in testo, gli atteggiamenti diciamo «aggressivi» del non trovare e

⁵⁵ HKA IV,1, pp. 39-41.

della responsabilizzazione di Dio giungano spesso ad intrecciarsi con il discorso apparentemente contrario dell'accettazione: riflessive e introspettive quali sono, molte poesie del ciclo riproducono un travagliato percorso interiore che può ben svariare dalla subordinazione all'insubordinazione).

Prima di verificare sul testo la presenza delle citate dominanti tematiche e le modalità del loro darsi, conviene preliminarmente prendere atto della sua potente originalità formale, combinata peraltro a un'insolita felicità della dizione: due elementi di regola - nella poesia della Droste - tra loro contraddittori, che del resto, agendo in questo caso in sinergia, fomentano (il primo) o non sono in grado di attenuare (il secondo) il carattere a prima vista ermetico, perfino surreale di questo esempio. La forma metrica è basata su strofe inusuali, anzi uniche nel corpus lirico drostiano, costituite ognuna da ben dodici Viertakter «giambici» distribuiti sulle tre quartine legate abab/cdcd/abab; la funzione di «cornice» delle due quartine laterali abab è inoltre accentuata e come proclamata dal fatto che in ogni strofa i primi due versi (1-2) e i due ultimi (11-12) si replicano quasi identici. Tale raffinata composizione strofica ha due immediate conseguenze sul processo significativo. Da un lato l'ampio spazio della strofa solo apparentemente dà agio a un distendersi pacato del discorso per essa previsto, giacché il progettato e cogente meccanismo strofico, con l'equivalenza 1-2/11-12, comprime di fatto la significazione in un'area minore di quella visibile. D'altro lato la generosità spaziale della strofa non impedisce che la significazione debba confrontarsi con una gabbia metrica particolarmente rigida, poiché la legiferata coazione delle rime impone al poeta di produrre in ogni strofa almeno tre differenti coppie di rime ab, coi conseguenti acuti problemi ritmici, lessicali e di complessiva organizzazione del discorso.

Ebbene, occorre subito ammettere che qui la Droste - contrariamente alle sue abitudini⁵⁶ - non solo ha saputo, come avrebbe saputo comunque, ma ha voluto brillantemente sormontare le citate autoimposte difficoltà. Infatti la musicalità virtuale dello schema metrico, in questo caso particolarmente alta, non è contrastata, ma al contrario adempiuta dalla semplicità e sinteticità del linguaggio, né per parte sua la gabbia metrica riesce a forzare e deformare la significazione. Grazie alla mano leggera e direi giocosa con cui sono state inventate e collocate le parole-rima e risolti i problemi sintattici, il testo presenta insieme caratteri davvero inediti di aerea limpidezza della dizione e di vera e propria cantabilità (indubbiamente intensificata dalla presenza in ogni strofa di un ritornello ballatesco). Che tutto ciò venga scontato con la complessiva cripticità del discorso (naturalmente solo di superficie, giacché interpretabile) è forse fatale e non deve stupire. Altrettanto criptiche risultano infatti in superficie le due poesie segnalate nel mio precedente contributo proprio per la loro eccezionale

⁵⁶ Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 13-18, n. 35 p. 31, pp. 222-224.

musicalità, *Wie sind meine Finger so grün* e *Im Grase*⁵⁷: due testi il primo, come si è visto sopra, programmaticamente ermetico, l'altro come noto intensamente surreale, ma entrambi determinati dal medesimo fenomeno che si riscontra qui, ossia una complessiva segretezza di significato espressa con semplicità ed armonia (e non già, come di solito nella Droste, un'illeggibilità puntiforme, di volta in volta indotta dalle distorsioni sintattiche e semantiche cui la gabbia metrica assoggetta il processo significativo). Già la mia analisi dei due testi citati si interrogava sulle ragioni della loro esistenza - esistenza comunque precaria, giacché *Wie sind meine Finger so grün* è stato bensì scritto, ma poi del tutto rimosso dalla Droste, e di *Im Grase*, seppure da lei ufficialmente accettato, la poetessa non ha mai riconosciuto la peculiare qualità poetica -, concludendo che quella del primo configurasse un vero e proprio lapsus e quella del secondo fosse dovuta alla soluzione straordinaria (euforicamente celebrativa) proposta in esso per il problema del limite⁵⁸. Ora, quanto suggerito per *Im Grase* può forse valere anche per questo canto, almeno in parte. Unisce a prima vista i due testi il carattere euforico: indiscutibile slancio celebrativo del potere poetico in *Im Grase*, più tenue e contraddittorio qui, dov'è soprattutto svelato dalla proliferazione particolarmente generosa degli esclamativi (in totale 17 su 84 versi). Certo non siamo qui in presenza di una «proiezione visionaria euforica oltre il limite» come quella di *Im Grase*, visto che, come già più volte rilevato, nessun canto del *Geistliches Jahr* può per statuto raffigurare un effettivo (sia pur visionario) valicamento del limite che separa la creatura da Dio. Altri due elementi decisivi avvicinano però questo canto giovanile alla assai futura *Im Grase* (1844): anche qui, e precisamente come là nell'ultima strofa, il limite che del Soggetto è costitutivo viene valorizzato e celebrato; anche qui, seppure soltanto nell'ultima strofa e non come in *Im Grase* in tutto il testo, la celebrazione del limite coincide con una dichiarazione di poetica, ovvero il limite viene valorizzato in quanto attinente al fare creativo. In sintesi: qui, come in *Im Grase*, l'umiltà si capovolge in potenza, o più precisamente: in *Im Grase* l'umiltà è splendore, qui l'assenza di valore e perfino di vita è potenza creatrice. E proprio questa sintesi di opposti produce l'ermeticità apparente dell'uno come dell'altro testo, euforicamente protesi a rivendicare ciò che forse rivendicare è vietato e pertanto costretti a cifrare il loro senso complessivo.

Ma vediamo a questo punto i dettagli. Poiché non si tratta qui di una qualsiasi domenica ma di una festività religiosa, l'Annunciazione (celebrata il 25 marzo), il canto - come sempre avviene nella prima parte del ciclo, meno rigorosamente nella seconda - non è corredato di alcun riferimento evangelico se non di quello implicito nel titolo, l'annunciazione dell'angelo a Maria e l'inizio della sua gravidanza verginale. Alcune parole dell'angelo (Luca, I, 37): «Per

⁵⁷ HKA I,1, p. 328.

⁵⁸ B. Bianchi, op. cit., pp. 202-204.

Dio niente è impossibile» sono anche riprese nel testo, ai vv. 2 e 12 della prima strofa. Fonte d'ispirazione del canto è dunque il miracoloso concepimento della Vergine, la sua trasformazione da infertile a feconda senza intervento umano, per volontà divina: analogo miracolo invoca allora per sé il Soggetto, ossia che il proprio «duro cuore» (III, 5) possa «fiorire» (I-III).

Subito ci colpisce la discrepanza tra la situazione evangelica di riferimento e la condizione soggettiva cui il canto di fatto è dedicato: là la Santa Vergine e Madre, qui il consueto protagonista, il disperato peccatore; là il miracoloso concepimento del figlio di Dio, qui l'ovvio aprirsi del cuore indurito alla fede. È ben vero che un simile scarto tra il testo sacro adibito a «pretesto» e la tematica reale è visibile ed anzi eclatante in quasi ogni canto del *Geistliches Jahr*, e tale fenomeno era del resto ben presente all'autrice stessa⁵⁹; in tutto il ciclo l'uso davvero disinvolto del Vangelo induce la Droste a paragonare il proprio Soggetto poetico non solo ad altri peccatori, ma anche, spesso, a figure religiose di alto o altissimo lignaggio, dalla Maddalena alla Madonna. Il più delle volte questo squilibrio di valori si risolve per così dire da sé, in quanto, dopo il riferimento evangelico fornito dal titolo del canto e spesso anche da una citazione ad hoc, il testo drostiano sembra semplicemente dimenticarsene per dedicarsi in toto al proprio soggettivo discorso. Non è così tuttavia in questo caso: Maria ricompare infatti nel testo alla strofa V, sia pure nella veste metaforica del «fiorellino di Maria»; e del resto tutto il canto è all'insegna del conflitto tra sterilità e fecondità. Tale conflitto trova infine nell'ultima strofa, come anticipato, una sua originalissima soluzione, la quale, attraverso la metafora del «sanguinare vita», ossia attraverso l'immagine di un parto, si riallaccia all'originario motivo evangelico della gravidanza. Questa più o meno occulta presenza tematica della Vergine incinta e partorienti non può dunque essere ignorata ai fini di una corretta interpretazione del testo.

Contro la dimensione religiosa del «miracolo» si schiera tuttavia sin dall'inizio del canto, e con ben più massiccia presenza e leggibilità, la traduzione metaforica del miracolo stesso in un fenomeno naturale, il succedersi delle stagioni, la fioritura primaverile dopo l'inverno (I-III). A ragione nota Heide Heinz: *Das Gedicht nimmt eine prakäre Extrapolation vor: die des Wunders der Empfängnis der Jungfrau Maria durch den Heiligen Geist auf die Natur als «Frühlingserwachen». Dadurch aber schwindet der Wundercharakter, diese seine Ausweitung macht ihn zu einen natürlichen Vorgang [...] jedenfalls plaziert sich das «fromme» Selbst, sobald es von sich zu sprechen beginnt, eben in dieser Naturprofanität [...] die rücksichtslose Wundergeneralisierung [...] (nähert) sich fast einer häretisch naturfrommen Travestie des Verkündigungstexts des Evangeliums [...]*⁶⁰. In effetti in queste prime tre strofe

⁵⁹ HKA, IX,1, pp. 58-59.

⁶⁰ H. Heinz, op. cit., pp. 166-167.

domina il tema a noi già noto, se si vuole «eretico» o comunque deviante, della «responsabilizzazione di Dio»; tema che ovunque costringe l'illimitato a confrontarsi con il limitato, il tutto col nulla, Dio col Soggetto.

Il tema si esprime infatti prepotentemente già nella citazione evangelica che apre e chiude la strofa I (1-2, 11-12) e viene poi estesamente amplificato nelle strofe II-III: se per Dio niente è impossibile ed egli sa trarre vita, in primavera, anche da una terra morta, in suo potere è altresì ridar vita al Soggetto ed è proprio questo che Dio dovrebbe fare, considerate la «buona volontà» (III, 6-8) del Soggetto stesso e l'«onnipotenza» dell'Altro (III, 9). La tematica del «non trovare», ovvero dell'assenza di Dio o della sua renitenza ad appagare le aspettative del Soggetto, è invece appena sfiorata in questo canto, si dà più che altro per il tramite di alcune immagini: così in I, 4 il tramonto del «mio sole», in I, 8 la mancanza «per ogni dove» di una «fiamma», in V, 9-10 l'agognata ma non ancora adempiuta personale «rivelazione» al Soggetto del «fiorellino di Maria».

Ciò che di strofa in strofa è dominante è piuttosto l'affermazione dello stato d'isolamento del Soggetto, di cui subito viene sottolineata la particolare posizione «cosmica»: *Das soll mir wie mein Nordlicht glänzen, Da meine Sonne untergieng* (I, 3-4), formula di cui conviene notare la triplice stringente personalizzazione con *mir, mein, meine*. Tramontato il suo personale sole in quanto erogatore di vita, al Soggetto non resta, quale «stella polare», che la promessa della Scrittura - o piuttosto, come vedremo, della scrittura senza maiuscola ... La sua attuale condizione è comunque quella di un rigidissimo, spietato «inverno» (I, 5-7), di una identificazione con la «terra morta» (I, 10), di una mancanza di «fiamma» (I, 8). Nella strofa il gelo e il buio si contrappongono quindi al calore e alla luce: sul versante positivo *Sonne* è semanticamente legato a *Flamme*, ed entrambe si risolveranno da ultimo nelle «scintille» di VII. Occorre qui rammentare che in verità nell'universo poetico della Droste il sole e il fuoco - come anche il sangue: cfr. al riguardo sempre la strofa VII - sono in genere connotati in senso negativo; lo dimostra «luminosamente», fra infiniti altri esempi, la celebre lirica *Mondesaufgang*⁶¹, che appunto contrappone alla troppo vivida e «sanguigna» luce solare la più mite e rassicurante, più tenue e domestica luce della luna (VI, sopr. vv. 5-6). Va peraltro anche notato che in questo canto la pericolosità di tali figure, ovvero del sole e del fuoco, è sventata a priori dalla loro proclamata assenza: tramontato il sole, introvabile la fiamma, solo le scintille, peraltro «sanguinate», si faranno carico nell'ultima strofa, con tutta la loro immodesta modestia, del principio della luce e del calore.

Nella strofa II interviene, dopo il fuoco, un altro elemento originario ad esso opposto, l'acqua, riassunta qui nelle «lagrime», peraltro «calde» e quindi aventi a che fare con la vita di cui il sole è fonte, che impregnano la terra e ne sgorgano a primavera (II 1-2/11-12, in II, 4 *Thau*, in II, 10 ancora *Zähren*). L'ac-

⁶¹ HKA I,1, pp. 354-355. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 61-76.

qua, elemento femminile, è presente nel corpus lirico drostiano in svariate trasmutazioni, di regola positivamente connotate: si va dalla grande acqua, il mare, al pari dell'aria o dell'etere regno di libertà desiderabile ma non fruibile in «poesie della torre» quali *Unruhe*, *Am Thurme*, *An Philippa*⁶², alla «rugiada» (cfr. *Thau* in II, 4) che è sempre simbolo di vita e spesso, come in *Durchwachte Nacht*⁶³ e soprattutto in *Gemüth*⁶⁴, simbolo di poesia, alle altre sue incarnazioni (fiume, lago, stagno, fonte ...) che raffigurano in numerosi testi, da *Der Weiher*⁶⁵ a *Meine Sträuße*⁶⁶ a *Im Moose*⁶⁷, l'intimo rispecchiamento della vita e la superiore capacità di ricreare poeticamente il mondo da parte del *Gemüth*, il drostiano «organo poetico»⁶⁸. Qui in verità la valenza creativa dell'elemento equoreo non viene direttamente chiamata in causa, ma trova spazio attraverso una metafora di «maternità» che anticipa la complessiva soluzione fornita al problema del Soggetto dall'ultima strofa: il «duro cuore della terra», affine a quello sterile del Soggetto, sprigiona infatti «rugiada» nei vv. 3-4 allo scopo *die Blumen sein zu nähren*; il grembo della terra ha dunque già partorito, appunto «fiori».

Il tema dei «rami», in II successivo a quello dei fiori, viene ripreso in termini apparentemente ripetitivi in III, qui come là espandendosi nell'ampia filiazione dei «milioni di foglie» (III, 1). Alcune innovazioni decisive appaiono però in questa strofa, per primo il trasferimento del motivo del «duro cuore» dalla dimensione naturale-metaforica a quella primaria del Soggetto (III, 5), successivamente sviluppata nell'intimo conflitto tra il desiderio di fusione con Dio (vv. 6-7) e la rigida, forse *trotzig* (cfr. il canto precedentemente trattato) separazione da lui. Ancor più decisivo è poi, a fine di strofa - insieme alla riaffermazione «ricattatoria» dell'onnipotenza di Dio (v. 9) -, l'auspicio che «anche» per il Soggetto (come per la natura a primavera) qualcosa fiorisca, non un fiore come tanti, un fiore peculiarmente drostiano: *ein farblos Kraut*, addirittura non un fiore ma un semplice vegetale, e beninteso «incolore» (v. 10). Occorre qui fare riferimento ad almeno altri tre testi fondamentali. Il primo è il coevo frammento in prosa *Ledwina*⁶⁹, in cui la protagonista viene ripetutamente, quasi ossessivamente paragonata a fiori o essenze vegetali «bianche» o «senza colore»: fe-

⁶² HKA II,1, p. 77.

⁶³ HKA I,1, pp. 351-353. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 173-199.

⁶⁴ HKA I,1, pp. 363-364. Cfr. in part. i vv. I, 2 e II, 1 nonché la ricorrente metafora del *Tropfen*.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 43-45.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 156-157. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 161-172.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 81-82. Cfr. B. Bianchi, op. cit., pp. 111-121 e *Bedeutungsnot, Gesangsverbot. Problematik der Textgestaltung in der Drosteschen Lyrik*, in «Droste-Jahrbuch» 3, 1991-96, pp. 52-66, in part. pp. 55-62.

⁶⁸ Cfr. B. Bianchi, *A. D.-H.: il testo poetico*, pp. 186-188.

⁶⁹ HKA V,1, *Prosa. Text*, 1978, pp. 79-121.

nomeno che indiscutibilmente rimanda alla qualità insieme «vergine» e (sessualmente e socialmente) «indeterminata» di *Ledwina*⁷⁰. Il secondo necessario riferimento è la poesia poetologica (schedabile, secondo gli usi della ricerca drostiana, come «Dichter-Gedicht») *Mein Beruf*⁷¹, databile al più fecondo periodo della Droste lirica, l'autunno-inverno 1841-42: qui, dopo ben otto strofe «euforiche» di celebrazione della propria missione poetica, con violento understatement il Soggetto applica alla propria poesia la metafora riduttiva della *Blume, Farblos und Duftes baar*⁷². Infine si deve rammentare la lirica pubblicata postuma *Carpe diem!*, in cui l'«ora» che vale la pena di «cogliere» è tradotta nella figura del *farblos Blümchen*⁷³.

Benché dei tre esempi addotti solo il secondo adibisca esplicitamente l'immagine del «fiore senza colore» a metafora della poesia, vi sono ottime ragioni per ritenere che ciò valga anche negli altri due casi. Per quanto riguarda *Carpe diem!*, va tenuto presente che la *Stunde*, l'ora buona, importantissima componente dell'universo drostiano, ha a che fare con la poesia in quanto rappresenta quel patrimonio d'esperienza vissuta, quel «tempo perduto» che spetta alla memoria tesaurizzare affinché si trasformi in scrittura: lo si legge chiaramente ad esempio in *Im Grase*, ove le *Stunden* invocate nella strofa III sono metonimia della *tote Zeit* che si rianima nel *Gemüth* in II e si fa poesia in IV⁷⁴, e in *Meine Sträuße*, in cui alle «care ore» vissute e perdute corrispondono fiori mnestici che non a caso vengono detti «segni intrecciati» (*Zeichen geflochten*, I, 4), intrecciati evidentemente nel testo poetico⁷⁵. Particolarmente interessante è poi il caso di *Ledwina*, trattandosi di uno scritto giovanile come il canto qui esaminato. Ebbene, non solo in *Ledwina* la stessa protagonista è un «fiore senza colore»; fiori compaiono anche nel decisivo «sogno del cimitero»⁷⁶, là dove la sognante compra appunto dei fiori da un bambino che offre in un canestro fiori e frutti: *sie kaufte ihm seine Blumen ab, [...] wobei sie ganz ordentlich und ruhig die Früchte aus las und zurück gab*⁷⁷. Con questo gesto *Ledwina* sceglie i fiori rifiutando i frutti, sceglie perciò metaforicamente la verginità (ovvero l'indeterminazione sessuale e sociale) come necessaria condizione del fare poetico e contestualmente rifiuta la fecondità sociale realizzabile nel matrimonio:

⁷⁰ Cfr. B. Bianchi, *Ledwina: un fiore senza colore. La scrittura dell'indeterminazione*, in: A. v. D.-H., *Ledwina*, a cura di B. Bianchi, Milano, SE, 1988, pp. 81-111.

⁷¹ HKA I,1, pp. 97-99.

⁷² *Ibid.*, p. 98, VIII, 8 e IX, 1.

⁷³ HKA II,1, pp. 81-82. Cfr. strofa I, v. 3.

⁷⁴ Cfr. B. Bianchi, A. D.-H.: *il testo poetico*, pp. 213-221.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 163-164.

⁷⁶ Definizione mia (cfr. B. Bianchi, *Ledwina: un fiore senza colore*, pp. 91-97). L'episodio è in HKA V,1, pp. 96-97.

⁷⁷ HKA V,1, p. 97.

*La poesia si pone come funzione del Soggetto solo in quanto esso abbia osato separarsi dalla società*⁷⁸.

Se tutto ciò è vero, ne risulta allora che già in questa strofa III la fecondità finora tematizzata attraverso il riferimento alla Vergine incinta e partoriente nonché nelle metafore naturali relative alla primavera viene dal Soggetto rivendicata per sé sottoforma di quella peculiare e davvero verginale fecondità che è appunto la creatività poetica, di modo che il *farblos Kraut* è una vera e propria anticipazione della *Blume, Farblos und Duftes baar di Mein Beruf*. La domanda del Soggetto a Dio (leggibile come tale in virtù della sintassi, sebbene conclusa da un punto esclamativo): *Und soll nicht, mein allmächtiger Retter, Auch mir ein farblos Kraut erblühn!* (vv. 9-10) è peraltro rivendicazione di una fioritura «diversa» (da quella del mondo, degli altri), impropria e «fuori stagione» (giacché, come si è visto, per il Soggetto è inverno): sintomo questo - tra moltissimi altri sparsi nella scrittura drostiana - di quanto difficile, anzi impossibile sia per questo Soggetto identificarsi nel ruolo di poeta «di professione» o comunque farsi audacemente carico del proprio talento poetico, talché per esso la creatività è autorizzata solo al prezzo dell'autolimitazione⁷⁹ (in ciò infatti consiste l'understatement del «fiore senza colore»). Tale contraddittoria posizione del Soggetto lirico drostiano non soltanto discende dalla situazione storica e biografica della poetessa (*poiché nella Vestfalia della Restaurazione non era facile impresa, per una donna appartenente all'aristocrazia agraria e cattolica e non disposta a sradicarsene, l'assunzione esplicita di un ruolo di poeta*⁸⁰), ma investe più in generale la problematica «abissale», ancora tutta da scandagliare, dell'identità e della scrittura femminile⁸¹. Non a caso una celebre lirica di Emily Dickinson riproporrà nel 1862 l'immagine del «fiore fuori stagione» come metafora del poeta, di «questo» poeta, e della sua opera:

God made a little Gentian -
It tried - to be a Rose -
And failed - and all the Summer laughed -
But just before the Snows

⁷⁸ B. Bianchi, *Ledwina: un fiore senza colore*, p. 96.

⁷⁹ Esempio a questo riguardo (almeno nell'interpretazione da me proposta) è la poesia di «sconfinamento visionario disforico» *Das Spiegelbild* (HKA I,1, pp. 168-169). Cfr. B. Bianchi, *A. D.-H.: il testo poetico*, pp. 142-144 e n. 38, p. 147.

⁸⁰ *Ibid.*, retro di copertina.

⁸¹ Cfr. *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, hrsg. v. O. Niethammer u. C. Belemann, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 1993, e al suo interno in particolare B. Bianchi, *Verhinderte Überschreitung. Phänomenologie der «Grenze» in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff*, *ibid.*, pp. 17-34. Cfr. inoltre B. Bianchi, *Bedeutungsnot, Gesangsverbot*, pp. 63-66.

There rose a Purple Creature -
 That ravished all the Hill -
 And Summer hid her Forehead -
 And Mockery - was still -

The Frosts were her condition -
 The Tyrian would not come
 Until the North - invoke it -
 Creator - Shall I - bloom?⁸²

Come si vede, la domanda finale rivolta a Dio dal Soggetto riguarda anche qui la propria fioritura, e in entrambi i casi l'essere vegetale che rappresenta il Soggetto e insieme il suo fare poetico nasce dal «freddo» di un vero e proprio inverno esistenziale (*The Frosts were her condition*) che palesemente rappresenta, anche per la Dickinson, una condizione «diversa» e assai più ardua di quella della «normale» creatività. Certo è ben maggiore l'incertezza della Droste rispetto alla legittimità della propria scrittura, forse - è lecito ipotizzare - essendo ben minore, rispetto alla Dickinson, il prezzo di solitudine e segretezza da lei pagato per acquisire comunque il diritto di scrivere⁸³; non a caso il fiore della Dickinson non ha bisogno di ulteriori svalutazioni, e cioè d'essere incolore⁸⁴, anzi è tanto «purpureo» da far arrossire di vergogna quell'estate che prima lo scherniva. Resta comunque in entrambi i testi l'autolimitazione originaria, il dover-poter scrivere solo a partire da una condizione esistenziale e sociale negativa, da un isolamento certo doloroso, ma talmente produttivo da poter essere, alla fine, orgogliosamente rivendicato.

Tale sarà infatti anche la conclusione del canto drostiano, che tuttavia, prima di poter giungere ad essa, sarà costretto ad attraversare altre stazioni di variabile autosvalutazione. Durissima - subito dopo l'auspicio di III relativo alla «fioritura» - è in particolare la strofa IV con l'icastica e drammatica asserzione: *Vertrocknet ist die Herrlichkeit* (vv. 2/12). Come spesso avviene nel *Geistliches Jahr* (lo si è constatato in questa sede per il canto n. 3) anche qui il testo lascia spazio a un breve quanto criptico flash autobiografico: la «magnificenza» ora «disseccata» ha potuto almeno essere «sognata» in un altro tempo,

⁸² Emily Dickinson, *The Complete Poems*, ed. by Th. H. Johnson, London-Boston, Faber and Faber, 1975, 1986, pp. 211-212.

⁸³ Cfr. B. Bianchi, *Bedeutungsnot, Gesangsverbot*, p. 64.

⁸⁴ Un altro canto del *Geistliches Jahr*, il n. 68 *Am vierten Sonntage im Advent*, che sembra lecito considerare un «Dichter-Gedicht» ovvero un testo poetologico (cfr. Ronald Schneider, *Realismus und Restauration. Untersuchungen zu Poetik und epischem Werk der Annette von Droste-Hülshoff*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1975, pp. 57-58), attribuisce la qualità negativa della mancanza di colore alla figura stessa del Soggetto-poeta: *Ein Wesen bin ich sonder Farb' und Licht*, I, 2 (HKA IV,1, p. 156).

peraltro breve «come un lampo» (vv. 3-4); qualcosa, un «atto» di cui il Soggetto invano si duole, l'ha fatto finire. Ora le sue lagrime di pentimento e nostalgia - *Thränen*, con variazione lessicale sulle *Zähren* di II; IV, 5-7 - non hanno la funzione vivificante prima attribuita alle «lagrime della terra», non «rinfrescano» ma «bruciano» la semente (vv. 7-8), tanto che la condizione del Soggetto è ora raffigurata dal binomio oppositivo *Frost/Hitze* (v. 9). Questo passaggio è importante nell'economia del discorso lirico, poiché per la prima volta al Soggetto viene attribuito come in atto - non come invano desiderato, cfr. I, II e in III, 7 *glühend* - il principio del calore, sia pure per il momento solo in negativo. Infatti l'intervento congiunto del gelo e dell'arsura ha precisamente l'effetto di impedire ciò che la strofa III auspicava: *Daß keine Blume mir gedeiht* (v. 10). Nessun fiore può dunque nascere per il Soggetto, nemmeno il fiore dell'«umiltà» (rispetto al proprio talento poetico?) che pure, dopo la perdita della «magnificenza» (da intendersi, credo, sempre in termini di produttività letteraria), sarebbe stato il più appropriato.

Abbiamo dunque assistito in IV non ad una, ma a due modulazioni decisive del discorso. La prima, quella già segnalata dell'aggiunta del «calore» allo statuto del Soggetto, è almeno strategicamente positiva, poiché predispone le condizioni per il risultato finale. L'altra invece, più vistosa e drammatica, appare integralmente negativa, in quanto - continuando, come in III, a lavorare sull'immagine del «fiore personale» del Soggetto - confuta brutalmente il pur timido auspicio di III: nessun fiore può fiorire per lui (o meglio: da lui), nemmeno quello dell'umiltà. Come detto, il percorso è accidentato e qui il contraccolpo - dalla speranza alla disperazione - è stato particolarmente forte.

Con una nuova, meno vistosa svolta il tema del fiore viene tuttavia ripreso nella strofa V, la cui rilevanza nella complessiva economia del testo è dovuta al fatto che vi riappare, se non la figura di Maria (già implicitamente presente, come si è visto, sia nel titolo che nelle allusioni evangeliche di I), almeno il suo nome. La strofa è infatti tutta dedicata alla celebrazione del *Marienblümlein*, un botanicamente incerto «fiorellino della Madonna» che, per le caratteristiche ascrittegli (vv. 3-8), sembra soprattutto somigliare al cd. «bucaneve»⁸⁵: fiorisce per tutto l'autunno e l'inverno e alla fine di esso sbucca sia dalla neve che dalle pozzanghere di primavera. Per la tematizzata tenacia tale fiore parrebbe soprattutto dotato delle virtù del coraggio e della perseveranza, quantunque il testo ne sottolinei piuttosto la speciale «mitezza» (vv. 1-2, 11-12) variandola con sinonimi quali *freudig*, *zart* (v. 4) e *freundlich* (v. 6). È comunque di questo «mite» fiore - presumibilmente affine al «fiore dell'umiltà» invano agognato nella strofa precedente - che il Soggetto desidera qui la «rivelazione»: o meglio, desidera essere in grado, per forza di fede, di desiderarla (vv. 9-10). Forza di fede

⁸⁵ Cfr. H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 169.

che, con una nuova svolta negativa, la successiva strofa VI si incaricherà di mettere in dubbio.

Tale strofa si presenta in verità come un corpo alquanto estraneo nell'ambito della composizione, in quanto lo scenario metaforico qui evocato implica un brusco spostamento nello spazio e nel tempo: dall'Annunciazione all'episodio biblico delle tavole della legge e del vitello d'oro, senza che peraltro la figura di Maria scompaia dal testo. Essa anzi permane non più come metaforico *Marienblümlein*, ma come *dies reine Bild* (v. 4), con esplicito riconoscimento della funzione metaforica del «fiorellino di Maria» - chiamato infatti *Bild*, ovvero immagine della Madonna stessa - e con attribuzione, a questo punto ovvia, a tale *Bild* della virtù della «purezza», ovvero verginità. Dapprima (vv. 3-4) è proprio questa «immagine pura» ad indurre a una «fuga tremante» i pensieri che l'intuiscono, e che perciò (vv. 1-2) vengono paragonati al popolo d'Israele davanti alle «barriere» (*Schranken*, v. 1: in verità inesistenti nel testo biblico⁸⁶) poste ai piedi del monte Horeb su cui Mosè è salito per ricevere le tavole della legge. Subito dopo l'immagine mariana viene abbandonata e direttamente sostituita dal simbolo di Dio, la «colonna di fuoco»; per il Soggetto, a quanto si legge, solo causa di timore, poiché egli non riesce a scorgere dentro la colonna «la grazia di Dio» (vv. 5-6) e perciò - con implicito riferimento al monte Horeb come sede della divinità - esperisce l'irraggiungibilità dell'Altro (vv. 7-8) secondo una modalità tipica del «non trovare» (monte vs. valle; cfr. il canto n. 3). Da tale «oscillazione», ovvero incertezza della fede (*Schwanken*, v. 9) il Soggetto si sente minacciato: potrebbe - sempre come per il popolo d'Israele - scaturirne un trionfo di Satana nella forma metaforica del vitello d'oro del v. 10.

A questo punto il Soggetto ha ripetutamente ribadito la propria insufficienza (inverno, duro cuore, nessun fiore, poca fede); il transito all'ultima strofa, a suo modo positiva, sarebbe perciò stridente e perfino ingiustificato se la strofa VI non si fosse conclusa nel segno della preghiera o meglio, ancora una volta, della «responsabilizzazione di Dio» (poiché sarebbe Gesù, non accogliendo la preghiera del Soggetto, a far comparire il vitello d'oro). Malgrado questo espediente, che tende di nuovo a scaricare il Soggetto di ogni responsabilità, il passaggio al discorso di VII rimane comunque assai brusco, anche perché la struttura strofica stessa esige che la conclusione definitiva (vv. 11-12) venga anticipata all'inizio (vv. 1-2). *Und kann ich denn kein Leben bluten, So blut' ich Funken wie ein Stein*: formula straordinaria, intensamente originale non solo

⁸⁶ La presenza di questa forte «parola-limite», ridondante rispetto al contesto biblico, non è naturalmente casuale. Poiché il referente del metaforico popolo d'Israele in attesa ai piedi del monte Horeb è il Soggetto stesso, queste aggiuntive barriere stanno a indicare la riaffermata separazione tra esso e Dio dopo il precario momento di speranza affidato in V al fiorellino di Maria: separazione che alla rinnovata angoscia del Soggetto appare incolmabile (*Daß unermeßlich scheint die Steile, Und wie ein Abgrund wo ich bin*, VI, 7-8).

per il suo complessivo significato, già per l'uso transitivo e perciò surrealistico di un verbo normalmente intransitivo come *bluten*. Si è già accennato alla valenza negativa (violenta, mortale) che il «sangue» ha normalmente nell'universo drostiano; perché dunque, in base a quale desiderio di Dio o a quale norma da lui posta il Soggetto dovrebbe non «produrre», ma proprio «sanguinare» «vita»? La ragione della positività di questa immagine deve naturalmente essere rintracciata nella tematica della fecondità, in senso stretto: della «maternità» che, in virtù del titolo e degli altri scarni riferimenti al miracoloso concepimento e parto della Vergine, costituisce lo sfondo occulto del testo intero. È in gioco, come già notato, un'impari competizione tra il Soggetto e Maria⁸⁷: entrambe le figure (e in ciò il Soggetto si riconosce implicitamente femminile) sono chiamate al parto, ma solo la Vergine ha la facoltà di «sanguinare vita», l'altra vergine no. Il parto d'altronde riconduce il miracolo mariano alla dimensione naturale a lungo tematizzata in I-III (dove fra l'altro il metaforico parto della terra discendeva «naturalmente» dall'abbraccio della primavera, in tedesco maschile: *Lenz*, I, 10); e questo dilatarsi della prospettiva al mondo intero («terra») configura una seconda impari competizione del Soggetto con tutti gli altri esseri umani, in particolare quelli - le donne - propriamente chiamati a «sanguinare vita».

Ebbene, con la formula di 1-2 il Soggetto ammette definitivamente di essere incapace di «questa» fertilità; lo ammette per così dire con fierezza, con sfida, poiché subito contrappone a tale incapacità una propria fecondità alternativa, e non solo: lo fa rivendicando, attraverso la comparazione *wie ein Stein*, proprio la «durezza di cuore» dolorosamente confessata in II-III. Anche la pietra può dunque essere fertile! Anche il Soggetto-pietra può dunque «sanguinare» qualcosa, «scintille». Ora la scintilla è insieme una piccola luce e, in quanto frammento di fuoco, un piccolo calore; attraverso di essa il Soggetto si appropria di quel principio della luce e del calore di cui si era dichiarato privo in I. Apparentemente fenomeno modesto, la scintilla è in realtà gloriosa, anzitutto perché questa pietra sprigiona una pluralità di scintille (cfr. ai vv. 3-4 il doppio *sie*) dando luogo a una sorta di fenomeno pirotecnico, spettacolare; poi perché le scintille sono spesso portatrici, nell'universo drostiano, di una connotazione di creatività⁸⁸; infine, e questo dato è decisivo, perché la produzione di scintille corrisponde per il Soggetto a una condizione di elezione (cfr. al v. 6 *ausersehn*). È ovvio, secondo l'interpretazione qui proposta, che queste scintille siano effetto di creatività poetica, siano cioè vere e proprie poesie; e ha ragione Heide Heinz di affermare: *dies Gedicht (repräsentiert) [...] eine Art von «Dichterge-*

⁸⁷ Cfr. H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 170.

⁸⁸ Cfr. ad es. la poesia *Durchwachte Nacht* (VIII, 5, IX, 4, nonché per metonimia X, 6 e 12, 4) e la mia interpretazione della valenza creativa e poetica delle «scintille» in essa (B. Bianchi, A. D.-H.: *il testo poetico*, pp. 184-188).

*dicht», spricht über das poetische Selbstverständnis [...] «So blut ich Funken wie ein Stein» - dies ist [...] die eigene poetische Produktion*⁸⁹.

Occorre tuttavia stabilire se e come questa interpretazione si adatti non solo alle due coppie di vv. iniziali e finali, ma anche al resto della strofa, ove il rapporto del Soggetto con le scintille viene esplicitamente sviluppato nei vv. 3-5 e implicitamente anche nei restanti vv. 6-10. Dunque le scintille «riposavano quiete» in un luogo non specificato, ma avente presumibilmente a che fare con l'interiorità del Soggetto (visto che egli è in grado di emetterle, di renderle visibili all'esterno). Egli parrebbe averle propriamente «rimosse» (*Ich scheuchte sie in Schlummer ein*, v. 4), ovvero «scacciate» nella dimensione inconscia del sonno e del sogno⁹⁰, allorché si pose alla ricerca di «ciò che annunzia la vita»: con duplice riferimento a Gesù («Io sono la Vita»), quindi alla scelta religiosa, all'umile accettazione del destino «normale» previsto da Dio per il Soggetto («sanguinare vita» come tutti gli altri, o le altre), e insieme direttamente a questa fecondità sessualmente e socialmente determinata. Così facendo il Soggetto non si era quindi privato delle scintille, ma aveva scelto di non sprigionarle, di non mostrarle. Ora invece (*Doch*, v. 6) egli si avvede che il suo destino può essere un altro, che Dio stesso l'ha «eletto» a quell'esistenza impietrata di cui fin qui si sentiva colpevole, o vittima; la stigmatizzata «rigidità» della pietra (cfr. l'uso negativo di *starr* in I, 6, di *starrend* in III, 8) può dunque essere rivendicata, in quanto nobilitata dal suo «solido fondarsi» al pari delle rocciose mura di Dio (vv. 7-8). Di qui l'ultima invocazione (vv. 9-10), in cui il Soggetto, assumendo l'immagine di quella speciale «pietra» che è l'amianto, garantisce di saper sopportare il fuoco di Dio, da cui trarrebbe «purezza» (*brenne mich [...] rein*), quindi conferma e accettazione divina della propria creativa verginità. Gli «ardori d'azioni» (*Thatengluthen*) del v. 9 non si riferiscono dunque a generiche «buone azioni», ma proprio a quelle azioni produttive a cui il Soggetto si considera finalmente autorizzato: come conferma indiscutibilmente il verso finale (*So blut' ich Funken wie ein Stein*).

In tal modo il già segnalato, complessivo tono euforico del testo approda all'euforica rivendicazione del proprio talento poetico da parte del Soggetto; vi approda tuttavia a un prezzo altissimo, tale da motivare la qui proposta collocazione del canto sotto la duplice voce della «accettazione masochistica» e della «esclusione rivendicata». È infatti lampante masochismo accettare, anzi felicemente subire, la propria riduzione a qualcosa di minerale, di morto, a pietra capace ancora di esprimersi - per via di «scintille» - solo sotto la tortura del fuoco

⁸⁹ H. Heinz, op. cit., Bd. I, p. 171.

⁹⁰ Tale dimensione è comunque nella Droste luogo di nascita della poesia, come si legge fra l'altro nei già menzionati testi *Durchwachte Nacht* e *Gemüth* (cfr. B. Bianchi, *A. D.-H.: il testo poetico*, pp. 183-184 e 187-188). In *Im Grase* (e altrove) il termine *Traum* (IV, 8) è addirittura sinonimo di poesia (cfr. *ibid.*, p. 217 e 220-221).

divino (da intendersi peraltro non solo e non tanto come punizione, di qualità infernale o purgatoriale, quanto come autentico fuoco dell'ispirazione, come fantastico investimento di potere sul Soggetto da parte di Dio stesso). Non è davvero piacevole essere pietra, specialmente quando tutti gli altri (le altre) emettono germogli, sanguinano vita, partoriscono; non è piacevole rinunciare a quella naturale e sociale fecondità cui ogni Soggetto, almeno ogni soggetto femminile, si sente obbligato da un super-io talmente potente da indurre nel soggetto stesso, qualora la fecondità venga a mancare, un inevitabile senso di colpa. Certo esistono nel *Geistliches Jahr* altri canti masochistici in cui la tortura divina accettata dal Soggetto è apparentemente ben più grave o almeno più leggibile, più evidente (minacciate privazioni del *Verstand*, flagellazioni, coazioni al pianto, rinunce conclamate alle più ovvie felicità etc.⁹¹); così come esistono altri casi, altri canti, in cui l'aggressione di Dio consiste come qui, ma ancor più drammaticamente, in una sorta di «mineralizzazione» del Soggetto⁹². In verità in questo canto la dimensione masochistica si esplicita solo nell'ultima strofa, contestualmente trovando un contrappeso nel motivo della «elezione» e nella connessa qualità creativa di questa peculiare mineralizzazione: ma l'immagine del «sanguinare» basta da sola, mi sembra, a statuire l'indiscutibile atteggiamento autolesionistico di un Soggetto ben consapevole che proprio da questo dolore, da questa «pietrificazione», può scaturire l'unico piacere consentitogli sulla terra, appunto la creatività.

D'altra parte quest'ultima, come si sa, è riservata a «pochi eletti». Con ulteriore modulazione del tema dell'accettazione masochistica il canto si sottopone dunque alla dominante tematica della, come vorrei ormai chiamarla, «esclusione trionfante». Anche qui si potrebbero richiamare numerosi canti del *Geistliches Jahr* in cui con maggior dolore, con vera e propria desolazione il Soggetto riscontra la propria emarginazione, per così dire statutaria e perciò inguaribile, dal novero dei credenti, dalla lieta e umile comunità di coloro che praticano la fede⁹³. Non sempre a tale riscontro si accompagna, come qui, l'or-

⁹¹ Per la privazione del «ben dell'intelletto» e la riduzione del Soggetto a follia o istupidimento è esemplare il già menzionato canto n. 21 *Am Gründonnerstage*. Di vera e propria flagellazione parla il canto n. 35 *Am ersten Sonntage nach Pfingsten*. Di lagrime si può ben dire che questo disforico ciclo sia tutto intriso. Un lampante esempio di masochismo è il canto n. 30 *Am fünften Sonntage nach Ostern*, in cui il Soggetto, pur ostentando (in quanto «ancella») di volersi umilmente rimettere alla volontà del Signore in ordine al proprio destino sulla terra, ritiene opportuno prevenire Dio rinunciando spontaneamente a felicità, fama, salute, amicizia ovvero accontentandosi a priori di piccoli frammenti di questi quattro beni.

⁹² In verità la «pietrificazione» del Soggetto è un motivo ricorrente del ciclo. Spesso essa consiste nella sua riduzione a «colonna di pietra», con salvaguardia della verticalità che connota la posizione del Soggetto nelle «poesie della torre» come da me identificate. Cfr. comunque in particolare i canti nn. 29, 32, 37, 45, 55, 68.

⁹³ Cfr. i canti nn. 12, 17, 24, 43, 47, 56, 59, 62.

goglio, ma proprio la presenza di questa fiera rivendicazione della propria sofferenza unicità fonda l'interesse peculiare del canto qui osservato e ne consente la citata definizione di «Dichter-Gedicht» al di là di ogni scrupolo ermeneutico. È vero infatti che molti dei cd. «Dichter-Gedichte» inducono l'osservatore a dubitare della loro credibilità; sia che venga proclamato il dovere di efficacia morale della poesia, come ad es. in *Mein Beruf*, sia che la figura del poeta venga alquanto banalmente interpretata come quella di un sofferente e martire⁹⁴. Questi sforzi di legittimazione della scrittura poetica non trovano infatti alcun riscontro né nella biografia della Droste (che mai al di fuori di questi esempi, né nell'epistolario né altrove, si è considerata davvero moralmente minacciata dalla propria creatività) né soprattutto nella sua prassi letteraria, giacché proprio i prodotti che, come *Mein Beruf*, ostentano il dovere morale della poesia sembrano poi fare di tutto per rendere illeggibile e pertanto inconsistente il messaggio morale di cui dovrebbero farsi veicolo. Qui invece sentiamo vibrare una corda autentica, visto che numerose poesie drostiane tematizzano credibilmente la già citata incapacità del Soggetto di farsi carico del ruolo di poeta. Sapendosi non autorizzato (dalla Legge: di Dio, del padre, del patriarca, ovviamente introiettata) a scrivere, questo Soggetto è costantemente costretto a porre un «limite» alle proprie capacità, al proprio ruolo, ai propri stessi testi; ovvero, può assumersi e rivendicare il proprio talento solo al prezzo, preventivamente pagato, di una brutale autolimitazione. Tale sindrome ci si presenta con luminosa evidenza, volendola vedere, proprio in questo testo così surreale e apparentemente criptico: poiché il prezzo pagato è semplicemente la disumanizzazione. Solo a seguito di una preventiva e masochisticamente accettata riduzione a «pietra» (obbedendo evidentemente a una legge tanto spietata quanto incorreggibile) il Soggetto poetico drostiano ha il diritto di affermarsi come tale, producendo ad esempio questo stupendo canto: il cui valore estetico può rendersi accettabile, alla turbata coscienza del suo tartassato Soggetto, solo nella forma masochistica del «sanguinamento», che consente pur sempre l'istituzione di una deviante affinità fra la divina o normale fecondità (di Maria e delle altre) e la prassi poetica legittimata dall'esclusione. Tale operazione riconduce fra l'altro il canto e la sua devianza nell'alveo del discorso e del genere religioso, garantendo in questo modo al Soggetto e alla stessa autrice un sovrappiù di autorizzazione. Tutto alla fine collima: il «non trovare», di cui Dio è incolpato, e la conseguente «responsabilizzazione di Dio» approdano, attraverso il necessario pagamento di un prezzo di dolore e di emarginazione, al trionfo solitario e disumanizzato della scrittura.

* * *

⁹⁴ Come ad es. nel celebre «doppio testo» *Der Dichter - Dichters Glück* (HKA II,1, pp. 69-70). Cfr. B. Bianchi, *A. D.-H.: il testo poetico*, n. 13, p. 9.

Al termine provvisorio di questa preliminare ricognizione di alcuni canti del *Geistliches Jahr* si possono soltanto azzardare alcune osservazioni generali, peraltro già anticipate nel corso dell'analisi. Le quattro dominanti tematiche identificate in ipotesi - «non trovare», «responsabilizzazione di Dio», «accettazione masochistica», «esclusione rivendicata» - si sono effettivamente confermate tali nei canti esaminati, sia come massicciamente vincenti, sia come compresenti e tra loro intrecciate. Il ruolo decisivo - generativo e strutturante - della gabbia metrica di volta in volta dettata al discorso lirico ha trovato del pari una conferma persuasiva, anche laddove, come nei canti nn. 3 e 26, il predefinito modello strofico non si segnalasse per particolare originalità. Anche e in primo luogo mediante l'autoimposizione della gabbia, ma poi attraverso tutta una serie di elementi testuali sintattici e semantici risultati all'analisi, la prassi lirica drostiana nel ciclo si è dichiarata debitrice di una fondante istanza di «autolimitazione» che basta sicuramente, a mio parere, per situare il *Geistliches Jahr* dentro, e non fuori, il complessivo corpus lirico drostiano. Ciò che più lo distanzia dal resto del corpus è dunque la sua relativa - e preliminarmente segnalata - irriducibilità alle categorie (concernenti la gestione dell'elemento limite) che io stessa avevo proposto sulla base della mia pregressa analisi di tredici esempi, quelle cioè delle «poesie della torre» ovvero dello «sconfinamento visionario disforico» o rispettivamente «euforico», in quanto la inguaribile disparità del rapporto con Dio situa in linea di principio tutti i canti del ciclo allo stesso tempo nella categoria della «torre» e in quella della «disforia». Mi pare che in effetti questa ipotesi sia stata verificata in sede analitica per quanto concerne i primi due canti esaminati, nn. 3 e 26, poiché il «non trovare» (per il n. 3) e le numerose metafore della «porta chiusa» (per il n. 26) collocano indiscutibilmente entrambi gli esempi in una dimensione, peculiare al *Geistliches Jahr*, che potremmo chiamare di «separazione disforica». Più complessa si è presentata la situazione del canto n. 16, il cui tono generale e la cui conclusione ultima appaiono sostanzialmente «euforici»; ed è anche doveroso far presente che esistono nel ciclo altri canti, per quanto pochi, in cui lo stato d'animo dominante è o appare, come qui, l'euforia⁹⁵. Altrettanto doveroso è però il richiamo a quanto risultato, per questo tipo di testi, dalla mia precedente lettura analitica: ossia al fatto che l'euforia di volta in volta espressa è in genere stata preventivamente scontata, o tutt'al più viene scontata nel corso del testo, al prezzo della fatale precarietà dell'esperienza tematizzata o addirittura al prezzo del sacrificio, da parte del Soggetto, di quelle prerogative morali e/o esistenziali che sarebbero chiamate a garantire la sua stessa identità⁹⁶. Se allora, come riscon-

⁹⁵ Propongo per questa lettura, oltre al n. 16, i canti nn. 4, 17, 51. Oserei anche proporre, soprattutto in virtù della sua affinità con *Mein Beruf*, il canto morale-poetologico n. 68.

⁹⁶ Cfr. B. Bianchi, A. D.-H.: *il testo poetico*, analisi di *Brennende Liebe* - HKA I,1, pp. 111-112 -, *Meine Sträuße e Durchwachte Nacht*.

trato, nel canto n. 16 l'euforica, trionfale rivendicazione della creatività è stata preventivamente pagata dalla più dolorosa delle esclusioni e addirittura dalla disumanizzazione («pietrificazione»), ciò non fa che avvicinare questo canto all'insieme delle poesie di «sconfinamento visionario euforico», riconfermando l'appartenenza a pieno titolo anche di questo genere di canti del *Geistliches Jahr* al corpus lirico drostiano. Semmai si potrà dire che questo canto e gli altri ad esso assimilabili, in quanto apparentemente «euforici», siano particolarmente affini al resto del corpus e per converso spicchino con speciale eccentricità nell'ambito del ciclo, di cui non condividono che a stento la programmatica disforia. Faticosamente, sporadicamente, per via di puntiformi quanto devianti illuminazioni si fa strada anche nel depresso, istituzionalmente depresso *Geistliches Jahr* il piacere, pagato a caro prezzo, dello scrivere testi, del fare poesia.

Jürgen Schwann
(Passau)

*Zeitvorbehalt als Zeitverständnis
Ein Problempotential und seine Darstellung
in jüngeren Werken Martin Walsers*

In einer Ouvertüre gleichsam zu seinem Roman "Die Gallistl'sche Krankheit" von 1972 gerät Martin Walsers späterer Protagonist außer sich. In der "Rede des vom Zuschauen erregten Gallistl vom Fernsehapparat herunter, daß es keine Wirklichkeit geben könne", läßt er Gallistl zu einer Philippika gegen einen verinnerlichten Verhaltenskodex ausholen¹. Diagnose und Therapie, Lebens- und Weltgericht fallen in eins². Es hat freilich den Anschein, als agiere hier ein Rebell in den Bezirken des Absurden, ein Don Quijote, der die Grenzen des logisch Einsehbaren außer Kraft setzt. Gallistl bestreitet der Wirklichkeit jene Daseinsberechtigung, an deren Evidenzsystem er selbst Teil hat. Seine topographisch hervorgehobene Lage bestätigt diese Annahme. Obwohl er, auf dem Fernsehgerät stehend, einen Überstandpunkt einzunehmen und räumlich auf einem eigenständigen Evidenzsystem zu beharren scheint, liefert er in Wirklichkeit nur den Nachweis für die Existenz des Simultanen. Zwar plaziert ihn der Erzähler über den Fernseher. Und der hat Symbolcharakter, suggeriert Omnipotenz. Er läßt ihn jedoch nicht über dieser Äußerungsinstanz des Wirklichen schweben. Im Gegenteil: Gallistl versichert sich dieser Wirklichkeitsinstanz durch Bodenhaftung. Und er stützt sich auf das Substrat seiner Wirklichkeitsaussage, ohne es argumentativ begründen zu wollen. Aus dieser Zwangslage scheint ihm kein Ausweg vergönnt, zumal der Verstoß gegen das Wahrheitsprinzip der Widerspruchsfreiheit eklatant sein dürfte.

Die Verbindlichkeit einer solchen Annahme verlangt eine eingehende Überprüfung. Sie soll im folgenden - stellvertretend für ein analoges Problempotential des Walserschen Werkes - in näheren Augenschein genommen werden. Sie

¹ Martin Walser: "Die Rede des vom Zuschauen erregten Gallistl vom Fernsehapparat herunter, daß es keine Wirklichkeit geben dürfe". In: M. W.: Gesammelte Geschichten. [künftig "GG"] Frankfurt a.M. 1983, S. 275-278. [Zuerst in: Literatur Konkret. Hamburg 1969].

² Vgl. auch ders.: "Dorle und Wolf" [künftig "DuW"], Frankfurt a.M. 1987, S. 183, 189.

ist um so erforderlicher, als sie für die literarische Produktion Walsers kontext-determinierend ist. Der bloße Augenschein, bestätigt durch den "sensus communis", versagt nämlich rasch den Dienst. Er genügt spätestens dann nicht mehr, wenn Indizien für eine historisch beglaubigte Problemanalogie sowie plausible Problemlösungsverfahren vorliegen. Dies bedarf der Erläuterung. Zur Verdeutlichung deshalb ein Analyseergebnis vorweg: Tatsächlich handelt es sich bei dem in Rede stehenden logischen Konflikt nicht um eine absurde, in semantische Antinomien mündende Begriffskonstellation, sondern, wie in anderen Problemfällen Walsers auch, um den beispielhaften Fall einer Paradoxie. Welche innerfiktionale Funktion einerseits, welchen Bezug zu Zeitaspekten und Wirklichkeitsformen andererseits die Walserschen Paradoxien haben, soll im Zuge der folgenden Analyse erwiesen werden. Im Roman "Das Einhorn" ist die Paradoxie z.B. anlässlich eines semantisch eindrücklichen Befunds im Adjektivkompositum «eisheiß» ermittelbar. Die Kontextdetermination des "Entweder-Oder" evoziert das Einhorn-Syndrom. Von Anselm Kristlein, dem Protagonisten, heißt es lautmalerisch, ihm werde «eisheiß»³.

In Walsers Roman "Die Verteidigung der Kindheit" von 1991 ist die Paradoxie zu personifiziertem Ausdruck gesteigert: «Also sind Sie [Alfred Dorn] der heilige Oxymoron selbst»⁴. Auf das Strukturprinzip der Paradoxie, jenes "Zugleich, aber nicht in derselben Hinsicht", bauend, stellt Walser seinen Protagonisten in den ideengeschichtlichen Kontext der von Heraklit begründeten semantischen Paradoxien⁵.

Spätestens mit dem Erscheinen der "Kindheit" räumt Walser etwaige Mißverständnisse aus, welche das Verhältnis zwischen gleichen Wortfolgen und je anderen, spezifisch verlagerten Bedeutungen betreffen. In den Blick genommen wird die semantische Dimension des Ausdrucks "Realität", je nachdem, in welcher Hinsicht, von wem und in welcher Absicht er appliziert wird:

Was er [Alfred Dorn] nicht selbst bewahrte, wurde vernichtet. Die Wirklichkeit ist ein Vernichtungsprozeß. Das sogenannte Wirklichkeitsprinzip ist ein System zur Verklärung dieses Vernichtungsprozesses. Damit die Leute nicht in ein Wehgeschrei ausbrechen und dann nicht mehr aufhören mit Schreien, ist eingeübt, daß das Fortschreiten der

³ Ders.: "Das Einhorn" [künftig "Einhorn"], Frankfurt a.M. 1966, S. 275; vgl. S. 281; vgl. bes. das superlativische "Splitting" der Seme bei gleichzeitiger Inversion. Der Bedeutungsakzent hat sich in diesem Fall auf das substantivierte Adjektiv ("Kälte") verlagert. Anselm Kristleins Körper «wurde [...] von der heißesten Kälte [ergriffen] [...]», S. 299.

⁴ Ders.: "Die Verteidigung der Kindheit". [künftig "K"] Frankfurt a.M. 1991², S. 498.

⁵ Zu einer Heraklit-Reminiszenz hinsichtlich der Unzuverlässigkeit sinnlicher Wahrnehmung vgl. z.B. "Einhorn", S. 379; vgl. dazu archetypisch Heraklit, fr. 107, zit. nach Sextus Empirikus VII 126ff = 22 A 16. Dt. Übs.: Wilhelm Capelle (Hrsg.): Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Übs. und eingel. von W. Capelle. Stuttgart 1968, S. 149.

Zeit mehr Gutes als Schlimmes bringe. Daß das krasse Gegenteil der Fall ist, muß wegverklärt werden.⁶

Diese auktorial dargebotene Begriffsbestimmung von Wirklichkeit in Handlungskontexten präzisiert die Position Gallistls⁷. Und sie geht zugleich darüber hinaus. Zum Vorschein kommt eine gesinnungsorientierte Deontologie, die dem einzelnen als Teil eines natürlichen Ganzen eine ergebnisinteressierte Teleologie durch Eintrichtern und "Einüben" schmackhaft zu machen sucht⁸. Den "Idealfall" einer derartigen Grammatik der Dressur stellt die sich selbst reproduzierende Konventionsmaschine dar. Ihr ist der Vorzug zuzuschreiben, daß die Gesamtmenge an «hineindressiert[er]» Energie konstant bleibt und daß sie «Antworten ganz von selbst produziert»⁹. Der Begriff "Zeit" wird einseitig expliziert und für eine verzerrende Interpretation freigegeben. Handlungsbewertungspraxis scheint die des *commen sense*, ist es aber nicht. Vielmehr unterliegt die Handlungsbegründung internalisierten Maximen, die keine andere Auflage haben, als die zugrundeliegende *petitio principii*-Struktur des Wirklichkeits- und Zeitarguments zu verschleiern. Das zu Beweisende, die Behauptung, wonach «das Fortschreiten der Zeit mehr Gutes als Schlimmes bringe», wird nämlich als bewiesener Obersatz für handlungspraktische Schlußfolgerungen vorausgesetzt. Aber es ist ja weder empirisch noch argumentativ belegt und bewiesen, daß der Satz vom linearen Zeitverlauf mit einer optimistischen Prognose belegt werden darf. Stattdessen spricht für seine Widerlegung die erfolgreiche Anwendung des Falsifikationsprinzips, von dem her Walsers Argument seine Überzeugungskraft bezieht¹⁰. In seinem Roman "Das Schwanenhaus" formuliert der Erzähler seine Einsicht mit dem bündigen Paradox: «Je genauer man etwas erkennt, desto weniger kann man's beweisen»¹¹. Der Alltagsverstand dagegen operiert nach den Mechanismen einer zweiten, d.h. erworbenen sozialen Natur. Emotive Reaktionen des Individuums in Form von «Wehgeschrei», affektive Extremlagen wie «Schreien» werden wegrationalisiert, «wegverklärt» im buchstäblichen und figurativen Sinn. Die allgemeine Praxis von Handlungsbewertungen entspricht den eingeübten und verinnerlichten Rechtfertigungsleistungen. Sowohl die personalperspektivisch vorgetragene These Gallistls als auch die auktoriale in der

⁶ "K", S. 384. Vgl. analog Martin Walsers: "Brandung". [künftig "Brandung"], Frankfurt a.M. 1985, S. 62, 164, bes. S. 270.

⁷ Sie hat deutliche Parallelen in der "Brandung". Vgl. "Brandung", S. 190. Die "Wirklichkeit" des Mediums "Fernsehen" besetzt das Bewußtsein Helmut Halms, strukturiert ("verklärt") Wirklichkeit zu "Wirklichkeit", S. 255.; vgl. auch S. 268.

⁸ Vgl. exemplarisch ebd., S. 270f.

⁹ "Einhorn", S. 270.

¹⁰ Vgl. apodiktisch "Brandung", S. 271: «Die hier stürmten die Zukunft. Etwas, das es nicht gibt».

¹¹ Ders.: "Das Schwanenhaus" [künftig "Schwanenhaus"] Frankfurt a.M. 1982 [zuerst Frankfurt a.M. 1980], S. 133.

“Verteidigung der Kindheit” kritisieren also ein verkürztes Modell von Wirklichkeit. Ins Fadenkreuz der Kritik gerät ein verabsolutierter Aspekt von Wirklichkeit, nicht etwa die Idee der Wirklichkeit selbst, wenn anders der Walserche Problemlösungsvorschlag nicht in die Sackgasse des Solipsismus münden soll. So steht - bei vollem Licht besehen - die Verengung des Wirklichkeitstheorems auf den Aspekt der Gegenwart im Zentrum der Kritik.

Zweifelsohne hält Walser, wie ein Beispiel aus der “Brandung” zeigt, an der epistemologischen Funktion des “anderen” und damit einer “anderen”, zeitlosen Wirklichkeit fest. Das Bild des “anderen” wird auf einer Projektionsfläche sichtbar, die der Autor, einer leitmotivischen Vorgabe folgend, aus der Symbolgestalt der Katze gewinnt. Ihre «Vorderpfoten kleben offenbar in einer anderen Welt»¹². Die anthropomorphisierende Funktion des Tiersymbols, seine Verbindung zu Fram Webb, Helmut Halms “amour fou”, macht Walser im Zuge einer personalperspektivisch vermittelten strukturellen Analogie deutlich. Fram Webb hat die Eigenschaft, «den, der gerade gesprochen hatte, noch [anzusehen], wenn schon der nächste sprach»¹³. Die zeitliche Verzögerung wird mit quasi-divinatorischer Kompetenz gerechtfertigt. In der verblaßten physikalischen Metapher gibt das Trägheitsmoment die Aspekte des Beharrenden und Zeitvergessenen zu erkennen. Der Textbeleg gibt Anlaß zur Annahme, die Konnotationsbereitschaft des Lesers in der genannten Hinsicht zu stimulieren, ohne daß die Äquivokation des Ausdrucks “träge” aus dem Blick geriete: «Das gab ihr [Fram Webb] eine träge Präsenz, eine kuhhafte Größe, fast eine Art göttlicher Gegenwart». Wenn man, ohne ein Element der Klimax zu selektieren, die Trias der Aussage als komponierte Einheit betrachtet, wird man feststellen, daß es sich hier um einen Beleg transzendenter Bezüglichkeit im Werk Martin Walsers handelt. Sie wird sprachlich erhellt, indem das Ausgangselement («träge Präsenz») in eben jenen semantischen Raum verlagert wird («fast eine Art göttlicher Gegenwart»), aus dem her und auf den hin es seine letztgültige Bedeutung spezifiziert: eine nahezu göttliche Aura. Walsers Protagonist aus der “Verteidigung der Kindheit”, der Jurist und Archivar seiner Geschichte, Alfred Dorn, sucht seinerseits in den konzentriertesten Momenten seiner Beschäftigung mit Vergangenheit der Wirklichkeit des Gewesenen eine eigene Sprache abzurufen¹⁴.

Der Verpflichtungscharakter solchen Tuns ist erfahrungsabhängig. Im “Schwanenhaus” benennt der Erzähler die allgemeinen Bedingungen für eine Grundausrüstung, die das einmal Erlebte zum Fixum im Handlungsrepertoire der Figuren macht. Statik und Remanenz werden zu dominanten Persönlichkeitsmerkmalen. Sie äußern sich als durchaus repräsentative Komplementärfigurationen. Der Mensch Gottlieb Zürn bleibt Kind. Weder wird er “größer”,

¹² “Brandung”, S. 63.

¹³ ebd., S. 272.; dort auch das folg. Zit.

¹⁴ Zur Rolle des «Konservator[s]» vgl. “Einhorn”, S. 381.

verändert und entwickelt sich, noch werden diese Merkmale geringer. Da die Relationen konstant geblieben sind, trägt Gottlieb Zürn das Gehäuse seiner Kindheitserfahrungen, einem Einsiedlerkrebs nicht unähnlich, fortwährend mit sich herum. Vergangenheit, sie mag traumatisch sein oder auch nicht, bleibt Gegenwart. Anders gewendet: Zürns Gegenwart steht unter dem Signum der Vergangenheit: «Wenn man in der Kindheit etwas erlebt hat, was man nicht mehr vergißt, bleibt man offenbar durch dieses Erlebnis an die Kindheit gebunden und insofern ein Kind»¹⁵. Über das Beharrungsvermögen bzw. die Unwiderlegbarkeit einmal gewonnener Vorstellungen, von denen es bei Walser ausdrücklich nicht heißt, sie seien durch neue Erfahrungen korrigier- oder revidierbar, reflektiert der Protagonist im Verlauf eines inneren Monologs. Seine Diagnose, den Zustand des Zurückgeblibenseins betreffend, fällt ungünstig aus. Sie weist ihn als das aus, was er war, ist und bleiben wird. Insofern fallen Diagnose und Prognose in eins: «Aber das Widerlegen nützt nichts. Die Macht der Vorstellung aus der Kindheit ist nicht durch Widerlegung zu brechen. Du hättest dich entwickeln müssen, denkt Gottlieb Zürn. Es ist nicht so, daß du jetzt zurückfällst, du bist nicht weitergekommen. Du bist geblieben was du warst. Primitiv. Ein Kind. Deshalb haben Mitteilungen der Wissenschaft auf dich keinen Eindruck machen können»¹⁶. Freilich erscheint es nicht ratsam, dem lakonischen, scheinbar eindeutigen Fazit dieser Selbstbeurteilung [«Primitiv. Ein Kind»] eine moralische Qualifikation hinzuzufügen. Wer, wie im obigen Falle von «träge», die Äquivokation des Ausdrucks “primitiv” in der Bedeutungsvariante von “ursprünglich” nicht mitbedenkt, verfehlt durch vorschnelle Urteilspraxis wesentliche Facetten der Walserschen Intention. In den Blick genommen werden sollte vielmehr, was Walser an Beurteilungsmaßstäben für den Status von Kindern und deren Verhältnis zu Erwachsenen zur Hand gibt. Nach meiner Einschätzung der Sachlage verschieben sich die Gewichte nämlich insofern, als in das Blickfeld die leitmotivisch und erhebliche Frage Walsers rückt, wie lange und mit welchen Mitteln das Dasein - das des Kindes wie des sogenannten oder tatsächlichen Erwachsenen - ausgehalten werden kann angesichts extrem zugespitzter Konfliktlagen und schier unüberschaubarer, komplexer Konfliktbedingungen. Mit anderen Worten: Welche Überlebensstrategien sind angemessen notwendig und erfolgen zu Recht? Beispiele, das Wortfeld “aushalten” berührend, lassen sich leicht finden und dienen der Reliefgebung des Problemfeldes “Vergangenheit-Gegenwart”¹⁷.

Nur auf kontemplativem Weg, so Alfred Dorns Überzeugung in der “Kindheit”, kann den Gefährdungen einer verabsolutierten Gegenwart, der Langeweile

¹⁵ “Schwanenhaus”, S. 194.

¹⁶ ebd., S. 219f.; vgl. auch ders.: “Jagd” [künftig “Jagd”] Frankfurt a.M. 1988, S. 96.

¹⁷ vgl. ebd., S. 34, 63, 106f., 121, 136, bes. S. 145f., 174, 223f.; “DuW”, S. 13, 166, 188; “Jagd”, S. 29, 59, bes. S. 71, 76, 99.

und dem lähmenden, Zeit vernichtenden Gefühl der Bedeutungslosigkeit alles Vergangenen sinnvoll begegnet werden. In der Stille, im Archiv seiner Photos, Briefe und Dokumente ordnet er Verkehrsformen der Vergangenheit, um gegen die zunehmende Unübersichtlichkeit der Gegenwart gewappnet zu sein. Es ist eine Gegenwart, die in den Augen des Helden zum Synonym für Wirklichkeit geworden ist. In einer verengten Optik sind Wirklichkeit und Gegenwart Wechselbegriffe. Zeit aber, wie Alfred Dorn sie versteht, beansprucht einen einheitlichen Sinn, für den Gegenwärtiges und Vergangenes zum Zeichen des Lebendigen werden¹⁸. Dorns Versuche, sich der eigenen Existenz zu versichern, schließt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ein. In der Hinwendung auf sie vergewissert er sich gleichsam der Möglichkeiten, die gegenwärtig wirklich geworden sind, wie zugleich der nicht realisierten. Ihnen vor allem gilt seine Aufmerksamkeit, und das im Verlauf des Romans mit zunehmender Intensität. Sein Lebens- und Arbeitsethos läuft aus in die Frage, ob und wie weit seine eigene Lebendigkeit mit den Ursachen der ungelebten Möglichkeiten in eine noch rationalisierbare Beziehung zu bringen ist¹⁹. Auch treibt ihn die Frage um, ob das Recht der auf Gegenwart fixierten Existenzerhaltung mit dem Ursachenspektrum der ungelebten, aber in der Vergangenheit erkennbaren Möglichkeitsformen des Daseins in Übereinstimmung zu bringen ist und sei es, der Gerechtigkeit halber, nur mehr auf dem Wege rekonstruierter Formen²⁰.

Keineswegs wird eine Selbstaufhebung des Subjekts propagiert. Vielmehr hält Walser an der Vorstellung der Person, an der Idee des Subjekts fest, was einschließt, daß das urteilende, mitunter "verurteilende" Ich an der Wirklichkeit der eigenen Existenz weder zweifelt noch die Berechtigung ihrer Fortdauer prinzipiell in Frage stellt. Für das gesamte Werk Walsers hat die leitmotivisch wiederkehrende Behauptung vom "wesentlichen" Alter des Menschen eine zentrale Aussagekraft: «Und jetzt, da er [Gottlieb Zürn] gleich fünfzig war, fühlte er sich oft wie vierzehn oder fünfzehn. Durch Selbstbeobachtung und Beobachtung anderer war er zu der unbeweisbaren Ansicht gekommen, irgendwann erreiche jeder sein wesentliches Alter, das er dann bis zu seinem Tode beibehalte»²¹.

Deutlicher noch als in der Gallistl-Sequenz richtet sich die in Dorns Perspektive verlegte Kritik Walsers auf eine stillschweigend gebilligte Klausel des gesellschaftlichen Konsens. Es geht um die ausschließliche Geltung des Wirkli-

¹⁸ Zeit kann sogar einer depravierten Auffassung, zu einer Allegorie der Kompensation, zum Medium der Anschauung und, so Walser, in deutlicher Anspielung an Kant und die "Kritik der reinen Vernunft", zur «Anschauungsform» werden: "Schwanenhaus", S. 87.

¹⁹ Vgl. dagegen Gottlieb Zürns resignative Einsicht im Roman "Jagd": «Was Möglichkeit gewesen war, war verbraucht, bevor es hatte Wirklichkeit werden können». "Jagd", S. 62.

²⁰ Vgl. Anselm Kristleins Rolle als «Konservator» und «Besorger des Orlimuseums». "Einhorn", S. 380f.

²¹ "Schwanenhaus", S. 22.

chen als Gegenwart, die «Macht des Vorkommenden» und die damit zusammenhängende Anwendung von Wahrheitskriterien auf ebendieselbe²². Im Fehlen einer argumentativen Beglaubigung und im Anspruch eines systempraktischen Monismus sieht Walser mit den Augen seines Protagonisten das eigentliche Skandalon. Denn als meßbar und auslegungsfähig gilt nur das Aktuelle und, als dessen Maßstab, das Quantifizierbare. Das tut Walser an wechselnden Aktualitätsfeldern des Politischen und Sozialen kund. Exemplarisch in diesem Kontext ist die Funktion des Geldes. Seine Mittelpunktstellung innerhalb der Warengesellschaft betont z.B. Anselm Kristlein im Roman “Das Einhorn”, indem er die Helferrolle des Geldes zum Ausdruck bringt. Demonstrativ bekundet er sein Behagen an der “ultima ratio” des pekuniären Status: «Du siehst ja, letzten Endes hilft nichts so sehr wie das Geld»²³. Andernorts verweist er nachdrücklich auf drohende Fallhöhen, wenn das Richteramt des Geldes einem Bedürftigen «Widerwärtigkeiten» zumutet²⁴. Der Wahrheitsanspruch, mit dem die Aussage geführt wird, ist, Kristlein zufolge, empirisch gedeckt. Er steht vor aller Augen, ist also evident und damit unbezweifelbar. Beide Aussagen über die Stellung des Geldes eignen der Charakter von Allaussagen. Während im ersten Fall der superlativische Rang *ex negativo* («nichts so sehr wie») begründet wird, erfolgt der zweite mit Anspruch auf allgemeine Geltung. Das Zeitargument - vertreten durch das Temporaladverb «andauernd» - gibt gegenüber dem Wahrheitsanspruch den Ausschlag:

Wahr ist: die Widerwärtigkeiten, die man ertragen muß, wenn man weniger Geld hat, sind groß. Wir werden andauernd auf etwas hingewiesen, was sich andere mit Geld wegschlucken lassen.²⁵

Im “Schwanenhaus” gipfeln die disproportionalen Verhältnisse im erfahrenen Paradox. Die All-Aussage bzw. ihr negatives Äquivalent bekräftigen den universalen Anspruch: «Aber ohne Geld ist alles nichts. [...] Aber Geld ist auch nichts»²⁶.

Was nicht unter die Kriterien dieser Erfahrungspraxis fällt, “Werte”, mithin nicht quantifizierbare Qualifikationen, werden durch Ausgrenzung schnellstmöglichem Vergessen und damit der “Vernichtung” preisgegeben. «Beruhigung durch Zeitvertreib» ist eine der Devisen²⁷. Dagegen hält Walser in der Ich-Fiktion seiner Figur Kristlein das Prinzip aufrecht, wonach Vergangenheit «zeitlos» ist²⁸. Eine um die Dimension der Vergangenheit gebrachte Wirklichkeit jedoch

²² “Jagd”, S. 147.

²³ “Einhorn”, S. 337.

²⁴ ebd., S. 344.

²⁵ ebd.

²⁶ “Schwanenhaus”, S. 187. Zur «Natur des Geldes» vgl. ebd., S. 194.

²⁷ “Einhorn”, S. 278.

²⁸ ebd., S. 374; vgl. “Brandung”, S. 224.; “Schwanenhaus”, S. 157.

muß konsequenterweise alles, was nur mit dem Verdacht der “conservatio” belegbar ist, negativ sanktionieren; entweder dadurch, daß sie etwas ignoriert oder negiert bzw. verdrängt. In jedem Fall wird das Erhaltenswerte mit dem Odium des Wertlosen überzogen. Es bedarf freilich keines besonderen Scharfsinns, um einzusehen, daß diese “alternativen” Verhaltensweisen der Leitidee der Vernichtung subsumierbar sind. Genau genommen, sind es deren Elemente. Sie wirken als Funktionen eines “Vernichtungsprozesses”, um im Walserschen Sprachspiel zu bleiben. Wenn das Wirklichkeitsprinzip in Anschlag gebracht wird, um die “wirkliche” Gegenwart in ihrem Geltungsanspruch zu beglaubigen, dann nur, damit Gegenwart in ihrem absoluten Geltungsanspruch bestätigt wird. Tatsächlich jedoch findet etwas anderes statt. Aus der *petitio principii*-Struktur des personalperspektivisch kritisierten Realitätstheorems folgt lediglich, daß die vielfältigen Vernichtungsmechanismen einen Paralogismus spiegeln, der Vernunft über den Leisten tautologischer Rationalitätsstandards schlägt.

So muß Wolf (in der Novelle “Dorle und Wolf”) etwa «alles, was er in den [Richter] hineingedacht hat, um es nachher von ihm erwarten zu können, zurücknehmen, zerkleinern, vernichten, vergessen»²⁹. In indirekter Argumentation, in der indirekten Rede seines Protagonisten Gottlieb Zürn im “Schwanenhaus”, werden Grenzen und praktische Folgen eines zugleich verengten wie verabsolutierten Wirklichkeitspostulats sichtbar gemacht. Wirklichkeit büßt ihre Funktion als Sinngewandlungsinstanz spätestens dann ein, wenn die Prinzipien natürlichen Rechts, “Goldene Regel” und das “*suum cuique*” in ihr Gegenteil verkehrt werden. Das durch Lust, also affektgesteuerte “Recht” eines jeden auf alles hat den Krieg aller gegen alle notwendig zur Folge. Die zugrundeliegende Logik ist leicht einsehbar, obwohl Zürn nur mehr mit den absehbaren handlungspraktischen Folgen droht. Der unausgesprochene Satz “Keiner hat ein Recht auf etwas” ist nämlich das logisch negative Äquivalent zur Aussage “Jeder hat ein Recht auf alles”: der [Hobbessche] Wolf im Schafspelz von Tautologie und All-Aussage läßt grüßen: «Jeder leiste sich alles. Gut. In Ordnung. Führen wir das Realitätsprinzip ein in diese Familie. Magda dürfe sich das Verdienst zuschreiben, das geschafft zu haben. Was aber für sie selber bedeute, das werde sie noch sehen»³⁰. Schlimm jedenfalls sind die Folgen von Negation, da sie einen Zustand der Unumkehrbarkeit in moralischer Hinsicht bewirken: «Eine Negation», so heißt es unabweislich im “Schwanenhaus”, «kann durch nichts gutgemacht werden»³¹. Diese apodiktische Bestimmung gewinnt noch an begrifflicher Schärfe, wenn man sich die Verlautbarungen des entsprechenden metaphysischen Axioms vor Augen hält. Am deutlichsten formuliert wird es in der

²⁹ “DuW”, S. 189; vgl. auch S. 105: «Jeder Psychiater ist ein Psychiater».

³⁰ “Schwanenhaus”, S. 107.

³¹ ebd., S. 220.

Er-Fiktion des Protagonisten Gottlieb Zürn im Roman "Jagd": «Nichts kann verschwinden»³².

Während es sich bei der Erzeugung der "wirklichen" Gegenwart, des Wirklichkeitsausschnitts als Totale, in objektiver Hinsicht um einen Sublimierungsvorgang handelt, der den Prozeß der Vernichtung ungewollter Wirklichkeit rationalisieren soll, gibt sich das Problemlösungsverfahren in subjektiver Perspektive als Nobilitierungsunternehmen aus.

Im "Einhorn" verändert Walser das tautologische Verfahren mit Blick auf eine "höhere" Vernunft. Im Zuge einer Verschmelzung von kompletter Tautologie und Paradoxie beschwört Kristlein den Status der Geliebten Orli als denjenigen einer «tote[n] Tote[n]»³³. Er exponiert Orli als die «Vergangenheit selber, atemlos, licht- und schattenlos und zeitlos», während er Melanie in semantischer Opposition als "lebende Tote" klassifiziert. Sie ist buchstäblich von «leblosem Reiz»³⁴.

Obwohl Walsers Protagonisten die gesellschaftliche Stoßrichtung dieser rhetorischen Strategie benennen, bleibt das begrifflich-ideelle Substrat, das Bezeichnete, im Wechsel der differentiellen Bezeichnungspraxis erhalten. Deshalb muß die Rede sein von dem, was bei Walser in asymptotischer Darstellung als «Problemanästhesie» figuriert³⁵. Deren Symptome sind vielfältig, sofern sie einerseits die institutionellen Strukturen der bundesrepublikanischen Gesellschaft und andererseits eine transzendente Vernunftregion betreffen. Um den Doppelcharakter der aufgewiesenen Symptomatik ins rechte Licht zu rücken, bedürfen die Symptome zunächst, je nach aktueller, sozialer- oder gesellschaftspolitischer bzw. weltanschaulicher Präferenz, einer spezifischen semantischen Analyse und Zuordnung. Im "Einhorn" etwa konnotiert die Bedeutungskomponente "auflösen" den Begriff "Vernichtung" über das Mittelglied "betäuben". Kristlein nimmt Zuflucht zum Alkohol, wenn anders die Melde- und Kontrollinstanz "Scham" nicht auszuschließen ist: «[...] und meine anachronistische und deshalb geschäftsschädigende Scham löse ich, wenn es sein muß, in Alkohol auf»³⁶. Frei von Ironie, also ohne das Mittel indirekter Argumentation,

³² "Jagd", S. 173. Das Diktum korrigiert die Antithese, vgl. ebd. S. 115.

³³ "Einhorn", S. 374.

³⁴ ebd., S. 375. Dem kontrastiven Aufweis liegt ein Paradox Heraklits zugrunde. Es hat sein tertium comparationis im Bereich des "rechten", d.h. richtigen und somit vernünftigen Verstehens: «Auch wenn sie es gehört haben, begreifen sie davon nichts, sind wie taub. Das Sprichwort bezeugt es ihnen: «Obgleich da, sind sie doch nicht da» Heraklit, Fr. 34. In: Capelle. Vorsokratiker, S. 155. Cicero schulden wir die rezeptions- wie wirkungsgeschichtliche Bedeutung dieses Paradoxons: Cicero. Laelius. München 1966², S. 32.

³⁵ "Kindheit", S. 452.; vgl. auch "Einhorn", S. 285, 278; "Brandung", S. 59, 141, 217; "DuW", S. 42, 44.

³⁶ "Einhorn", S. 187. Über die Wirkungsweise der Scham vgl. z.B. "Schwanenhaus", S. 224f.: «Und er fühlte sich unfähig, es ihr mitzuteilen. Er konnte nicht über sich verfügen. Er war nicht sein eigener Herr. Er mußte voller Peinlichkeit und Scham warten, [...]».

äußert sich der Erzähler im "Schwanenhaus" über die moralische Funktion der Scham. Beispielhaft wird dargetan, daß es einen allgemein feststellbaren Mangel an Scham gibt. Dem Schamdefizit entspricht umgekehrt ein Schambedarf. Das Bedürfnis indes wird subjektiv wiederum geleugnet, bestritten oder verdrängt: «Er [Gottlieb Zürn] verachtete die zwei Herren, weil sie sich zu wenig schämten»³⁷. A la rigueur könnten sogar extreme Maßnahmen geboten sein. In der "Problemamputation" hat die "Problemanästhesie" gleichsam - um im medizinischen Sprachspiel zu bleiben - ihr aufgipfelndes begriffliches Pendant. Im Interesse allgemeiner Leistungsbereitschaft sei es deshalb ratsam, nach Gesichtspunkten sozialhygienischer Opportunität zu entscheiden, um je nach Bedarf unerwünschte Assoziationen beseitigen zu können. Ins Sprachspiel einer modernen, leistungsfähigen Klimatechnik übertragen, büßten konnotationsanfällige Krankheit und Tod suggerierende Begriffe ihre verheerend emotive Qualität ein: Das Problem würde «unsichtbar»: «Ad 5 die Keimabtötung durch Ultra-Violett Bestrahlung der Raumluft: ist umzutaufen, weil Wörter wie Bestrahlung und Keimabtötung unterschwellig Furcht und Abwehrreaktionen auslösen, die zu Leistungsabfall führen, nennt doch die Lampen Air-Cleaner! oder macht sie ganz unsichtbar!»³⁸.

Personen, denen Gedächtnisschwund indes noch nicht zur zweiten Natur geraten ist; Individuen, die dazu neigen, rückfällig zu werden, indem sie auf Vergangenes als konstitutives Bewertungsmuster des Bewußtseins verfallen, bedürfen nach der Logik des dargestellten Prozesses einer fortlaufenden oder wenigstens zeitweise wirksamen "Therapie"³⁹. Als effiziente Betäubungsstrategie ist sie im günstigsten Falle von den Betroffenen selbst durchzuführen. Wolf (in der Novelle "Dorle und Wolf") versucht, das Übel an der vermeintlichen Wurzel, dem Vorstellungsvermögen, zu packen, es zu überlisten, indem er es instrumentalisiert. Durch den Einsatz bewußt falscher Vorstellungen soll diese Instanz des Bewußtseins so betäubt werden, daß sie manipulierte Tatsachen im "höheren" Interesse der Erträglichkeit hinnimmt: «Aber es wäre ihr [Dorle] unerträglich gewesen, wenn sie sich hätte vorstellen müssen: jetzt, heute nacht usw. Wolf hatte eine Art Tatsachenzubereitung entwickelt, die für Dorle gerade noch erträglich war»⁴⁰.

In den Kontext der "Problemanästhesie" gehört auch das mehr oder weniger wirksame Verfahren der Illusionsbildung. So kann Gottlieb Zürn z.B. «Ruhe nur unter dem Einsatz seiner ganzen Willenskraft fingieren»⁴¹. Und wie es aus-

³⁷ ebd., S. 113.

³⁸ "Einhorn", S. 193f. Zur Problemlösung «wegverklären» vgl. das positive Äquivalent «verschönern», ebd., S. 196.

³⁹ «Fliehen wir zu Schiller», schlägt Wolf seiner Frau Dorle in der Novelle "Dorle und Wolf" vor. "DuW", S. 321.; vgl. auch S. 42.

⁴⁰ "DuW", S. 44; vgl. auch ebd., S. 125.

⁴¹ "Schwanenhaus", S. 9.

sieht, wenn einer «keine Lösung mehr fingiert», sei es aufgrund von Einsicht oder Resignation, führt Walsers in der “Kindheit” am Beispiel Alfred Dorns vor⁴². Schließlich kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß ein gehöriger Aufwand betrieben werden muß, damit Erfolge nach außen sichtbar sind. Mitunter ist die Energieleistung so beträchtlich, daß sie den Darsteller überfordert. Gottlieb Zürn etwa ist «immer in Gefahr, nicht nur nichts, sondern nie mehr etwas zu tun; deshalb [muß] er sich ununterbrochen zwingen, etwas zu tun»⁴³. Gelegentlich kommt es zu Einbrüchen, versagt der Mechanismus der Illusionsübertragung. Erfolglos operiert Gottlieb Zürn gegenüber seiner Frau Anna, die auf Problemanästhesie partout nicht ansprechen will. Sie widersetzt sich vehement den Versuchen, sich durch «Verharmlosung immunisieren» zu lassen⁴⁴. Zunehmend gerät Gottlieb Zürn vor sich selbst in Schwierigkeiten. Die Strategie der Selbstbetreuung verliert an Effizienz: «Die Illusion, er sei ein Dichter, gelang immer seltener»⁴⁵. Andererseits kann Zürn gar nicht davon ablassen, auf Konfliktvermeidung hin zuzuarbeiten, weil er sein Gedächtnis, seine Erinnerungen gar nicht ausschalten kann: «Das war eigentlich kein Gedächtnis mehr, sondern die vollkommene Unfähigkeit, etwas zu vergessen»⁴⁶. Denn “Glück” was immer es im einzelnen bedeuten mag, büßt seine Anziehungskraft auf ihn durchaus nicht ein. Noch in der Schwundstufe, in der uminterpretierten Version des gesellschaftlichen “Unten”, gibt es seine schillernde Attraktivität preis: «Es gibt ein Glück des Unterlegenen, von dem der Überlegene keine Ahnung haben kann»⁴⁷. Movens ist und bleibt die Sehnsucht, «Etwas [zu] sein»⁴⁸. Aber woraufhin? Erst vor der Folie einer plenistischen Vorstellungswelt gibt dieses Ziel, gleichsam durch einen Umkehrschluß, das Ausmaß einer nihilistischen Konsequenz zu erkennen: «Wenn etwas nichts ist, ist alles nichts»⁴⁹. Selbst wer sich versuchsweise oder illusionsbedingt im Nihilismus ein behagliches Refugium verspricht, wie Gottlieb Zürn⁵⁰, vermag allenfalls die Rendite seines «Unglücksglücks» zu quittieren⁵¹. In der gelingenden Selbstmedikamentierung, im Rahmen einer chirurgischen Eigentherapie dagegen tut sich Michel, der Gärtner, im “Einhorn” hervor. Und Rainer Mersjohann, Helmut Halms Freund im Roman “Brandung”, distanziert sich in einem weitausholenden Monolog von

⁴² “Kindheit”, S. 345.

⁴³ “Schwanenhaus”, S. 63.

⁴⁴ ebd., S. 155.

⁴⁵ ebd., S. 214.

⁴⁶ ebd., S. 99.

⁴⁷ ebd., S. 112.

⁴⁸ ebd., S. 109.

⁴⁹ ebd., S. 179; vgl. auch S. 215.

⁵⁰ «Mein Nihilismus, dachte er, und fühlte sich wohl dabei», ebd.

⁵¹ ebd., S. 176.

der durch Unwahrhaftigkeit motivierten Strategie des «westdeutschen Gesundheitsblick[s]», der «Vertuschungsvirtuosität»⁵².

Eine positiv besetzte Zweckursache, das Frieden und Freiheit verbürgende Glück des Menschen in Gott, wofür sich im “Einhorn” oder im “Schwanenhaus” eindeutige Belege finden, wird nach dem Prinzip der säkularisierten Gleichheit transformiert⁵³. Das ursprünglich objektive Glück wird in das prä-tendierte Glück des autonomen Subjekts überführt, und zwar nach dem mutmaßlich selbstgewählten Lustprinzip. Alfred Dorns Sicht der Dinge in der “Kindheit” bietet für diese These einen eindrucklichen Beleg:

Überall dröhnten die Sexualfanfaren, und überall taten alle, als hörten sie etwas ganz anderes. [...] Sie prüften nur, ob man dazugehöre, welche Rolle man spiele, was sie sexuell von einem haben könnten. Alles andere ist weniger wichtig. Ausschlaggebend ist, daß man sexuell in Frage kommt.⁵⁴

Wie wenig überzeugend, ja wie nachgerade pervertiert diese Strategie der Glücksumstrukturierung ausfällt, ist dem Darbietungskontext, und zwar dem Zeitargument in seiner rhetorisch zugespitzten Form zu entnehmen. Die funktionale Konjunktion «damit» entkleidet das Lustargument seiner Multifunktionalität. Dadurch weist Walser in beunruhigender Deutlichkeit auf den Zusammenhang von gesellschaftlichem Weltbild und Zeitvorstellung hin. Die Folgen, die aus diesem auf Gegenwartszeit reduzierten Zeitverständnis hervorgehen, artikulieren die Protagonisten unterschiedlich. Ungeachtet der unterschiedlichen Austragungsweise verdeutlichen sie, gewollt oder ungewollt, wie ein je herrschendes Weltbild, eine gesellschaftliche Ideologie, abhängt von den teils konkurrierenden, teils sich ergänzenden, teils komplementären Weisen, vergangene Zeit zu negieren. Man würde gewiß nur die halbe Wahrheit sagen, ließe man die Tatsache außer Betracht, daß das Abhängigkeitspostulat seinerseits nicht ohne metaphysische Begrifflichkeit auskommt. In einer Argumentationsführung, welche die Möglichkeiten elliptischer Darbietung nutzt, um dem Nichtgesagten durch rechtzeitiges Aussparen erst einen außergewöhnlichen Rang zuzuerkennen, ist diese Abhängigkeit vom metaphysischen Konzept indirekt erschließbar. Im “Schwanenhaus” z.B. werden die klassischen Prinzipien des “*omnis determinatio est negatio*” (“Jede Bestimmung ist Verneinung”) und der Einheit von Handeln und Leiden exemplarisch durchgespielt: «Nur wer

⁵² “Brandung”, S. 141.

⁵³ vgl. z.B. die Motti im “Einhorn” S. 6 (in impliziter Verbindung mit Römer 8, 9: «Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein»), S. 19, 178, 268; im “Schwanenhaus” die auktorial bestimmte Passage: «Gerade, daß sie [Zürns Mutter] sich ihr Innerstes noch für Gott hatte freihalten können» (S. 41).

⁵⁴ “K”, S. 343f.

nichts mehr macht, leidet nicht mehr. Wer handelt, leidet»⁵⁵. Handeln ist Tun: «Eine Katze tut immer etwas. Und wenn sie nichts tut, tut sie das»⁵⁶.

In der "Verteidigung der Kindheit" veranschaulicht Walser die Verbindung von syntaktischen Bildlichkeiten und Sinnstrukturen, um zu demonstrieren, wie sich das komplexe Verhältnis von Weltbild, Zeitvorstellung und Sinnhorizont im geteilten Deutschland zwischen 1945 und heute auswirkt. «Damit die Leute nicht in ein Wehgeschrei ausbrechen»⁵⁷, (oder in «Seufzen»⁵⁸, «Schreien»⁵⁹, «Winseln», «Schnaufen», «Heulen»⁶⁰, «Herausbrüllen»⁶¹, «Aufschreien»⁶²), so des Autors im Grunde subversive These, gebietet es das öffentliche Interesse, diese Korrelation und ihre Implikationen erst gar nicht ins allgemeine Bewußtsein einziehen zu lassen. Alle sollen am gleichen Strang ziehen. Und das tun sie auch, und zwar aus denselben Motiven⁶³. Allerdings hat, wer sich in ihm verfängt, nicht das Recht, das selbstverordnete Wohlbefinden durch unkontrollierte Affektausbrüche wie Klagen und artverwandte Äußerungen zu stören. Methodisch wird dem einheitlichen Ziel zugearbeitet, dem einzelnen ein schmerzresistentes Empfinden gegenüber dem lustmindernden Ablauf von Zeit einzuimpfen. "Einzuüben" ist demgegenüber ein effizienter gesellschaftlicher Habitus, der von der schein-objektiven, durchaus nicht nachgewiesenen Überzeugung getragen wird, daß das je Neue in Gegenwart und Zukunft in jedem Fall lustfördernd, also etwas Gutes, sein müsse. Es ist diese Weise des internalisierten "Müssens", der Zwangscharakter einer Notwendigkeit, gegen den Alfred Dorn anläuft⁶⁴. In dem Verständnishorizont von Lust und Fortschritt ist für eine konträre Begriffsvorstellung von "Glück" und "Lust" kein Platz. Es gilt ein Wertesystem, welches die je beglückende, demnach gute "neue" Zeit in den Mittelpunkt von Denken und Handeln stellt. Leid und Schmerz sind entbehrlich, dürfen nicht sein, wie Alfred Dorn erfahren muß.

Im "Einhorn" trägt der Ich-Erzähler den Folgekosten einer gegenwartsbesessenen Daseinskonzeption Rechnung. «Schmerz» wird zum Gradmesser von Geschichte im Subjekt selbst⁶⁵. Geschehenes und Schmerz stehen in einem Ver-

⁵⁵ "Schwanenhaus", S. 117.

⁵⁶ ebd., S. 38.

⁵⁷ "K", S. 384.

⁵⁸ "DuW", S. 74, 136; vgl. auch "Schwanenhaus": «Seufzerton», S. 224.

⁵⁹ "DuW", S. 117f.

⁶⁰ "Einhorn", S. 303, 305, 356.

⁶¹ "DuW", S. 179.

⁶² "Schwanenhaus", S. 136.

⁶³ Handlungsleitend ist ein eskapistisches Motiv: «Alle wollten aus der Schmerz- und Leidenszone heraus», ebd., S. 117.

⁶⁴ Vgl. auch "Einhorn", S. 292.

⁶⁵ Vgl. "Einhorn", S. 19, 89, 92, bes. S. 127, 200. Vgl. die Begründung im "Schwanenhaus", S. 84: «jene Art Schmerz, die durch einen Mangel entsteht». Über ein Problemlösungs-

hältnis von Proportionalität und Permanenz. Daher die erzählstrategische Unterstützung durch das Erzähltempus Präsens: «Weil sich aber die Geschehnisse in uns erhalten je nach dem Schmerz, den sie einmal verursachten, muß ich mit dem Umzug beginnen», rechtfertigt Anselm Kristlein im “Einhorn” den Ansatzpunkt seines Berichts⁶⁶. Versagt aber der Wille - aus welchen Gründen immer - seinen Dienst und kann der einzelne sein Lustprojekt nicht weiterverfolgen, meldet sich der Schmerz zurück und besetzt das Bewußtsein. Nüchtern diagnostiziert der auktoriale Erzähler den “casus belli” am Beispiel Anselm Kristleins: «Anselm kämpft, will die Schicksalsfrage stellen, will sich interessieren für Wohlstand, Kapital, Nell-Breuning, DGB, aber der Wille läuft leer, greift nicht, rutscht ab, bloß Schmerz entsteht, [...]»⁶⁷. Über die transzendente Bezüglichkeit des Schmerzes, der subjektiv als Strafe, objektiv als bewegungshemmende Reaktion, als Signal für ein gestörtes leib-seelisches Verhältnis und für den Verlust an Sinnerfüllung zu Tage tritt, berichtet der Ich-Erzähler im Duktus der “erlebten Rede”. Mit «Schmerz» bezeichnet Walser ein diffuses Ungenügen der Psyche, ein krampfartiges Zusammenziehen der Seele, die vor dem jähen «Einbruch der Ewigkeit» kapituliert und Schmerz als ständigen, d.h. vor allem auch künftigen Begleiter hinnimmt. Im Gefolge indirekter Darbietung präsentiert ihn der Ich-Erzähler als polare Metapher gegenüber der Epiphanie des Transzendenten. Er ist das körperliche Symptom einer Krankheit zum Tode⁶⁸. Die Aussage hat definitiven Charakter. Das verwendete Futur macht die Behauptung zur Gewißheit. Der Schmerz der Melancholie ist Anselm Kristleins Schicksal, weil der empirische Nachweis, das Nicht-Aufhören-Können des Schmerzes, die behauptete Eigendiagnose zur gültigen Aussage erhebt: «Was saust da? Ist das in seinem Kopf oder in der Welt? Plötzlicher Einbruch der Ewigkeit. Mit diesem Schmerz also wird er die Ewigkeit verbringen. Unvorstellbar, daß er sich je wieder bewegen wird. Immer mehr Muskulatur klickt in den Krampf ein»⁶⁹. Handlungshemmung ist eine der wesentlichen Folgen von «Wohlstandsschwermut», die Walser unter anderem im “Schwanenhaus” beispielhaft vorführt.

Aber selbst im «Krampf» steckt noch das Leben als sein “movens”. Und wenn das Leid in seinen auffallendsten Erscheinungsweisen gar nicht zu leugnen ist, greifen Verdrängungsmechanismen und “bereinigen” vorübergehend das Terrain.

verfahren, über den sinnvollen Umgang mit Schmerz läßt Walser Helmut Halm in der “Brandung” raisonieren.; vgl. “Brandung”, S. 153.

⁶⁶ “Einhorn”, S. 19.

⁶⁷ ebd., S. 89.

⁶⁸ Vgl. paradigmatisch Johannes 5, 16; vgl. ferner Joh. 3, 14-15; 5, 12.

⁶⁹ “Einhorn”, S. 127.; vgl. auch die Beschreibung von Rosas Schmerzzustand, der Allgegenwart des Schmerzes und der Wehrlosigkeit der betroffenen Person: S. 200.

Dieser im Grunde terroristischen Verhaltensweise verweigert sich Dorn, indem er demonstrativ die Berechtigung eines "Wehgeschreis", eines Lamento, anerkennt und andererseits das eingeübte sowie öffentlich praktizierte Lustgebarren ablehnt. Als ästhetischen Nachweis für diesen ethischen Sachverhalt bedient sich der Autor der Musik als Metapher. Musik wird zur Widerstandsgröße, zum Medium der Beglaubigung ungeschminkter Wahrheit. Insbesondere die Musik Tschairowskis gibt die Folie für Dorns Demonstration ab. Der vierte Satz der Symphonie, das "Adagio lamentoso", «ein Nicht-fertig-werden-Können mit einem Seufzer», manifestiere, «wie es sich anhört, wenn man keine Lösung mehr fingiert»⁷⁰.

Auf öffentliche und private Zumutungen reagierend, zitiert Dorn mit seiner musikalischen Replik den in vergleichbarer Zwangslage befindlichen russischen Komponisten. In Anlehnung an dessen Symphonie beharrt er auf dem Recht, der Wahrheit die Ehre zu geben, die er für unerlässlich hält⁷¹. Sie schließt für ihn ein Recht auf Schmerz und Scham gegenüber tatsächlich erlittenem, also nicht imaginiertem Unrecht ein. Im «Seufzen» nimmt Dorn seine Menschenwürde gegenüber dem temporalen Verdrängungsprozeß in eine für ihn letzte Artikulation zurück. Für ihn heißt "Seufzen", sich dem eingeforderten sozialen Konsens, den fingierten Wahrheiten, den mithin verdeckten Lügen, zu verweigern. Das Lamento ist non-verbaler Ausdruck des Widerstands. Es drückt sowohl die sprachabgewandte Seite des Leidens, als auch ein verschattetes Naturrecht auf Wahrhaftigkeit aus. Es ist damit die fundamentalartikulatorische Umdeutung einer Letztbegründung und begründet andererseits, phonetisch, einen «Schamvorbehalt»⁷². Mit dem Verzicht auf Scham, so Walsers Fazit, werden indes keine Früchte der Freiheit eingefahren, weder im Bereich des Denkens noch in dem des Handelns. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß der Begriff der Scham auf dem gesellschaftlichen Index steht, weil er als Widerpart von "Lust" unterderhand als Gegenteil von Freiheit und daher kontraproduktiv eingestuft wird⁷³.

⁷⁰ "K", S. 345.

⁷¹ Zur Funktion der Musik als Metapher, bes. der pars pro toto-Figur der Symphonie vgl. auch "Schwanenhaus", S. 214f., 233, wo Beethovens "Eroica" den «Sieg der Erfahrung über die Vorstellung» gleichsam in die Sensibilitäts- und ästhetische Erfahrungszone der Musik transkribiert.

⁷² "K", S. 359.

⁷³ Vgl. etwa "Einhorn", S. 187; "Jagd", S. 160; vgl. auch Halms Auseinandersetzung mit der Schamthematik (anlässlich seiner Reflexionen über das 129. Shakespeare-Sonett), "Brandung", S. 86f. In Botho Strauß' Gedicht "Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war" spricht die Ich-Instanz der Vergangenheit Befreiungskompetenz gegenüber der Scham zu: Botho Strauß: "Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war". München, Wien 1985, S. 51.

Bei einer passiven Reaktion läßt es der auktoriale Erzähler freilich nicht bewenden. Folgerichtig stellt er der Jetztzeit mit ihren unersättlichen Ansprüchen die Vergangenheit als Spiegel, als Reflexions- und Relativierungsgröße gegenüber. Zeit ist ein mehrdimensionales Bezugssystem, das dem Protagonisten Vergangenheit als «Selbstempfindung» erst ermöglicht⁷⁴. Und Musik ist das ihr angemessene Medium dieser Selbstempfindung⁷⁵.

Mit Hilfe der Musik als Ausdrucksmedium einer produktiven Einbildungskraft, mittels seiner Geige vermag sich Alfred Dorn in eine Zeit "hineinzusetzen", die es für ihn «nie gegeben hat[te]»⁷⁶. Daneben erfüllen bildende Kunst, Filme und Fotos ihre stabilisierende Funktion im Dienst der "conservatio". Diese Dokumente Alfred Dorns sind Ikonen der Geschichte. Als verdinglichte Musen ermöglichen sie ihm einen lebensnotwendigen Anteil an der Quelle der Erinnerung.

Im Augenblick des Wahrgenommenwerdens transportieren ihn die «Vergangenheitszeugnisse» in die Vergangenheit als in das ihm angemessene Bezugssystem⁷⁷. Vergangenheit ist buchstäblich *conditio sine qua non* seiner Existenz: «Ohne seine Vergangenheit war er nichts»⁷⁸. Sie zu verteidigen, bemüht er seine Vorstellungsregionen bis hin zum psychophysischen Kollaps⁷⁹. "Lesen" und "Schreiben" geraten zu Verteidigungsritualen, welche jede nur freie Minute beanspruchen. Aus der Festlegung auf Vergangenes leitet sich die reduktionistische Begründung des Lesens und Schreibens als hinreichende Lebensform ab: «Nur beim Lesen und Schreiben ist es noch, wie es einmal gewesen ist. Mehr als Lesen und Schreiben muß nicht sein»⁸⁰. Direkte Rede und das Präsens als Darstellungstempel unterstreichen die Geltung dieses Seinsanspruchs. Auf dem Terrain der stummen Lebensform ist Alfred Dorn Experte. Seine Erfahrungen bezieht er aus immer wiederkehrenden Situationen des gleichen Kommunikationstypus. Am deutlichsten formuliert Walser den prinzipiellen Verstehensvorbehalt in seinem Roman "Jagd", wo er - analog zum klassischen Prinzip des "omnis determinatio est negatio" ("Jede Bestimmung ist Verneinung") - den Protagonisten Gottlieb Zürn dartun läßt: «Jedes Wort ist eine furchtbare Ein-

⁷⁴ "K", S. 275.

⁷⁵ Vgl. Helen Buchs-Bericht über die Möglichkeiten ihrer Selbstentäußerung im Medium der Musik (in der Novelle "Ein fliehendes Pferd".) Martin Walser: "Ein fliehendes Pferd". Frankfurt a.M., 1980 [zuerst Frankfurt a.M. 1978], S. 141f.

⁷⁶ "K", S. 279.

⁷⁷ ebd., S. 366.

⁷⁸ ebd., S. 337. Es handelt sich um eine spezifische Weise der Ereignistransformation. Über gescheiterte Ereignistransformationen berichten auch andere Figuren Walsers, wie etwa Gottlieb Zürn in der "Jagd"; z.B. S. 61ff., 99.

⁷⁹ Im "Schwanenhaus" werden die Grenzen ihrer Leistungskraft sichtbar: «Endlichkeit des Materials. Unendlichkeit des Ausdrucks durch Einwirkung von außen. Also bleibt die Vorstellung nicht unangetastet». "Schwanenhaus", S. 215. Zur Kraft der Vorstellung vgl. ebd., S. 143.

⁸⁰ "K", S. 481. –

schränkung»⁸¹. Aus dem All-Satz wird die anthropologische Schlußfolgerung prompt abgeleitet: «Was ihn bewegte, mußte er gegen Bezeichnungen verteidigen». Methodisches Instrument seiner defensiven Haltung ist die Verneinung. Was auf den ersten Blick als Verweigerungshaltung mit einschlägig passiver Grundhaltung auszumachen scheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als Reserve einer Person, die den Bereich des Unsagbaren gegen den Ansturm frei flottierender Signifikanten verteidigt. Auch der Dornsche “Seufzer” gibt sich im allgemeinen Urteilskontext als emotive Einschätzung einer allgemeinen Kommunikationssituation zu erkennen. In “erlebter Rede”, individualisierend und zugleich verallgemeinernd, wird die Diskrepanz dessen beklagt, was sich semantisch als Differenzsyndrom zwischen Denotation und Konnotation fassen und im Roman “Jagd” z.B. als Jagdphänomen in sachangemessener Beurteilung niederschlägt: «Was man zum anderen hinüberzurufen versucht, kommt drüben ganz anders an, als es gerufen worden ist»⁸². Nicht mitgenannt, aber aus Belegen erschließbar, sind die Ursachen einer potentiellen Konfliktsituation im psycho-sozialen Kontext. Eine auf Gegenwart festgelegte Zeitkonzeption liefert keinen hinreichenden Bestimmungskontext für Begriffe, deren aktuelle Bedeutung vergangenen, aber längst nicht verblaßten Bedeutungen geschuldet ist. Eine um die diachrone Dimension gebrachte, gesellschaftlich sanktionierte Begriffsbestimmung muß, Walser zufolge, zu kommunikativen Störungen führen. Sie treten auf, wenn die Korrelation zwischen sprachlicher und gedanklicher Festlegung diffus bleibt. Anders gewendet: Einunddasselbe Wort evoziert bei Gesprächspartnern unterschiedliche Bedeutungen, die nicht einmal in partielle Übereinstimmung zu bringen sind, solange der eine noch historisch denkt, der andere aber nicht. Im Gewand “erlebter Rede” benennt der auktoriale Erzähler den in das Innere von Personen verlagerten Notstand. Zu Beginn des zweiten Kapitels legt sich Wolf in der Novelle “Dorle und Wolf” die Frage vor: «Wie sehr darf eigentlich, was man denkt, dem, was man tut, widersprechen? Wieviel Unvereinbarkeit erträgt man in sich?»⁸³ Selbstverschuldete Machtlosigkeit ist, wie der Leser in der “Jagd” erfährt, eine der Folgen, wenn nicht gar *die* entscheidende: «Man ist der Verständigung nicht mehr mächtig»⁸⁴.

Die Gottlieb Zürn in den Mund gelegte Klage formuliert eben diesen Sachverhalt: «Ach, die Welt ist mit Zeit tapeziert»⁸⁵. Die auf der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beruhende horizontale Achse wird durch den Aspekt des Sinns um ihre Vertikale, ihre tiefenstrukturelle Dimension, ver-

⁸¹ “Jagd”, S. 60.; dort auch das folg. Zit.

⁸² ebd., S. 197.

⁸³ “DuW”, S. 13.

⁸⁴ “Jagd”, S. 197.; vgl. ebenso “Einhorn”, S. 163.

⁸⁵ ebd., S. 156.; vgl. auch Kristleins Irritationen gegenüber der “Anschauungsform” Zeit im “Einhorn”. Kristleins Hilflosigkeit ist ablesbar an der zu nämlichen, d.h. analogen Zwecken applizierten Tapezier-Metapher: “Einhorn”, S. 310.

mehrt. Derlei geschieht, wenn der auktoriale Erzähler in Anspielung auf die komplementären Axiome “ex nihilo nihil” und “Etwas kann nicht zu Nichts werden”, befindet: «Nichts kann verschwinden»⁸⁶. Das schließt überkommene, an Begriffe gebundene Überzeugungen ein, sofern Begriffe in Konzepte eingehen. Am auffälligsten ist der Nachweis am Begriff des Glücks zu führen, der als Hintergrundbegriff für die Walserschen Helden die Zielursache, das teleologische Prinzip ihres Tuns abgibt. Es ist handlungsdeterminierend und gilt gerade für den Fall kulturhistorischer Konditionierung⁸⁷. Walsers Botschaft ließe sich, vereinfacht gesprochen, zur Formel wenden: Eine um die Dimension des Historischen amputierte Begrifflichkeit hat dann aber auch die Tatsache der Selbstermächtigung zu verantworten. Dies gilt insbesondere dort, wo es vordergründig nur um die Machtlosigkeit des Subjekts zu gehen scheint: «Es sieht aus wie ein Glück, wirkt wie eine Krankheit, ist aber eine Auszeichnung. Sie sind auserwählt, unsere Ehre wiederherzustellen. Daß das in dieser Gesellschaft über den Preis läuft, fordert eben seine Opfer»⁸⁸.

Das von den Walserschen Helden vielstimmig beklagte Kommunikationsdefizit ist in Wirklichkeit ein Sinndefizit: «Wenn man nur wüßte, warum man etwas denkt», klagt z.B. Gottlieb Zürn im “Schwanenhaus”⁸⁹. Der Sachverhalt ist nach Walser genau umgekehrt. Nicht Kommunikationsinkompetenz erzeugt ein Sinndefizit oder -vakuum - und hat es womöglich gar zu verantworten. Sondern Sinnleere ist Ursache von Kommunikationsstörungen bis zur Sprachlosigkeit und resignativem Verstummen. Gottlieb Zürn vereist. «Er wollte nichts von sich wissen», heißt es nahezu programmatisch zu Beginn des Romans⁹⁰. Und, zur Rechtfertigung von Zürns Flucht- und Auflösungstendenzen, an anderer Stelle: «Man muß verschwinden können»⁹¹. Das Subjekt verliert also seine Mitteilungskompetenz⁹².

Über wesentliche Bereiche des menschlichen Miteinander vermögen sich die Figuren in Walsers Romanen denn auch kaum mehr zu verständigen, bevor sie vollends der Sprachlosigkeit anheimfallen; ein Schicksal, das sich etwa Anselm Kristlein im “Einhorn” sogar selbst bereitet. Auf kommunikativer Ebene erweist sich der Verständigungsverlust freilich als Verständnisverlust, als allgemeiner Verlust der Verstehensfähigkeit: «Man ist der Verständigung nicht mehr mächtig»⁹³. Dem Urteil des Lesers bleibt es vorbehalten, die Qualität und Ursachen dieser Machtlosigkeit auszuloten. Wer die Erzählwerke Walsers daraufhin

⁸⁶ “Jagd”, S. 173.

⁸⁷ Vgl. z.B. die Glücksdefinition im “Schwanenhaus”, S. 188.

⁸⁸ ebd., S. 170.

⁸⁹ ebd., S. 39.

⁹⁰ ebd., S. 19.

⁹¹ ebd., S. 44.

⁹² Vgl. ebd., S. 224f.

⁹³ “Einhorn”, S. 371.

durchmustert, wird rasch fündig, vorausgesetzt, er stößt über die indirekt lancierten Wort- und Textsignale - dazu zählen Oxymora, Symbole und Ellipsen - zum Kernbestand des Walserschen Weltbildes vor⁹⁴.

Überwiegend zwei phänomenologisch beschreibbare Ursachenketten sind, Walser zufolge, für die zunehmende Machtlosigkeit des neuzeitlichen Subjekts verantwortlich. Einmal geht es um die Sprach- und Reflexionsinkompetenz des Individuums, das, gleichsam aufgrund vorbewußter Unfähigkeit, handlungsunfähig bleibt⁹⁵. In diesem Fall hat man es mit sachinternen Ursachen zu tun, die schon bei Anselm Kristlein das Erkenntnisvermögen behindern, ja entmachten: «Können wir uns überhaupt noch erkennen»⁹⁶? Mit anderen Worten: Der Erkenntnisapparat des Menschen ist apriorisch fehlerhaft konzipiert, seine Machtlosigkeit - modern gesprochen - vorprogrammiert. Im erotischen Konfliktfall sieht das "einsichtige" Ich die Felle der Vernunft gleichsam davonschwimmen. Resigniert muß Anselm Kristlein feststellen, daß Vernunft gegen Leidenschaft, Einsicht gegen Affekte den kürzeren zieht. Daß Kristlein die Kapitulation der Ratio einer fehlerhaften Grundausstattung des Menschen anlastet, entlastet ihn selbst dennoch nicht: «[...] und er entdeckte, daß der Mensch ein Wesen ist, das überhaupt nicht gut durchdacht wurde von der Natur. [...]. Eine sozusagen menschliche Möglichkeit gibt es nicht, weil man keine Macht hat über den geschlechtlichen Aus- und Anhang. [...]. Eine entsetzliche Konstruktion sind wir, dachte Anselm [...]»⁹⁷.

In dem anderen, weitaus verbreiteteren Fall ist der einzelne selbst Ursache seines Unvermögens, sofern es durch Eingewöhnen, d.h. Lernen falscher, unangemessener und nicht überprüfbarer Sinnpatterns hervortritt. Diesen Typus vor allem charakterisiert Walser z.B. in der Novelle "Dorle und Wolf". Während aber Wolf die Mechanismen sozialen Mimikry, die Taktik des «videre et non videri»⁹⁸, - wenigstens nach außen hin - beherrscht, erweist sich Dorle, seine Frau, in dieser Hinsicht von vornherein als lernunfähig⁹⁹. Selbst ihre noch so ernsthaft betriebenen Versuche, nicht aufzufallen, enden mehr oder weniger kläglich. Nicht einmal der Anschein kraftvoller Konformität gelingt ihr. Anstrengung und Scheitern bezahlt sie daher mit dem Preis körperlicher und seelischer Verformung: «Im Unterschied zu ihm [Wolf] hat sie das Verbergen nie

⁹⁴ Vgl. z.B. "DuW", S. 89, 103 (Ellipse), 167, 185f. (Symbol); "Brandung", S. 166 (Symbol), S. 141, 157, 185, 210, 237f. (Paradoxon).

⁹⁵ Das positive Äquivalent findet sich vielfach in den Handlungsmanifestationen der Frauenfiguren, soweit es sich um die Ehefrauen der jeweiligen Protagonisten handelt. Vgl. z.B. "Einhorn", S. 308.

⁹⁶ ebd., S. 9.

⁹⁷ ebd., S. 140

⁹⁸ ebd., S. 308.

⁹⁹ Zum Phänomen gesellschaftlichen «Mimikry» vgl. "Jagd", S. 213 (als Metapher), S. 217: (als aufgelöste Metapher): «Anpassungsbegabung».

richtig gelernt. Richtig zerschlagen sah sie aus. Verrenkt. Die Schultern ungleich hoch, der Kopf eher schief, die Hände wie etwas aus Blei, insgesamt ein Bild der Kraftlosigkeit, Besiegtheit»¹⁰⁰.

Eine Sonderform bildet die Klasse von Ursachen mit unwägbaren Wirkungen. Walser läßt keinen Zweifel an der Überzeugung, daß es ein prinzipiell nicht angemessen zu bezeichnendes Unsägliches gibt, dessen Fehlen, nachdem es einmal wahrgenommen worden ist, mit einem nicht enden wollenden Schmerz quittiert wird¹⁰¹. Als Desiderat bleibt das Unsagbare in Gestalt diffuser Glückserfahrungen erhalten. Gottlieb Zürn kommt ihm am Anfang der "Jagd" wenigstens schwimmend auf die Spur. So entwirft er gleichsam eine Metaphysik des Schwimmens: «Schwimmen, ein körperliches Nachdenken. Schwimmend, auf einer Spur. Die führt weit über ihn hinaus»¹⁰². Und noch die Schwundstufe, registriert als sinnlicher Abdruck im Gemüt, vermag Affektkontrollen außer Kraft zu setzen, Angst, Verzweiflung und Melancholie dagegen eine veritable "tristitia cordis" auszulösen. Denn schon bei Anselm Kristlein reift die Einsicht: «Nichts ist dadurch gewonnen, daß ich's verneine. Anti-Wörter brauchte ich»¹⁰³. Der Konjunktiv Imperfekt, dem Indikativ Präsens nachgestellt, rückt die Verhältnisse wieder zurecht. Um im Sprachspiel zu bleiben: [Noch] ist nichts dadurch gewonnen, daß Kristlein um das diskrepante Verhältnis von sprachlicher Verneinung und dem Wunsch nach «Anti-Wörtern» weiß. Er ist sich indes sicher, wie der "mystischen Methode", dem Erkenntnisprinzip "negativer Theologie", zum Ziel verholten werden kann: nicht durch endlose Versuche, einem Unsagbaren auf der Schiene einer Asymptote approximativ näherzurücken. Vielmehr setzt er auf die Reinigungskraft von Wörtern durch Schweigen. Es sind solche, welche das Paradox von Sagen und Stumm-Sein zeichenhaft benennen. Sie machen es zu einem den biblischen Topoi vom "deus absconditus" und "deus revelatus" analogen Vorgang: «Ich wünsche mir Wörter zur Auslöschung der geringsten Gewesenheit. Wörter, in denen es dunkel ist»¹⁰⁴. Die Beispiele ließen sich mehren. Verwiesen sei der Kürze halber auf eine Stelle im "Schwanenhaus", wo es heißt: «Man hätte einander etwas ausgedrückt. Nichts sagen, um Gottes Willen keine Mißverständlichkeiten. Nur einander einen Augenblick lang streicheln. Dann hätte seine [Gottlieb Zürns] Sehnsucht jetzt mehr Halt»¹⁰⁵.

Der Evidenzbereich des Unsägliches steht in struktureller Analogie zum ethischen Bezugssystem der Scham. Von deren Funktion heißt es in der Erzäh-

¹⁰⁰ "DuW", S. 57. Zum Merkmalkomplex von "Lernen" und "Eingewöhnen" vgl. auch S. 129, 166.

¹⁰¹ Vgl. z.B. "Schwanenhaus", S. 84, 147.

¹⁰² "Jagd", S. 222; vgl. auch "Schwanenhaus", S. 157, 137; "Einhorn", S. 184f.

¹⁰³ ebd., S. 373.

¹⁰⁴ ebd., S. 373f.

¹⁰⁵ "Schwanenhaus", S. 202.

lung "Die Entdeckung des idealen Punktes", daß sie zwar handlungshemmend, also reduktionistisch wirke. Es wird aber zugleich ausgesagt, daß dieses «Hindern» eine Kraftquelle, eine «Energie vielleicht» voraussetze. Das Leiden der jeweiligen Protagonisten an Scham und Schamvorbehalten, ihre scheinbare "Passivität", wird jedoch unversehens nobilitiert, weil sie ein tiefes Verständnis von Wirklichkeit und Zeit ausdrückt. Denn fraglos qualifiziert der Erzähler diese Weise der "passio" als "actio". Leiden, so verstanden, ist nämlich ein Tun. Es ist ein Modus, ein Aspekt des Handelns. Eine verallgemeinernde Feststellung der Ich-Instanz in der "Jagd" belegt diesen metaphysischen Befund: «Man tat ja nichts. Das war unbestreitbar ein Tun. Dieses *Tun* wurde durch das *Nichts* überhaupt nicht aufgehoben. Es war eine spezielle Tätigkeit nichts zu tun»¹⁰⁶. Den sachlogischen Zusammenhang versinnbildlicht Walsers unter anderem im "Schwanenhaus" am Verhalten einer Katze. Sie ist, wie andere Tiergestalten in seinem Werk, Sinnbildfigur und Signalgeber. Als gleichsam personifizierte Indizien, als Katalysatoren der Wahrnehmung sorgen diese Tiergestalten vor allem für eins: Sie machen darauf aufmerksam, daß der Augenschein häufig täuscht und daß auf die sinnliche Wahrnehmung allein kein Verlaß ist. Das Urteil des fiktionalen Erzählers im "Schwanenhaus" fällt daher vergleichsweise apodiktisch aus: «Eine Katze tut immer etwas. Und wenn sie nichts tut, dann tut sie das»¹⁰⁷.

Die Existenz der Scham als Vorbehalt und des Schamgefühls als Kontrollinstanz gegen Affekte wird in der "Entdeckung des idealen Punktes" exemplarisch beglaubigt. Der Erzähler bestätigt ihr Vorhandensein, indem er auf ein vorgegebenes Gattungsgeschichtliches "fait accompli" deutet. Scham und Schamgefühl gehören zur Grundausrüstung der Species "Mensch"¹⁰⁸. Scham ist zwar ein "Altes", verfügt aber über unbestreitbar aktuellen, "neuen" Einfluß. Das wiederum bezeugt ihre substantielle Unzerstörbarkeit: «Das muß etwas Altes sein. Eine Energie vielleicht. Die mich hindert»¹⁰⁹.

In den inneren Monologen, der "erlebten Rede" und in auktorial gelenkten Reflexionen zeigt sich, wie weit die Ursache manchen Wahns der Diskrepanz von Schamlosigkeit und tatsächlicher Freiheit zuzuschlagen ist. Vorwiegend im "Einhorn", und zwar im Umfeld der Augustin-Allusionen blitzt mehrfach, und zwar in direkter und indirekter Gedankenführung auf, wie es zu diesem Avancement moralischer Freizügigkeit kommen konnte. Noch freilich steht das Sakrale - allem gegenteiligen Anschein zum Trotz - als Gebäude, als Aufbewahrungsort der Heilszeit und -gewißheit zur Disposition. Aber es scheint leer zu

¹⁰⁶ "Jagd", S. 23.

¹⁰⁷ "Schwanenhaus", S. 38.

¹⁰⁸ Vgl. schon Platon im Dialog "Protagoras" z.B. 321e-322d, 329b-329c. Platon: Sämtliche Werke. 3 Bde. Köln und Olten 1967⁵, S. 74f., 83.

¹⁰⁹ "Die Entdeckung des idealen Punktes". In: GG., S. 274.

stehen, und seine Türhüter geben sich nicht selten als Funktionsträger eines larvierten Nihilismus zu erkennen¹¹⁰. Seit dem von Nietzsche proklamierten Tod Gottes im "Zarathustra" hat das Thema der Zeit, nicht zuletzt der "anderen", der eschatologisch bestimmten, eine andere Qualität von Zeitlichkeit. Das temporale Dasein wird im allgemeinen nicht länger in seiner Vorläufigkeit, als Provisorium, Durchgangsstadium und Vordergrundtopographie von Ewigkeit, d.h. als Frist auf ein Woraufhin gedeutet, sondern als ein "Alles"¹¹¹. Dem trägt Walser Rechnung. Daher der von ihm personalperspektivisch und auktorial kritisierte Standpunkt von lautstarken Parteigängern der Jetzt-Zeit.

Es liegt in der Konsequenz der aufgezeigten Kontroverse, daß mit Nietzsche und Augustin im "Einhorn" und mit Nietzsche und Kierkegaard in der Novelle "Ein fliehendes Pferd" die Antipoden weltanschaulicher Inkongruenz benannt werden. Nicht von ungefähr wird auch Alfred Dorn in der "Kindheit" unablässig - und nicht allein von väterlicher Seite - gemahnt, seine Jetzt-Erfahrungen in ein Verhalten des "hic Rhodos, hic salta" umzumünzen. Er soll es schlicht einüben. Ähnliches trifft auf Helmut Halm in der "Brandung" zu, den Sabine, seine Frau, mahnt. Sie findet «es falsch, jetzt an später zu denken» und «macht[e] ihn aufmerksam auf das, was jetzt hier blüht[e]»¹¹². Ermahnungen, abgegeben unter der Voraussetzung, daß Gegenwartserfahrungen "alles" seien, beziehen ihren proskriptiven Optimismus freilich aus der Logik des zugrundeliegenden All-Satzes. Wenn aber Gegenwärtiges ein "Totum" ist, dann kann es überhaupt keinen äußeren Geltungsanspruch und nichts Gleichrangiges geben. Die Konkurrenzstellung des Vergangenen, seine Funktion als Korrektiv augenblicklicher Moralvorstellungen kann als überholt abgetan werden. Ohne von der *petitio principii*-Gestalt dieser Argumentation theoretisch zu handeln, läßt Walser durch Habitus, Gestus und Mimik seiner Protagonisten keinen Zweifel an der Fragwürdigkeit dieser Position. Auf unzulässige Übertragungen, die zum Zwecke ihrer Rechtfertigung vorgenommen werden, deutet er meist nur indirekt. Auf diese Weise bleibt dem Leser die eigene Erkenntnisleistung nicht erspart.

Die wirkliche Lebenszeit ist, wie Martin Walser dartut, nur im Hinblick auf befristete Weltzeit in Betracht zu ziehen¹¹³. Sie gibt gleichsam den Maßstab ab für alle Protagonisten Walsers. Ihnen wird häufig elend bei der öffentlich vorgeschriebenen "Einsicht", wonach angesichts endlicher Lebenszeit Zeit als begehrenswertes, weil lustspendendes und daher wie immer zu erjagendes Gut zur Verfügung stehe: «Wenn man nichts braucht und nichts will, bewirkt dieses

¹¹⁰ vgl. "Einhorn", S. 208f., 343.

¹¹¹ «Jeder leiste sich alles», so die Devise im "Schwanenhaus", S. 107.

¹¹² "Brandung", S. 131f.

¹¹³ Vgl. die innerfiktionale Funktion des "Jüngsten Tages" als Gerichtsforum der Person. "Einhorn", S. 343.

Warengeschrei Ekelempfindungen»¹¹⁴. Den Eindruck des Mechanischen, des seriellen Leerlaufs, spiegelt Walsers Syntax. In gedrängter Parataxe und ellip-tisch verkürzt, wird so dargetan, was als Kritik am Zwangscharakter der Lust personalperspektivisch vor Augen tritt:

Sie [Anette] hätte alles aufschreiben sollen. Eine Schreibmaschine sein. Verfolgung der Lust als Schreibmaschine. Aber die wollten Spaß. Ihren Spaß. Den wollten sie haben. Mit dem Verstand kommt sie erst mal nicht weiter. Vielleicht mangels dessen. Das Wort *Spaß* ärgert sie. Sie möchte wissen, wo es herkommt. Aus welcher Sprache. [...]. *Lust* will sie verstehen. Muß sie.¹¹⁵

Der Verpflichtung einerseits zur Schnelligkeit, ja zu beschleunigter Bewegung¹¹⁶, andererseits zum kompensatorischen Innehalten bei Musik, Kunst und Literatur sind sie auf Dauer indes nicht gewachsen. Gottlieb Zürn etwa über-kommt der «Eindruck, er schleppe sich»¹¹⁷. Eine kryptische Form von Men-schenscheu, ja von Misanthropie stellt sich ein: «[...] er ertrag sie [die Men-schen] nur nicht mehr»¹¹⁸.

Die Unfähigkeit der Figuren zu sublimierten Ausdrucksformen der Jagd, wie sie Walser vielfältig vor Augen führt, etwa als Kampfesunlust gegen Heraus-forderern und Mitkonkurrenten, rührt aus dem Abscheu gegenüber dem öffent-lichen Gebot zur Luststeigerung¹¹⁹. Dem entspricht im Extremfall sogar Arg-wohn gegenüber der Annahme sinnvoller Lebensziele. Gottlieb Zürn verfällt erst gar nicht auf die Idee, «Nichtstun» als Muße auszugeben. Er definiert es als «Tätigkeit», und zwar deshalb, weil er in ihr eine sublime Form der Vernich-tung von Zeit gewährleistet sieht. Der Superlativ in Zürns Begründung gibt ebenso die Absicht wie den Sachbezug preis: «Er wußte, warum er das Nichts-tun jeder anderen Tätigkeit vorzog: die Zeit verging dabei am schnellsten»¹²⁰. Furcht vor Verletzung gerät zum Motiv für Bewegungsunlust: «Man fühlt sich so verletztbar, daß man sich am liebsten nicht mehr bewegen würde»¹²¹. In der Bewegungsunlust wird ein Leitmotiv sichtbar. Eine Absichtserklärung über die vernichtete Bewegung verdeutlicht, daß es im Umkreis einer thematischen

¹¹⁴ «Jagd», S. 101; vgl. auch S. 104.

¹¹⁵ ebd., S. 124.

¹¹⁶ Vgl. z.B. «DuW», S. 164: «Er hatte das Gefühl, er fahre Karussell. Immer schneller».

¹¹⁷ «Jagd», S. 19.

¹¹⁸ ebd., S. 29; vgl. auch S. 65.

¹¹⁹ Vgl. «Einhorn», S. 338.

¹²⁰ «Jagd», S. 24; vgl. auch S. 29: «Dann saß er wieder und widmete sich seiner Lieblings-tätigkeit».

¹²¹ ebd., S. 121.

Konstanten, dem Thema der Vernichtung steht. Gottlieb Zürn z.B. «wollte sich jetzt endgültig nie mehr bewegen»¹²².

Da Befriedigung erfahrungsgemäß in umgekehrtem Verhältnis zu Geschwindigkeit und Beschleunigung steht, ist beim Stand der Dinge mit Walsers letztem Wort in dieser Sache vorläufig nicht zu rechnen¹²³. Von der Überzeugung heimgesucht, daß die verlorene Zeit weder durch Reflexion einholbar noch sinnlichen Wahrheitskriterien angepaßt werden kann, verfallen Walsers Protagonisten nicht selten in Melancholie. Aus dem Labyrinth der Verzweiflung vermögen äußerstenfalls die jeweiligen Ehefrauen Ariadnefäden der Rettung auszulegen. Daß Auswege und Rettungsversuche meist nur temporärer Natur sind, begründet nicht zuletzt den offenen Schluß der meisten Romane Walsers. Der Mühsal ist offenbar kein Ende. Freilich richten sich die Helden in ihrem Elend auch ein, und zwar nach der Maxime, wonach menschliches Dasein notwendig transzendenzverschlossen sei. Da aber auch das Gegenteil immerhin möglich ist, hat der offene Schluß neben dem logischen das metaphysische Ende für sich. Der Schluß der "Kindheit" scheint deshalb einen Sonderfall abzugeben - und tut es doch nicht. Der Stand der Dinge, den Alfred Dorn zu akzeptieren sich weigert, lautet: Dieses schizoide Dasein muß, solange die Kräfte reichen, ausgehalten werden.

In der Novelle "Dorle und Wolf" nimmt der schizoide Symptomkomplex einen ähnlichen Verlauf. So «entwickelt» der Protagonist eine schonende Therapie für seine Frau Dorle, obwohl am Sachverhalt der Problemmanipulation nicht zu rütteln ist. Wolfs «Tatsachenzubereitung» fällt in die Rubrik der Problemanästhesie, weil seine Strategie mit Methoden des Täuschens und Verdrängens operiert. Betäubt, und damit zeitweilig außer Kraft gesetzt werden soll Dorles Vorstellungsvermögen. Falsche Vorstellungen sollen die dafür erforderlichen Dienste leisten. In der unzulässigen Voraussetzung jedoch liegt bereits die Ursache des Scheiterns. Denn als Erzeugungsorgan soll eben jene Vorstellungskraft erhalten, die ihrerseits anästhesiert werden soll. Das macht die Veranstaltung zu einem Bankrottunternehmen mit schizoidem Charakter, aber un-zweideutigem Ausgang: «Aber es wäre ihr [Dorle] unerträglich gewesen, wenn sie sich hätte vorstellen müssen: jetzt, heute nacht usw. Wolf hatte eine Art Tatsachenzubereitung entwickelt, die für Dorle gerade noch erträglich war»¹²⁴.

Um die Tragweite des Verlusts an Zeit durch ein zerteiltes Wesen ins Bewußtsein zu heben, greift der Erzähler in der "Kindheit" schließlich in philosophische Begrifflichkeit aus, indem er den Begriff der Entelechie in den Diskurs einführt. An ihm als Kontrastfolie gleichsam führt er vor, weshalb der Verlust

¹²² "Schwanenhaus", S. 175.

¹²³ Vgl. exemplarisch "Schwanenhaus" («noch schneller fahren»), S. 181.

¹²⁴ "DuW", S. 44. was auf der besonderen privaten Ebene gilt, hat auf der allgemeinen, politischen sein Pendant: vgl. ebd., S. 48f., bes. S. 57f.

einer Zeitebene, nämlich der Vergangenheit, den Verlust eines auf Einheitlichkeit ausgerichteten und angewiesenen Lebens und den Verlust der Tugend einschließt. Die thematische Verbindung von Geburt und Jugend, Lebensmitte und Tod zielt im herkömmlichen Sinn auf Einheitlichkeit. Gedanklich werden die ästhetischen Bezüglickeiten begründet. In ihrer sprachlich eindeutigen Form werden dieser Vernetzung durch den Begriff der Entelechie Konturen verliehen, die frei von Ironie sind. Mit Emphase spitzt der Erzähler am Ende der "Kindheit" seine ethisch fundierte Ästhetik zu der These zu, daß Leben, das "gute" zumal, ein moralisches und zugleich ästhetisches Unikat sei. Daß als Resultat dieses Lebens eine «durch Erfahrung ramponierte Entelechie» stehe, bekräftigt nur die Annahme einer unzerstörbaren Substanz. Schon in der Apologie über «Birgas Scham» hat ihr Walser ein moralphilosophischen Pendant zugesprochen. Anselm Kristlein wird es leichter ums Herz bei der Einsicht:

Das kann eine nicht machen. Das muß sie haben. [...], sie will nicht wirklich fliehen. [...]. Und so ein fast nicht zu entbehrendes Vermögen ist verteilt in natürlichster Ungerechtigkeit. Die hat's.¹²⁵

¹²⁵ "Einhorn", S. 308. Eine Paraphrase des Entelechiekonzepts ist bereits im Roman "Seelenarbeit" von 1979 enthalten, wo es über Agnes, des Protagonisten Xaver Zürns Ehefrau, heißt: «Agnes war ruiniert. [...]. Aber in der Ruinierten war immer noch die Nichtruinierte von früher sichtbar», die "ramponierte", aber offenbar unzerstörbare Entelechie eben. Martin Walser: "Seelenarbeit". Frankfurt a.M. 1979, S. 56.

Paola Bozzi
(Milano)

*Descrizione come militanza estetica
Alcune osservazioni su Herta Müller*

I. Narrazione o descrizione?

*Confessions et description - les deux
moyens, exemples et agents de ruine de
toute construction.**

Anche se la riflessione sul rapporto tra narrazione e descrizione può essere considerata quasi un classico, un *evergreen* della tradizione retorica, poetologica ed estetica¹, la concezione in termini problematici di tale rapporto è tipi-

* P. Valéry, «Littérature», in ID., *Cahiers*, tomo 2, Paris, Gallimard (= Bibl. de la Pléiade, éd. J. Robinson), 1974, p. 1224.

¹ Cfr. G. Genette, «Frontières du récit», in *Communications* 8 (1966), pp. 152-163; J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967 (la sezione «Problèmes de la description», pp. 91-121); R. Barthes, «L'effet de réel» in *Communications* 11 (1968), pp. 84-89; G. Genette, «Vraisemblance et motivation», in *ivi*, pp. 5-21; la monografia di Hans Christoph Buch "Ut pictura poesis". *Die Beschreibung und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München, Hanser, 1972 (anche: TU Berlin, Diss., 1972); M. Riffaterre, «Système d'un genre descriptif», in *Poétique* 9 (1972), pp. 15-30; M. Bal, *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977 (cap. «Descriptions», pp. 89-111); M. Liborio, «Problèmes théoriques de la description», in *AION-N XXI* (1978), pp. 315-333; il numero monografico «Il paradosso descrittivo. Atti del V convegno italiano di studi scandinavi» in *AION-N XXIII* (1980); A. Corbin-Hoffmann, *Beschreibung als Verfahren. Die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts*, Stuttgart, Metzler, 1980; *Poétique* 43 (1980); *Littérature* 38 (1980); il numero monografico «Towards a Theory of Description» in *Yale French Studies* 61 (1981); Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981; J. van Apeldoorn, *Pratiques de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982; *Poétique* 51 (1982); B. Dummer, *Von der Narration zur Deskription*, Amsterdam, B. R. Grüner Verlag, 1988; Th. Koebner, «Verteidigung der Bildbeschreibung», in E. Lämmert / D. Scheunemann (Hgg.), *Regelkram und Grenzgänge*, München, ed. text+kritik, 1988, pp. 136-162; J.-M. Adam / A. Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989; M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1992.

camente moderna. Quando nel XIX secolo, da Hegel fino a Lukács, il punto di vista diventa visione del mondo e delle cose, cioè ideologia, vince, almeno nelle idee, la narrazione che, elevata a norma, promette il senso. La funzione tutt'al più "ausiliaria" della descrizione - la descrizione che è come la pittura, che Lessing in letteratura considerava minore, il procedimento descrittivo superficiale che Lukács nel 1936 nel suo saggio moscovita *Erzählen oder beschreiben*?² condannava come come incremento della reificazione capitalistica in sede letteraria, che alla fine degli anni '60 Barthes riteneva essere solo una notazione insignificante³ e che per Genette era una semplice sospensione della parola del racconto⁴, che ancora nel 1979 nel dizionario di semiotica di Greimas e Courtés veniva definita come una specie di grado zero metodologico⁵ - questo "mero descrivere" o "meramente descrittivo" acquista nella letteratura e negli altri mezzi espressivi della modernità un particolare fascino: quasi una militanza estetica, che si manifesta quando la forza vincolante del racconto si rivela insufficiente, soprattutto nei momenti di crisi. Nel suo tentativo di fondere spazio e tempo, visuale e verbale, l'*ekphrasis*⁶ - miracolo o chimera che sia - contribuisce a superare l'abisso tra ciò che noi chiamiamo moderno e postmoderno. È proprio qui che è possibile riscoprire, aggiungere o riscrivere qualcosa.

Un racconto, si dice, ha un senso e di questo abbiamo bisogno. Nei periodi di crisi naturalmente il bisogno di senso e di narrazione cresce. Se tutto va bene, nel racconto, sia in senso letterario che politico-culturale, abbiamo sempre qualcosa: inizio e fine, vita e morte, ascesa e caduta, rosso e nero - strutture bi-

² Ristampato poi in G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin, Aufbau Verlag, 1955, S. 103-145 e in ID., *Werke*, Bd. 4 (= *Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*), Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242; trad. it. «Narrare o descrivere?», in G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323.

³ Cfr. R. Barthes, «Effet de réel», cit., p. 85.

⁴ Cfr. G. Genette, «Vraisemblance et motivation», cit., p. 13.

⁵ Cfr. l'articolo «Description» nel dizionario di A.-J. Greimas e J. Courtés *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979); tr. it. «descrizione» in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986, p. 100: «5. Si chiama anche descrizione, al livello dell'organizzazione discorsiva, una sequenza di superficie che si oppone a dialogo, racconto, quadro ecc., postulando implicitamente che le sue qualità formali autorizzano a sottoporla all'analisi qualificativa. In questo senso, descrizione va considerata come una denominazione provvisoria di un oggetto ancora da definire».

⁶ Il termine *ekphrasis* è qui inteso nell'accezione - ben più ampia di quella tradizionale di origine ellenistica - di equivalente verbale di una qualsiasi immagine visiva e proposta da M. Krieger nella succitata (cfr. nota n. 1) monografia *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, p. 9: «I have acknowledged the special theoretical value of using works of art as ekphrastic objects in order to examine, in its most extreme form, the capacity of words to transmit pictures. But the interest in the pictorial capacities of the verbal art would then once again open onto the broader consideration of ekphrasis as the sought-for equivalent in words of any visual image, in or out art».

narie, che garantiscono per il racconto nella sua interezza, magari anche delle buone speranze di uno *happy ending*, delle visioni future. Abbiamo poi ciò che tiene insieme esternamente, ma soprattutto internamente, il mondo narrato, cioè le tre "M": *milieu*, messaggio, morale. Se tutto va bene, c'è identificazione e proiezione, mentre azione e carattere funzionano sempre. La narrazione coincide con le nostre paure e i nostri desideri di orientamento nel tempo e nello spazio e in essa troviamo un *ubi consistam*, progresso e reazione, una continuità significativa a cui rapportarsi, la fede in un *a priori* temporale, efficace in senso trascendentale, e in un *a priori* rappresentativo, inerente alla tecnica del mezzo letteratura.

La riscoperta della descrizione nella letteratura moderna come opposizione estetica alla narrazione mira proprio a questo: al *grand récit*⁷, al racconto ideologicamente introdotto e formato, già bell'e pronto, che ci consiglia sempre in maniera giusta e vera - nonché coerentemente partitica. Di contro all'impianto cronologico a fondamento del racconto nella descrizione c'è così la presentificazione momentanea, alle evoluzioni subentrano le evocazioni, mentre alle conclusioni corrispondono le cristallizzazioni. La totalità del racconto viene rimossa in favore dell'isolamento del descritto e l'identificazione, alla quale la narrazione sembra invitare, cede il posto all'enfasi raffreddata dell'osservazione. L'idealizzazione dell'uomo che agisce nella realtà, la concezione del divenire umano come centro dell'opera⁸ viene poi sostituita dalla realtà linguistica dell'uomo sul quale si agisce: non troviamo più il pathos espressivo e visionario o la rivelazione della realtà, ma la realtà letteraria dell'uomo e del mondo come oggetti di trattazione e costruzione. L'illusione del rispecchiamento succede infine al postulato delle fantasie fattibili, la cronologia e la finalità del racconto scompaiono innanzi all'attimo, che nega la continuità.

Se Lessing nel suo *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) poteva ancora esprimersi per l'azione e contro la stasi di quadri ed immagini in genere⁹, il suo *plaidoyer* nel caso degli autori contemporanei cambia di segno: essi infatti rallentano la fuga delle apparizioni, perché vogliono tener fermo ciò che passa loro accanto come un fulmine ed acquistare il senso della realtà proprio grazie alla resistenza che le apparizioni visive, i dettagli visibili della realtà oppongono da sempre. La spazializzazione del vissuto nella letteratura descrittiva è anche una reazione alla paura del tempo, paura di un tempo che non può più essere dominato e sfuggito. Se la letteratura di lingua tedesca del

⁷ Cfr. F. Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

⁸ Cfr. Ph. Hamon, «The Rhetorical Status of the Descriptive», in *Yale French Studies* 61 (1981), pp. 1-26, qui in particolare p. 9.

⁹ Cfr. G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, hg. v. K. Lachmann / F. Muncker (1886-1924), Bd. IX, Berlin, de Gruyter, 1968, pp. 92-114 (= XV, XVI, XVII, XVIII) e pp. 120-138 (= XX, XXI, XXII).

dopoguerra nei suoi esempi più importanti aveva fatto ricorso alla descrizione per smaltire la sbornia di metafisica narrativa, dovuta a racconti pregni d'ideologia e di un valore sparso dietro le cose, nell'attuale epoca, tardomoderna o postmoderna che sia, la poetica della descrizione ha infine sancito la fine di quella che Hans Mayer a suo tempo definì come l'epoca storica del romanzo¹⁰. In quanto forma discorsiva la descrizione è identica un certo tipo di stile d'esperienza (*Erlebnisstilart*): se infatti il racconto si rivolge all'intersoggettività del fare esperienza, la descrizione s'indirizza all'intersoggettività dell'esperienza compiuta¹¹. Così, attraverso l'osservazione della vita interrotta per un istante nell'immagine ad Heiner Müller o Rolf Dieter Brinkmann, Peter Weiss o Günter Kunert è infine risultato visibile ciò che altrimenti sarebbe rimasto loro nascosto: il proprio perturbamento¹².

Già nel 1917 Viktor Šklovskij sosteneva del resto che lo scopo dell'arte fosse quello di darci una sensazione della cosa, una percezione che fosse legata al vedere e non solo al riconoscere¹³. La riflessione sulla differenza tra narrazione e descrizione è allora ancora oggi attuale e produttiva - anche in senso scientifico - laddove sono in gioco la capacità espressiva dell'uomo e del mezzo di espressione, dove l'intervento della descrizione nella narrazione è motivata e va controcorrente, in senso estetico, politico ed esistenziale, ci fa vedere qualcosa e ce lo rende riconoscibile - va però oltre il riconoscimento e si differenzia profondamente dall'accertamento di ciò che è sempre stato significativo.

Nel 1985 Franz Heinz rimproverò alla scrittrice rumeno-tedesca Herta Müller¹⁴ la mancanza di una concezione narrativa, una rappresentazione del dettaglio naturalistico-volgare, casualità e crudezza della materia letteraria¹⁵.

¹⁰ Cfr. H. Mayer, «Ironie und Parodie», in ID., *Thomas Mann*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, p. 183.

¹¹ Cfr. H. U. Gumbrecht, «Über den Ort der Narration in narrativen Gattungen», in E. Lämmert (Hg.), *Erzählforschung - Ein Symposium*, Stuttgart, Metzler, 1982 (= Germ. Symposien der DFG IV), pp. 202-217, qui p. 206 e sg. nonché p. 209.

¹² Cfr. Th. Koebner, «Verteidigung der Bildbeschreibung», cit., p. 160.

¹³ Cfr. V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974, p. 16: «Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, una una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione».

¹⁴ Verranno citati, nell'edizione più recente, i seguenti testi di Herta Müller: *Niederungen*, Berlin, Rotbuch, 1984 e 1988 nonché Reinbek b.H., Rowohlt, 1993 (= N), trad. it. e cur. di F. Rondolino col titolo *Bassure*, Roma, Ed. Riuniti, 1987; *Barfußiger Februar*, Berlin, Rotbuch, 1987 e 1990 (= BF); *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, Berlin, Rotbuch 1986 e 1989 nonché Reinbek b.H., Rowohlt, 1995; *Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989 nonché Reinbek b.H., 1995 (= R), trad. it. di L. Castellani col titolo di *In viaggio su una gamba sola*, Venezia, Marsilio, 1992; *Der Teufel sitzt im Spiegel*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, ²1995 (= T).

¹⁵ Cfr. F. Heinz, «Kosmos und Banater Provinz. Herta Müller und der unliterarische Streit über ein literarisches Debüt», in *Beiträge zur deutschen Kultur. Forschungen und Berichte*, hg. v. d. Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft 2 (1985) 2, pp. 80-89, ristampato poi anche

La letteratura dell'autrice dimostra invece in tal senso in maniera esemplare come con l'intervento della descrizione si siano recentemente affermati non solo il formalismo, una precisione linguistica ispirata alla scuola di Praga¹⁶ e una concezione della figuratività come composizione o creazione d'immagine, ma anche la silenziosa rivolta dei segni di una letteratura descrittiva in mezzo alla narrazione.

II. Descrizione vs narrazione

Effettivamente Herta Müller scrive la sua prosa, senza avanzare realmente dal punto di vista narrativo. I concetti di una narrazione lineare vengono trasferiti nella successione di sequenze filmiche: già in *Niederungen* (1984)¹⁷ circostanze e osservazioni, impressioni e incubi, istantanee e storie di una vita, pieghe fantastiche e passaggi di riflessione finiscono l'uno nell'altro, senza soluzione di continuità¹⁸. Philippe Hamon ha ravvisato l'essenza del descrittivo proprio in questo sforzo di resistere alla linearità costrittiva del testo, al *post hoc ergo propter hoc* degli algoritmi narrativi¹⁹. L'autrice, che ha la particolare capacità di far crescere poeticamente le osservazioni fino ad esorbitare, non procede sulla base di uno spiegamento epico, ma associativo-poetico. L'alternanza delle immagini segue infatti solo una precisa logica associativa, che porta alla penetrazione di tutte le sostanze: «Der Schlamm ist von Algen grünver-

in A. Schwob (Hg.), *Beiträge zur deutschen Literatur in Rumänien seit 1918*, München, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, 1985 (= Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten hg. v. A. Schwob, Bd. 45), pp. 103-112, qui p. 112; D. Götz, «Vom Ende einer heilen Welt. Herta Müllers "Niederungen"», in *ivi*, pp. 97-102; A. Janssen-Zimmermann, «"Überall, wo man den Tod gesehen hat, ist man ein bißchen wie zuhaus"». Schreiben nach Auschwitz - Zu einer Erzählung Herta Müllers», in *Literatur für Leser* 4 (1991), pp. 237-249; N. O. Eke (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, Paderborn, Igel, 1991 (= Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; 7); H. Krauss, «Fremde Blicke. Zur Prosa von Herta Müller und Richard Wagner», in W. Delabar / W. Jung / I. Pergande (Hgg.), *Neue Generation - Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 69-76; C. Ottmers, «Schreiben und Leben. Herta Müller, "Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet"», in P. M. Lützel (Hg.), *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994, pp. 279-293; T. R. Kuhnle, «La Résistance des Monades: *Herztier* de Herta Müller», in *Germanica* 17 (1995) (= Les Littératures minoritaires de langue allemande après 1945), pp. 25-38.

¹⁶ Cfr. I. Sörhman, «La Culture allemande en Roumanie», in *ivi*, pp. 14-24, qui p. 22.

¹⁷ Cfr. nota n. 14.

¹⁸ Cfr. T, p. 19: «man [muß] in kurzen Takten seine Sätze schreiben»; per quanto riguarda il cosiddetto «effetto di sequenza» cfr. anche J.-M. Adam / A. Petitjean, *Le texte descriptif*, cit., p. 81.

¹⁹ Cfr. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 5.

färbt [...] Jeden Abend kommen sie mit diesen trunkenen Augen ins Dorf zurück»²⁰.

Tipico della descrizione è infatti il gioco dello stesso contro la differenza²¹: in essa e grazie ad essa l'ipertrofia di certe operazioni, peraltro assolutamente generali, come l'anafora, la ridondanza o l'equivalenza viene resa più manifesta e tangibile²². Evitando ogni nesso epico, i brevi testi che compongono *Niederungen* sembrano così piuttosto delle poesie in prosa: non presentano un'azione in senso tradizionale, ma sono strutturati da un ordinamento additivo di situazioni minacciosamente concentrate sul soggetto che le percepisce. Gli universali e il messaggio del racconto vengono paralizzati, il flusso della narrazione ristagna e viene arrestato, la descrizione è qui gesto di rimozione del racconto²³.

È la presentificazione momentanea a sostituire l'impianto cronologico: il ritaglio e l'istantanea sono al centro del testo. Le evocazioni prendono così il posto delle evoluzioni. Importante non è la storia nella successione del tempo, ma nello spazio di superfici e figure. Il testo scritto non contiene più una storia compiuta, ma descrive piuttosto (utilizzando un concetto caro a Derrida) delle «tracce»²⁴ - tracce del ricordo, del sapere, di un semplice presentimento dell'essere uomini e persone:

Denn das, was von innen kam, hat unter den Rippen gedrückt, hat die Kehle geschnürt, hat den Puls gehetzt. Es ist seine Wege gegangen. Es hat seine Spuren gelassen.

Manche Leute reden, wenn sie von diesen Spuren reden, von «Wunden» oder «Narben». Es sind keine. [...] Ich rede darüber. Ich lebe nicht mehr darin. Ich rekonstruieren, auch, wenn ich innerlich nachvollziehe.²⁵

I testi di Herta Müller perdono la referenza storico-ideologica, volontariamente abbandonata nell'isolamento e nell'enucleazione dei corpi e delle cose. La sperimentazione della scrittrice va alla ricerca di una letteratura radicalmente descrittiva che porti alla luce gli oggetti e i corpi e metta il resto in ombra, così che effettivamente non resti nient'altro da pensare e sentire se non l'oggettivo e il corporeo. Nella sua opera c'è soprattutto la riscoperta del corpo

²⁰ N, p. 24.

²¹ Ciò corrisponde all'interpretazione di Quintiliano della descrizione come espansione di una denominazione, di un'unica idea di partenza, come *eversio* (Ist. or. VIII 3, 66-70).

²² Cfr. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 5.

²³ Cfr. R. Debray-Genette, «La pierre descriptive», in *Poétique* 43 (1980), pp. 293-304, qui p. 295.

²⁴ Cfr. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 320: «De nos perceptions il reste dans notre appareil psychique une trace (*Spur*) que nous pouvons appeler "trace mnésique" (*Erinnerungsspur*)».

²⁵ T, p. 10.

che “sente” ciò che lo circonda, una riabilitazione della sensibilità sensoriale dell’uomo da una parte e dall’altra la decostruzione dell’oggettività, del classico paradigma del mondo esterno. Lo sguardo, perlopiù straniante, si ostina sulla realtà - anche quella del proprio corpo appunto - in una sorta di resistenza all’espropriazione della sensorialità:

Die Mutter wickelte mir beide Hände in dicke Baumwolltücher ein. Meine Hände waren rund und hilflos wie ein Knäuel. [...] Meine Hände waren weiß und aufgeweicht. Meine Daumen waren abgefaut und in dem Knäuel aus grünem Rauch verbrannt. Sie waren ausgekühlt und übers Haus gezogen.

Meine Zeigefinger zeigten nicht. Meine Mittelfinger waren nicht in der Mitte. Meine Ringfinger trugen keine Ringe. Meine kleinen Finger waren nicht klein. Meine augenlosen, meine ohrenlosen, meine nasenlosen, meine lippenlosen Finger. [...]

Es tut ein Tag sich auf. Ich weiß, was mir geschieht.

Und meine Zeigefinger sind Schlagfinger. Und meine Mittelfinger sind Zerrfinger. Und meine Ringfinger sind Reißfinger. Und meine kleinen Finger sind Ziehfinger.²⁶

Al posto dell’attribuzione di significati appaiono le percezioni fissate dettagliatamente e precisamente in una serie di parole. Herta Müller non valorizza, cerca invece a gran forza di tracciare il contorno di una materialità invadente dei corpi e degli oggetti. Il tema dei limiti del corpo è espressione della paura di perdere i confini della propria sensibilità, che essi si dissolvano:

Man muß bloß nackt in den Spiegel schauen oder beim Strümpfhochrollen daran denken, daß man seine Haut berührt. In Kleidern ist man ein Mensch, und ohne Kleider ist man keiner. Die große Fläche Haut.²⁷

Il pericolo di entrare con ciò nella sfera dello scambio viene addirittura ad essere associata alla morte: «Ich hatte Angst, daß durch diese offenen Knie der Tod in mich hineinfindet, und ich legte rasch die Handflächen auf die Wunden»²⁸.

La descrizione studia le cose e isola il suo oggetto: è un lavoro imperfetto, frammento d’arte, campione, pezzo da esposizione; acuisce la capacità di distinguere e rafforza la percezione sensibile, rendendo particolarmente attenti alle cose, alla natura, i paesaggi, gli uomini, anche a ciò che non è umano, che è inorganico. Grazie alla descrizione terribilmente precisa Herta Müller mette a

²⁶ BF, pp. 77-79.

²⁷ N, p. 60.

²⁸ *Ivi*, p. 24.

confronto direttamente e immediatamente chi legge - e resta inorridito - con gli oggetti, i processi, i corpi nella loro invadente potenza, rinunciando ad una superiore sintesi narrativa, ad una paternalistica influenza e lasciando entrare in gioco la capacità di giudizio del lettore. Già nella prima opera la strategia narrativa rifugge infatti dalla mirata concentrazione sull'esemplare. Anche se lo spazio del paese sembra comporsi di un numero limitato di ambiti di esperienza privati e pubblici, i frammenti del ricordo si sommano fino a dare una piccola totalità di vita rappresentata in maniera assolutamente soggettiva, come un mosaico, mai composta in maniera stringente.

L'impianto narrativo viene sostituito da cristallizzazioni linguistiche di una presunta immediata impressione o espressione del descrivere. Laddove il racconto si fonda sulla continuazione dell'azione e sulla tensione, per avvinghiare il lettore, sulla cronologia e sulla causalità, la descrizione rappresenta una struttura additiva e correlativa, che ben sottolinea la dimensione configurazionale del testo letterario²⁹. Nell'opera dell'autrice l'enumerazione nomina e procede in senso deittico al centro dell'immagine:

Die lila Blüten neben den Zäunen, das Ringelgras mit seiner grünen Frucht zwischen den Michzähnen der Kinder.

Der Großvater, der sagte, vom Ringelgras wird man dumm, das darf man nicht essen. Und du willst doch nicht dumm werden.

Der Käfer, der mir ins Ohr kroch. Großvater schüttete mir Spiritus ins Ohr, damit mir der Käfer nicht in den Kopf kriecht. Ich weinte. In meinem Kopf summte es und wurde heiß. Der ganze Hof drehte sich, und Großvater stand riesengroß mittendrin und drehte sich mit.³⁰

La descrizione è qui il luogo nel testo dove il lavoro si manifesta in triplice modo: anzi tutto come manifestazione del lessico all'opera, secondariamente come manifestazione del lavoro sul lessico ed infine come ricordo del generale lavoro operato sul mondo. La descrizione è però soprattutto quel luogo dove il potere generativo del linguaggio può mostrare se stesso nel modo più chiaro ed incontrollabile: il che può spiegare perché il descrittivo - come traguardo o come categoria, espulso dal regno del poetico o marginalizzato, subordinato alle "importanti" istanze antropomorfe della narrazione o riservato ai discorsi noiosi (quelli del sapere o della scienza) - sia solo parzialmente accettato nel regno del discorso sulla letteratura. Il piacere del descrittivo, il piacere di produrlo e di consumarlo, sembra invece escluso dai discorsi normativi sulla descrizione³¹.

²⁹ Cfr. J.-M. Adam / A. Petitjean, *Le texte descriptif*, cit., p. 143.

³⁰ N, p. 17.

³¹ Ph. Hamon, «The Rhetorical Status of the Descriptive», cit., p. 21 e p. 25.

Descrivere infatti significa sempre «descrivere per»³². Il lettore delle descrizioni di Herta Müller non si aspetta la fine, ma le parole successive, a livello di principio all'infinito. L'allineamento delle immagini una dietro l'altra non avviene casualmente, senza scelta: ogni aspetto diventa un nuovo tema, una nuova classe. Nella descrizione l'enumerazione e l'inventario sono orientati in maniera argomentativa, gli elementi selezionati sono ordinati, gerarchizzati per far senso nel testo e/o nella situazione. La descrizione impone, dal punto di vista di quell'«arte della prosa», di cui parla Valéry, «la ricerca di una modalità di successione delle frasi [...] *non arbitraria*»³³: infatti, checché egli ne dica, essa non è «tutto il contrario»³⁴ della composizione, della «costruzione» e del rigore³⁵.

Apparentemente distanziate, le immagini nei testi della scrittrice rumeno-tedesca si legano grazie alla modalità della loro sequenza nella mente del lettore fino ad arrivare ad un tema, ad una tendenza più o meno chiara, creano cioè un'attesa e un processo di comprensione e memorizzazione che favorisce la lettura. Staccandosi dal *post hoc ergo propter hoc* per riportare il lettore al testo come testo nella sua materialità tipografica, la descrizione riconnette il lettore alla sua storia personale, quella dell'apprendimento del vocabolario da una parte, quella della sua esperienza (come sapere enciclopedico delle cose) dall'altra. Gli studi sulla prosa realista hanno del resto affermato ormai quasi da due decenni l'idea che la descrizione sia innanzi tutto un fenomeno verticale, intertestuale, un discorso citazionale fondato sui codici culturali del sapere³⁶. Il lettore di Herta Müller viene così ad essere interpellato sulla sua competenza linguistica ovvero metalinguistica, e la descrizione diventa il luogo dove verifica le sue riserve (di sapere, di lessico) ed il suo pensiero per riserve e stock³⁷, dove ad ogni parola dell'enunciazione da decodificare fa corrispondere una serie di parole sue, che formano una replica. La descrizione si propone quindi come un doppio movimento che provoca da una parte il decentramento delle strutture logiche dell'enunciato e dall'altro il riaccentramento pragmatico dell'enunciazione su coloro che ad essa partecipano.

³² *Ivi*, p. 6.

³³ Cfr. P. Valéry, «Ego scriptor», in ID. *Cahiers*, tomo 1, cit., p. 304: «L'art de la prose consisterait pour mon goût (d'écrivain, je ne dit pas de lecteur) dans la recherche d'un mode de succession des phrases - qui fût sensiblement *non arbitraire*. (La description étant tout le contraire.) L'idée que n[ous] avons du langage est des plus grossières».

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. il motto della prima parte dell'articolo.

³⁶ Cfr. J. Halpern, «Describing the Surreal», in *Yale French Studies* 61 (1981), pp. 89-106, qui in particolare p. 89.

³⁷ Cfr. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, cit., p. 7 e J.-M. Adam / A. Petitjean, *Le Texte descriptif*, cit., p. 116 nonché M. Sternberg, «Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence», in *Yale French Studies* 61 (1981), pp. 60-68, qui in particolare p. 84.

III. La letteratura come scuola del vedere: la decostruzione dell'oggettività e della soggettività

L'oggetto della descrizione è l'esteriore, la superficie, la spazialità. Dell'accadere è importante il luogo dove le cose accadono. Così la logica del racconto segue il movimento dell'occhio, lasciato a se stesso. L'ottica è mossa, la forma è mobile, le immagini si avvicinano velocemente, come in un film:

Daß wir im Aufblitzen und Abtauchen leben, ich glaube, das zeigt am besten der Film. Seine Mittel sind die Mittel der Bilder. Ich habe oft den Eindruck, alles besteht aus einzelnen Bildern. Auch das Schreiben vollzieht sich in Bildern.³⁸

Come già per Rolf Dieter Brinkmann³⁹, anche per Herta Müller il flusso delle immagini è un segno dell'epoca attuale che non va negato, men che mai in letteratura. E se il flusso continuo delle immagini costituisce in fondo la segnatura del nostro tempo, dove tutto appare per scomparire ad altissima velocità, dove il tempo e lo spazio vengono eliminati e la loro esperienza si dissolve, la percezione è caleidoscopica, le impressioni si sommano. La distanza non consente uno sguardo d'insieme, ma solo uno che coglie ancora più particolari. Così la prospettiva narrativa si restringe, i processi vengono scomposti e ricombinati in nuove sequenze: così inteso, il funzionamento poetico della descrizione può essere definito secondo la celebre formula di Jakobson⁴⁰, in quanto opera la proiezione del principio d'equivalenza dall'asse della selezione sull'asse della combinazione⁴¹.

Alla disparata realtà che si presenta nella complessa struttura percettiva corrispondono una struttura linguistica e una specifica tecnica d'immagine. Caratteristico dello stile di Herta Müller è l'enumerazione paratattica delle singole osservazioni, che ricorda lo stile enumerante del primo espressionismo: le frasi sono come salti, balzi nello spazio, che sfuggono alla sostanziale povertà sintattica dei testi dell'autrice per produrre solo per associazione sulla base di catene d'immagini (e spesso di neologismi) un senso. Ad ogni immagine segue un'immagine, ad ogni sensazione una sensazione:

Vater singt, Vaters Gesicht fällt singend unter den Tisch auf das Tischkreuz, verdammt nochmal, wir sind eine glückliche Familie, verdammt nochmal, das Glück verdampft im Rübentopf, verdammt nochmal, der

³⁸ T, p. 83.

³⁹ Cfr. R. D. Brinkmann, *Der Film in Worten*, Reinbek b.H., Rowohlt, 1982, p. 131 e sg.

⁴⁰ Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 185 e sgg.; se infatti il concetto di «funzione poetica» come carattere distintivo della letterarietà risulta sicuramente obsoleto, esso a tutt'oggi ben si presta a spiegare il funzionamento della descrizione.

⁴¹ Cfr. M. Bal, *Narratologie*, cit., p. 104.

Dampf beißt uns von Zeit zu Zeit die Köpfe ab, das Glück beißt uns von Zeit zu Zeit die Köpfe ab, verdammt nochmal, das Glück frißt uns das Leben.⁴²

L'apparente assenza di legami delle immagini riflette l'inquietudine⁴³: l'angoscia esistenziale e l'inquietudine affinano lo sguardo per il dettaglio; qui e là risulta percettibile una disintegrazione della realtà in elementi eterogenei, che vengono ricomposti solo nel mezzo linguistico secondo il principio di una «scomposizione combinatoria», del collage. La scrittura si avvicina così al vedere, che per Herta Müller è selezione e combinazione con un certo interesse⁴⁴.

Nell'«epistemologia visuale»⁴⁵ dell'autrice guardare significa scomporre, strappare dal contesto e, in qualche modo, anche distruggere. Nelle sue lezioni di poetica Herta Müller ha sottolineato come vista e frammentazione nei suoi testi stiano tra loro in rapporto diretto:

Der Eindruck, daß genaues Hinsehen zerstören heißt, verdichtet sich mehr und mehr. [...] Wenn man Menschen, auch, wenn sie einem nahe stehen, ansieht, wird man schonungslos. Man zerlegt sie. Das Detail wird größer als das Ganze.⁴⁶

Attraverso lo sguardo selettivo il mondo esterno si scinde nei dettagli, in singoli segni e segnali. Ciò che affascina è il ritaglio, il taglio praticato nell'esperienza, il motivo ingrandito dal binocolo: senza il contorno fastidioso della sintassi e della narrazione, senza il contesto condizionante, ciò che è solo descritto, l'estratto-sottratto è irresistibilmente affascinante, bello e terribile come il primo giorno. La scrittura cerca in se stessa, e non più nel mondo, la sua giustificazione.⁴⁷ Ed è lo sguardo a liberare nella scrittura di Herta Müller il dettaglio dall'intervento degli schemi dell'ordine e della logica, decentrandolo. Il centro osservante del testo si organizza al margine esterno dell'osservato:

Unser Auge liegt so, daß es eine größere Fläche als der eine Augapfel groß ist, sieht. [...] Und sich zudeckt, damit die Hälften unseres Körpers nicht noch einmal hilflos in den Hälften des Sehens stehn.⁴⁸

⁴² N, p. 86.

⁴³ T, p. 19.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 76 e sg.

⁴⁵ Il concetto risale a F. G. Robinson, *The Shape of Things Known - Sidney's Apology in its Philosophical Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1972, qui soprattutto le pp. 1-59.

⁴⁶ T, p. 25 sg.

⁴⁷ Cfr. R. Debray-Genette, «Traversées de l'espace descriptif», in *Poétique* 49 (1982), pp. 329-344, qui in particolare p. 344.

⁴⁸ T, p. 76.

In modo assai simile, anche Lyotard all'inizio di *Discours, Figure* cerca di recuperare questa presenza del distanziamento del vedere nell'esperienza del discorso, la proprietà quasi visiva del parlare che si oppone ad una definizione della lingua come sistema autarchico e chiuso di significati, sottolineando come ogni discorso sia lanciato in direzione di qualcosa da cogliere che è incompleto ed aperto, un pò come il campo visuale, che è parziale, limitato e prolungato da un orizzonte⁴⁹.

Gli esercizi in prosa di Herta Müller sono davvero una scuola del vedere, dove delle realtà virtuali vengono liberate al di sotto della superficie di una presunta realtà. Lo sguardo estraneo diventa metodo e possibilità d'approccio al mondo familiare. Il racconto *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (1986)⁵⁰ è un bell'esempio di come lo sguardo soggettivo diventi estraneo e come tale definisca il rapporto dell'osservatore con gli oggetti. Solo come estraneo il mugnaio Windisch nel suo lento congedarsi può percepire ciò che è familiare con una particolare chiaroveggenza per ogni singola cosa⁵¹. L'estraneità non consente qui il riconoscimento, ma solo il riconoscimento dell'estraneità. Il guardare con esattezza, che porta alla scomposizione e alla distruzione, scompone, distrugge nello specchio l'io, nell'immagine gli altri e l'io insieme⁵². Grazie alla scelta del dettaglio isolato e al suo ingrandimento fisso le dimensioni esistenti tra dettaglio e tutto si spostano, l'io si dissolve, si avvicina agli oggetti:

Ich zog mich an. Meine Hände zitterten beim Zuknöpfen. Meine Ärmel, meine Hosenbeine waren wie ein Sack. Meine ganzen Kleider waren wie ein Sack. Das ganze Zimmer war wie ein Sack. Ich selber war wie ein Sack.⁵³

Se ci si avvicina ancora di più, i particolari diventano grandi, minacciosi, assurdi, illimitati e onnipotenti. Lo slittamento della percezione espone l'io al pericolo, lo sguardo estraneo dalla finestra sul mondo familiare ferisce:

Windisch öffnet das Klappmesser. Er prüft die Messerschneide an der Fingerhaut. Er setzt die Messerschneide unterm Auge an. Der Backenknochen bewegt sich nicht. Windisch zieht mit der anderen Hand unterm Aug die Falten glatt. Er schaut zum Fenster hinaus. Da ist das grüne Gras.

⁴⁹ Cfr. F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 32.

⁵⁰ Cfr. nota n. 14.

⁵¹ Cfr. il seguente passo, significativamente posto all'inizio di F, p. 5: «Jeden Tag, wenn Windisch von der tiefen Stelle gerüttelt wird, denkt er: "Das Ende ist da". Seit Windisch auswandern will, sieht er überall im Dorf das Ende. Und die stehende Zeit, für die, die bleiben wollen. Und daß der Nachtwächter dableibt, sieht Windisch, über das Ende hinaus».

⁵² Cfr. R, p. 153, ma anche p. 17 e p. 18.

⁵³ N, p. 31.

Das Klappmesser zuckt. Die Messerschneide brennt.
Windisch hat viele Wochen lang unterm Aug eine Wunde.⁵⁴

Come nella celebre scena di apertura del film di Luis Buñuel *Un chien andalu* (1928), sulla quale si era già soffermato nel 1955 Peter Weiss⁵⁵, il distacco della forma normale, convenzionale “uomo” dalla forma normale, convenzionale delle sue rappresentazioni diventa manifesto nel simbolo della zona oculare tagliata dal rasoio. La precisione chirurgica della descrizione viene inoltre accoppiata ad intense esperienze sensoriali, così che le radiografie realistiche del mondo circostante vengono ampliate attraverso il mondo della sensibilità fino a diventare immagini fantastiche. Precisione e figuratività vanno dunque di pari passo. Le singole percezioni vengono esattamente registrate, ma allo stesso tempo anche sciolte dal nesso forzato in cui le convenzioni le vogliono veder giustificate; queste percezioni non mantengono la loro distanza originaria e diventano effetti tangibili, fisici; infine l'intero complesso viene riassunto in un'immagine:

Großvater spricht gerne von seinen Hämmern und Nägeln und sagt auch von manchen Leuten, daß sie vernagelt sind. Großvaters Nägel sind neu und spitz und glänzend. Und seine Hämmer sind plump und schwer und rostig und haben viel zu dicke Stiele.
Manchmal ist das Dorf eine riesengroße Kiste aus Zaun und Mauer. Großvater klopft seine Nägel hinein.⁵⁶

Tutto ciò non contraddice l'esattezza dell'osservazione - solo apparentemente lo fa -, perché il piano oggettivo del testo non è la realtà (qualsiasi essa sia), ma il mondo percettivo di chi narra:

Mutter hört etwas in der Dachrinne piepsen. Es haben sich Spatzen ein Nest gemacht. Mutter lernt wieder sehen. Sie geht schon in den Hinterhof, die lange Leiter holen.
Das Nest ist klein und locker. Es hängt an ihrem Besen und fällt zu Boden. Es stürzen Schreie in grauer faltiger Haut aufs Pflaster. [...] Die Vögeljungen quietschen noch in ihrem Hals. Sie wehren sich noch in ihrer Speiseröhre. [...]
Mutter steht noch immer auf der langen Leiter. Die Sprossen drücken ihre Fußsohlen breit. Mutter steht mit den Fußsohlen über mir. Sie zerquetscht mir das Gesicht. Mutter stellt sich auf meine Augen und drückt

⁵⁴ F, p. 24.

⁵⁵ Cfr. P. Weiss, «Avantgarde Film», in ID., *Rapporte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1968, pp. 7-35, qui in particolare p. 21.

⁵⁶ N, p. 87.

sie ein. Mutter tritt mir die Pupillen ins Weiße der Augen. Mutter hat dunkelblaue Maulbeerflecken an den Fußsohlen.⁵⁷

La grande radicalità dell'osservazione esatta a livello fotografico porta improvvisamente su un piano diverso; la distruzione diventa distruzione simbolica, perché il guardare più esatto diventa guardare inventato, con modi di deriva metaforica e metonimica specifici. In *Barfüßiger Februar* (1987)⁵⁸ l'osservazione precisa del disegno del tessuto (*Fischgrätenmuster*) dell'abito dell'agronomo porta all'introduzione di una serie di figure costruite sulla spina di pesce (*Fischgräten*), così che alla fine ci si chiede se si tratti ancora di un agronomo o se non venga piuttosto sezionato davvero un pesce⁵⁹. Verità e menzogna perdono qui il loro significato di opposizione: l'equazione, di matrice surrealista, della comparazione e dell'identificazione, la ricomposizione della metafora come metamorfosi, significa piuttosto che ogni elemento del testo è potenzialmente fonte di azione.

La realtà familiare viene talmente straniata che l'abisso dietro le cose diventa visibile. Così si mostra il lato poroso e spesso grottesco della realtà quotidiana, sotto la cui superficie si aprono degli abissi - la pazzia, i cadaveri nella cantina del ricordo, il folle mondo dei sogni e delle immaginazioni:

Als ich zehn Jahre alt war, hab ich in den Steinen, die Gurken gewesen waren, Steine gesehn. Ich erinnerte die Gurken, ich war jedesmal darauf gefaßt, sie wieder zu sehen, ohne die Angst, daß sie platzen. Doch weil die Angst vor dem Platzen und Vergiften nicht mehr da war, habe ich die Gurken nie wieder gesehen. Es war etwas verlorengegangen in meiner Wahrnehmung. Ich konnte sie nicht mehr so erfinden, wie sie sich seinerzeit selbst erfunden hatte. Es war damals ein anderer Blick [...]

Das Platzen der Gurken, es war doch weiter nichts als der den «normalen» Dingen zugestandene Wahn. Diese Art Empfindsamkeit, durch die man, geht man ihr nicht aus dem Weg, von einem Augenblick zum anderen den willkürlich abgesteckten Weg der Norm verläßt.⁶⁰

Il desiderio e la rabbia descrittive, che sole motivano il testo, hanno un duplice effetto: rafforzano la capacità di rappresentazione di superficie e preparano con ciò la caduta nell'irreale, incomprensibile, narrativamente incommensurabile.

C'è infatti una fondamentale differenza tra il sistema di annotazione di una letteratura descrittiva realistica e la prosa di Herta Müller. Quando infatti la descrizione cessa di essere l'ancella della narrazione, il testo acquista un'aura simbolica e visionaria, mentre un'atmosfera quasi da sogno lo innalza su di un

⁵⁷ *Ivi*, p. 74 e sg.

⁵⁸ Cfr. nota n. 14.

⁵⁹ Cfr. BF, p. 14, 16, 19 e p. 20.

⁶⁰ Cfr. T, p. 12 e sg.

piano ben diverso da quello della similitudine realistica: il Giano bifronte della descrizione punta al sistema semiotico ed è ciò che ci procura una mimesi della mente visionaria⁶¹. Non stupisce quindi a tal proposito che Derrida sia mosso a suggerire la complicità tra la concatenazione non logica dei significati scritti nella loro «silenziosa spaziatura» e lo spazio di una scena di sogno: la scrittura non ha mai trattato la linearità ideale del *logos* più criticamente di quando la spaziatura diventa un'imitazione dello spazio, cioè quando la scrittura si ribalta in descrizione⁶².

La traduzione dei concetti di una narrazione lineare in sequenze filmiche produce nelle opere dell'autrice un grottesco al di là delle forme di scrittura analitiche. Sulla linea di fuga dello sguardo soggettivo, in cui prospettiva interiore ed esteriore, vissuto e immaginato si intrecciano tra loro, l'io finisce nel vortice di una dissoluzione che tutto abbraccia. In una visione caleidoscopica del mondo e delle cose tutto è caotico, a pezzi: uomini e oggetti evocati sono solo frammenti circolanti di significati, significanti che slittano e aspettano d'incontrarsi con altri significanti che vagabondano nel libro della storia. Ed è la perdita dell'io che definisce la percezione dell'immagine da parte del soggetto⁶³. La struttura del testo rispecchia la perdita di un contesto o di un nesso di senso:

Eisblumen spinnen ihr Dickicht über die Fenster. Ich fühle einen schönen Schauer auf der Haut. Mutter schneidet mir die Nägel so kurz, daß mir die Fingerspitzen wehtun. Ich fühle mit den frischgeschnittenen Fingernägeln, daß ich nicht richtig gehen kann.

Ich gehe immerzu auf den Händen. Ich fühle auch, daß ich mit diesen kurzen Nägeln nicht richtig reden und nicht richtig denken kann. Und der Tag ist nichts als eine riesengroße Anstrengung.

Die Eisblumen verschlingen ihre eigenen Blätter, sie haben das Gesicht milchiger blinder Augen.

Auf dem Tisch dampft die heiße Nudelsuppe.⁶⁴

Lo stile paratattico e la tecnica del montaggio corrispondono sul piano formale

⁶¹ Cfr. M. Beaujour, «Some Paradoxes of Description», in *Yale French Studies* 61 (1981), pp. 27-59, qui in particolare p. 37.

⁶² Cfr. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, cit., p. 321: «Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé ailleurs, en un sens difficile de ce mot, *espacement*: diastème et devenir-espace du temps, déploiement aussi, dans une localité originale, de significations que la consécution linéaire irréversible, passant de point de présence en point de présence, ne pouvait que tendre et dans une certaine mesure échouer à refouler». Sul concetto di «spazialità» della scrittura cfr. anche G. Genette, «La littérature et l'espace», in ID., *Figures II*, Paris, Seuil, 1967, pp. 49-69, in particolare p. 45.

⁶³ Cfr. T, p. 25 e sg. nonché pp. 97-99.

⁶⁴ N, p. 43.

e strutturale alla perdita di una comprensione definita, coerente di sé e del mondo. L'autore nel testo scompare e l'io diventa massa linguistica.

Attraverso la pratica della descrizione, insistente, laconica, ossessiva, Herta Müller non pretende di "far vedere" le cose ("far vedere" come "rendere vero" sono le parole chiave della poetica realista e naturalista), cerca piuttosto di rivelare i meccanismi che il linguaggio mette in gioco per parlare delle cose ed evidenziare così la deformazione, la «denaturazione» come dice Ricardou⁶⁵, che il linguaggio fa subire sistematicamente alla realtà. Nella scrittura lo sguardo trascende se stesso, la scrittura non è la trasformazione dell'immagine in frase, ma il processo di decostruzione che fa sì che le frasi aprano gli occhi e vedano se stesse:

Es ist eine Lüge, wenn ich den Satz nicht so aufschreibe, wie er sich selber sieht.

Ich glaube auch, [...] Daß es deshalb so lange dauert, bis ich weiß, wie der Satz, den ich schreibe, sich selber sieht.⁶⁶

L'ispezione della realtà perfettamente organizzata sulla superficie visibile e stilisticamente ben effettuata nel testo si ribalta in una de-realizzazione di questa realtà e della sua rappresentazione in sede letteraria: ogni tipo di ordine è invenzione, i testi stessi sono tessuti senza trama e fondo - al di sotto di essi abissi sbadiglianti fanno le boccacce ad autore e lettore. La letteratura non è rivelazione della realtà, ma selezione, arrangiamento e costruzione di qualche dato circostante, è simulazione di una storia o di un destino, è invenzione di qualcosa, che avrebbe potuto essere. Un testo è uno sguardo specifico sul mondo, un ritaglio ed un collage, che non è né vero né falso, né giusto né inappropriato, ma che mostra in maniera insostenibile un'immagine, che a sua volta libera altre immagini - anche nel lettore.

IV. *L'utopia linguistica della percezione inventata*

Il progetto descrittivo di Herta Müller non prescinde solo da una lingua corrotta dall'uso (politico), ma è più analitico ed ermetico. Un'autrice - e una voce narrante - cerca qui delle possibilità di trovare se stessa, ideandosi ed inventandosi (*er-finden*), non più sulla strada di verità precostruite in un mondo del "sì" (Heidegger) o di un gergo dell'originarietà (Adorno), ma grazie a evidenze sensibili, attraverso la forza delle immagini, in una forma per così dire di ingenua immediatezza. Si avverte qui ciò che Murray Krieger ha definito come «il biso-

⁶⁵ Cfr. J. Ricardou, «De natura fictionis», in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 35-38.

⁶⁶ T, p. 35 e p. 84.

gno semiotico del segno naturale»⁶⁷. C'è però anche una certa resistenza nei confronti di una tale «naturalità», per paura che con ciò la lingua e l'esistenza in sé vengano privati della libertà del movimento interiore, che alla fantasia venga negato quel libero corso che proprio l'arbitrarietà del segno rende possibile. Come lo specchio poliedrico del desiderio, la descrizione genera solo una relazione obliqua e tangenziale con le cose reali, i corpi e gli spazi: questa è la ragione per cui la descrizione è così intrinsecamente legata all'Utopia⁶⁸. Il sogno estetico della nostra cultura è da tempo quello di un miracolo che consenta l'incontro dei due impulsi contrapposti dell'attrazione e della repulsione verso il «segno naturale» nella paradossale immediatezza dell'*ekphrasis*.

Di fatto il desiderio di descrivere non può sfuggire all'infinita attribuzione di significati, alla richiesta di altri significati al di sotto della superficie descritta. Chi descrive cerca di fronte al vuoto che lo minaccia (il foglio bianco, la vuota trascendenza) un appiglio negli oggetti che più gli sono vicini o che si immaginano tali e nei processi che si concretizzano in un'impressione d'immagine. Proprio in quanto desiderio di vicinanza, di un'osservazione piena di partecipazione dei più piccoli dettagli, come volontà di salvare l'immagine dal senso della scrittura il desiderio di descrivere ha qualcosa di atavico e di regressivo. Qui comincia per chi scrive il fascino, ma anche il dolore. Il tentativo disperato di arrivare alle cose, di vagliarne con mano il presunto peso, che la narrazione invece tende a nascondere, incontra pur sempre la terribile - ma proprio per questo necessaria - resistenza dell'arbitrarietà del segno, il vortice della frase, che rende un tale progetto di scrittura lungo e difficile:

Jeder Satz beginnt mit seiner Unmöglichkeit, aufgeschrieben zu werden.
Und dann ist da noch etwas beim Schreiben: der Schrecken vor dem Satz
und der Sog des Satzes. [...]
Daß er diesen Schrecken braucht, um den Gedanken, seinen eigenen,
fortzuschreiben. Um vorwegzunehmen, und um hinterherzutragen. [...]
Wie lange sich die Gedanken fort-schreiben, wie lange der Schreck des
Satzes wirkt und der Schreck vor dem Satz, so lange wirkt auch der Sog
des Satzes. So lange dauert der Zustand des Schreibens an.⁶⁹

Al centro del testo non c'è infatti l'oggettività, bensì, hegelianamente, il ricordo di una percezione ed esperienza esistenziale come movimento di interiorizzazione (*Er-innerung*) che salvaguarda dentro di noi la vita, il pensiero, il corpo, la voce, lo sguardo e l'anima dell'altro, del mondo, ma li salvaguarda sotto la forma di *hypomnemata*, *memoranda*, segni o simboli, immagini o rap-

⁶⁷ M. Krieger, *Ekphrasis*, cit., p. 10 e sg.

⁶⁸ Cfr. M. Beaujour, «Some Paradoxes of Description», cit., p. 58 e sg.

⁶⁹ T, p. 44 e sg.

presentazioni mnestiche che non sono altro che frammenti staccati e dispersi, lacunosi, delle parti dell'altro:

Manchmal glaube ich, jeder trägt im Kopf einen Zeigefinger. Das zeigt auf das, was gewesen ist. Das meiste, was wir uns sagen, erzählen, woran wir denken, wenn wir mit uns allein sind, ist gewesen.⁷⁰

Der Zeigefinger zeigt in Form dieser Beschränkung auf die ganzen Bücher. Die waghalsigen Sätze nehmen das auf sich. Da sie waghalsig sind, tragen sie alle anderen Sätze, die man nicht mehr erinnern kann, mit.⁷¹

Ciò che sfida la logica semplice e "oggettiva" degli insiemi, ciò che disturba la semplice inclusione, è ciò che si ricorda al pensiero (*Gedächtnis*), che si pensa come "parte" del più grande "tutto"; è l'altro in quanto altro, la «traccia» non totalizzabile, inadeguata a se stessa e allo stesso:

Das Vielfache des Bodens unter den Gedanken ist das Gegenteil des Bodens unter den Füßen: es macht haltlos. Denn die Böden unter den Gedanken, wenn es viele werden, zeigen, daß es eine Tiefe gibt, die nicht abzugrenzen und nicht abzumessen ist. Die Böden unter den Gedanken sind das gleiche, was die Bodenlosigkeit unter den Füßen ist. Die Tiefe geht nie an einem vorbei in die Dinge. Man ist ja schon selber in den Dingen drin, wenn man sich auf die Tiefe einläßt. So geht die Bodenlosigkeit durch einen selbst. Ihr Maß ist unmäßig. Man könnte dafür: Maßlosigkeit oder Unmaß gebrauchen.⁷²

Così la realtà diventa per Herta Müller il punto di partenza di una ri-presenza, di una «inventata percezione»⁷³, che nell'autoaccertamento di sé progetta un nuovo mondo:

Und in jedem Alter gibt es die Wahrnehmung, die sich erfindet. Das, was wir sehen, überschreitet seine Grenzen.

Die Straßen entlang werden fliegende Rehe tausendfach unerwartet zum Bild, das seine Grenzen überschreitet. Aus der Notwendigkeit gesetzt, als Hilfe für eine sichere Fahrt, fliegen sie auf jedem Schild aus der Ahnungslosigkeit der Verkehrsplaner in die Ahnung. Sie erfinden sich, sie werden zum poetischen Bild.⁷⁴

⁷⁰ *Ivi*, p. 9.

⁷¹ *Ivi*, p. 39.

⁷² *Ivi*, p. 40 e sg.

⁷³ Cfr. «Wie Wahrnehmung sich erfindet», in *ivi*, pp. 9-31.

⁷⁴ *Ivi*, p. 15 e p. 17.

Il processo estetico deve ripetere imitando quanto avviene inconsciamente e automaticamente nel caso di una percezione ritrovata perché inventata: l'esatissima osservazione del mondo delle immagini interiori e del mondo delle immagini esteriori ne è una premessa; la trasformazione delle osservazioni in struttura testuale e lingua è l'altra⁷⁵. L'autrice vuole superare la referenza oggettiva delle parole attraverso la forza generativa della lingua, mentre l'io diventa attivo come «generatore, costituente»⁷⁶. Alla base c'è l'idea di una letteratura che è (o può essere) la conversione della lingua in natura, dunque più che imitazione della natura o mimesi da parte della lingua della natura fisica. La trasformazione dell'immagine in parola e frase segue infatti nel caso di Herta Müller l'impulso di far parlare da sole le cose stesse:

Es brechen Stücke Welt heraus, als hätte ich alles geschluckt, was ich nicht tragen kann. [...] Es geschieht nichts, von außen gesehen nichts, gar nichts. Auch von innen geschieht nichts, da man, auch wenn man sich sucht, nie auf sich selber stößt. Auch den Faden gibt es nicht. Doch das Gefühl des Fadens, der sich sucht und sucht. Und dann gibt es später diese Sätze.⁷⁷

Si tratta del topos, vecchio come la letteratura stessa, ma particolarmente amato nella tradizione culturale tedesca, per cui i testi si produrrebbero da soli e da soli continuerrebbero a scriversi, registrandosi progressivamente: «Doch bevor ich den Satz schreibe, beobachtet mich der Satz»⁷⁸. Troviamo qui anche quell'automatismo linguistico che viene profilandosi nell'eccesso di descrizione: la creazione di mondi e visioni, la magia linguistica che cova sotto la superficie del descritto. La sovradeterminazione semantica, l'ambiguità dei segni, la generazione del testo è maggiore proprio qui, dove l'elemento da descrivere viene isolato, visto in dettaglio e precisato. La poetica della descrizione si sforza del resto di restituire uno statuto poetico alla «parola», ad una unità cioè fortemente svalutata nel discorso teorico contemporaneo sulla testualità. Le parole e le frasi descrittive di Herta Müller infatti non vogliono essere solo semplici segni di qualcosa e per qualcosa; sono piuttosto punti nodali di significato, atti linguistici suggestivi e riflessivi, ma, soprattutto, dei begli esempi di «semiosi selvaggia»⁷⁹.

⁷⁵ Cfr. «Wie erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt», in *ivi*, pp. 35-55.

⁷⁶ Cfr. H. U. Gumbrecht, «Über den Ort der Narration in narrativen Gattungen», cit., p. 208: «das Ich [wird] beim Beschreiben [...] und den zugehörigen Rezeptionsformen tendenziell als "Erzeugendes, Konstituierendes" aktiv».

⁷⁷ T, p. 33 e sg.

⁷⁸ *Ivi*, p. 35.

⁷⁹ Cfr. sull'argomento A. Assmann, «Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose», in H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer (Hgg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, pp. 237-251.

C'è decisamente qualcosa in più in questa rappresentazione precisa della percezione: una specie di fondamentalismo culturale, la dissoluzione dei rapporti noti tra le cose, alla scoperta di ciò che è veramente vero⁸⁰, una volontà di descrizione incondizionata, che prosegue là, dove la narrazione non può più andare avanti, cede il posto e fa spazio. La messa in scena della lingua come «nomenclatura»⁸¹ porta alla rivisitazione cultica dei fenomeni, ad un corto circuito che parte dalla superficie e arriva alla presunta origine dei corpi e degli oggetti descritti: l'effetto regressivo del metodo descrittivo, che si può definire come la degenerazione momentanea verso qualcosa di pazzesco, un ampliamento delle fantasie fattibili che vengono a coprire le superfici, in sostanza un'esperienza epifanica dell'improvvisa irruzione di Dio nel mondo o la fantasia di affermazione con la quale l'inerzia evoluzionistica della storia malgrado tutto dovrebbe venir agitata in senso rivoluzionario. Si tratta di un ordine forzato, che produce il caos, di un funzionalismo, che distrugge la morale e ci riporta miti arcaici, dell'istantanea insomma come cambiamento radicale dei valori dell'esperienza e delle strutture della percezione:

Diese Art Empfindsamkeit, durch die man, geht man ihr nicht aus dem Weg, von einem Augenblick zum anderen den willkürlich abgesteckten Weg der Norm verläßt.⁸²

Il motivo perturbante della moderna letteratura descrittiva che prescinde dal contesto civile e civilizzatore del racconto per incarnarne il rimosso⁸³ ricava in preda ad una sorta di follia linguistica dalle cose isolate un significato "proprio" e originario e degenera momentaneamente verso qualcosa che somiglia alla pazzia grazie ad una particolare messa a fuoco. Il linguaggio poetico di Herta Müller si nutre del rapporto di tensione esistente tra percezione ed immaginazione ovvero invenzione, tra mondo esteriore ed interiore, opponendosi ad un crasso antagonismo tra realtà e fantasia. Nel far ciò esprime anche una concezione estetica non dissimile da quella formulata da E. T. A. Hoffmann nel suo «principio serapiontico»⁸⁴, per cui la letteratura e l'arte in genere avrebbero come oggetto il mondo esterno percepito e penetrato con gli occhi della percezione interiore, cioè l'indissolubile rapporto di proiezione reciproca di mondo interiore ed esteriore. La descrizione diventa così infine un'utopia linguistica: come per i romantici, anche per Herta Müller l'opera è immagine che rende vi-

⁸⁰ Cfr. T, p. 53.

⁸¹ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 6.

⁸² T, p. 13.

⁸³ Cfr. R. Debray-Genette, «La pierre descriptive», cit., p. 295.

⁸⁴ Cfr. sull'argomento C. Becker, «"Serapiontisches Prinzip" in politischer Manier. - Wirklichkeits- und Sprachbilder in "Niederungen"», in N. O. Eke (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, cit., pp. 32-41.

sibile l'invisibile, anche se a differenza dei romantici la scrittrice rinuncia all'idea di una riconciliazione.

V. Il fondamentalismo culturale e l'estasi del quotidiano

Non il trionfo della raffinata arte da atelier dei naturalisti, non solo la predominanza della rappresentazione sul rappresentato è il lato affascinante e perturbante della nuova voglia descrittiva della letteratura moderna. A partire dagli anni '80 i testi descrivono le esperienze del tempo come esperienze nel tempo e risultati contro l'ordine cronologico. È una scrittura contro i confini, contro i limiti, che si propone come rottura del limite e suo superamento. Di colpo e all'improvviso lo spazio e il tempo si sfasciano: e alla distorsione, alla distruzione del tempo corrispondono la distorsione, la diluizione non dello spazio, ma della sua misura⁸⁵. O si racconta di questo preciso momento o questo è già preesistente all'intero testo o, come appunto nel caso di Herta Müller, la costruzione del testo dimostra l'oscillare dei diversi ordini cronologici. Nella rappresentazione letteraria della scrittrice si tratta sempre di un tempo soggettivo, di una questione del singolo; è un problema qualitativo come quantitativo, una questione di lunga durata (quotidianità) come di pregnante brevità (estasi); si estende apparentemente all'infinito e sembra poi improvvisamente come cancellato. Gli interventi descrittivi, le allucinazioni ottiche nel sincronismo di un accadere infinito, precisano la somma affettiva del percepibile nell'istante. La sua letteratura si interroga sulle possibilità, le «tendenze e latenze» (Bloch), che possono essere celate in queste esperienze del tempo; le mancano delle possibilità di azione e simula delle alternative.

Non ci sono né introduzioni ideologiche né strade autobiografiche laterali; la nuova e più recente letteratura non cerca di dominare, di frenare il terrore del quotidiano, compie invece una specie di esorcismo dell'abituale, cerca di drammatizzarlo in esercizi linguistici e al lettore non resta altro che disporsi all'espulsione esorcistica di ogni corrente comprensione, del dialogico, di ogni orientamento precipitato, alla revisione delle sue riserve di lessico, di sapere e di pensiero⁸⁶. Il quotidiano è ciò che la alimenta; ma è allo stesso tempo solo l'altra faccia, il risvolto di qualcosa di originario, del momento estatico, dell'epifania, in cui la vita ritorna su se stessa e alla quale la letteratura, poiché ciò avviene appunto improvvisamente, può rimandare con molte parole nella scrittura. Non può mai coglierlo, così come non può cogliere l'io e la persona, con le quali crede sempre di confondersi. Attraverso un nuovo e diverso guardare alle cose si scopre nel mondo noto qualcosa di nuovo, cioè che il consueto "ordine

⁸⁵ Cfr. R. Debray-Genette, «Traversées de l'espace descriptif», cit., p. 344.

⁸⁶ Cfr. nota n. 37.

delle cose” non è lì già bell’e pronto, una volta per tutte, ma labile, su un terreno malfermo.

Lì, non alla fine, ma in mezzo al racconto, lì dove il racconto improvvisamente finisce e la descrizione occupa un posto vuoto subentra l’improvvisa, non prevedibile figuratività dell’espressione⁸⁷. Nell’osservare, vedere e percepire Herta Müller sviluppa così una tecnica ingegnosa, che scopre corrispondenze segrete, affinità elettive tra le cose più diverse e con ciò crea degli spazi di laconica associazione. Nell’organizzazione dell’esistenza spaziale come una rete non di contiguità, ma di analogie, opposizioni, corrispondenze, l’ordine discendente di coerenza per contiguità corrisponde ad un ordine ascendente di coerenza per similarità. Nei testi dell’autrice tutte le immagini conducono una vita propria, ma sono anche parte di un simbolismo universale, analogico, nel senso nel quale, al di là del modello medievale-teologico lo hanno concepito Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck e Breton, un simbolismo, che in Lautréamont porta all’incontro della macchina da cucire e dell’ombrello sul tavolo anatomico. Riprendendo un’espressione di Derrida si può dire che si tratta di una «referenza senza referente»⁸⁸, di una verità del testo che non risiede nel suo adeguamento ad un modello esterno (referente), ma nel movimento attraverso il quale qualcosa si mostra in esso (referenza) come «svelamento presente del presente»⁸⁹. Così nell’opera di Herta Müller lo sguardo si attacca alla traccia degli altri e fa rinascere il mondo.

Nella modalità di una descrizione che isola e si rivolge al dettaglio si compie una riduzione all’elementare, una rivitalizzazione dell’accaduto ed una sua ritualizzazione in una sorta di rivisitazione cultica della storia personale e degli eventi. Grazie allo sguardo pericoloso (Karl Heinz Bohrer), alla categoria della subitanità (*Plötzlichkeit*), che rompe la continuità⁹⁰, secondo cui forse tutto è diverso da prima, la vita singola individuale sperimenta infine alternative, revisioni, possibilità di cambiamento. La lingua non è dunque solo un mezzo artistico di espressione, ma forza vitale. La militanza estetica è qui segno della resistenza della scrittrice, che alle mostruosità del mondo oppone le parole del quotidiano come formule magiche e si salva - non diversamente da Celan - attraverso la trasformazione poetica di ciò che è abitualmente dato.

Le sette correnti teoriche che sono seguite al *New Criticism* nel loro grande avversione nei confronti del formalismo hanno bollato ogni poetica descrittiva, ogni ricerca d’*ekphrasis* come fuorviante automistificazione, cresciuta dall’im-

⁸⁷ Cfr. M. Janz, «Laudatio auf Herta Müller», in *Die schwarze Botin* Juni / Juli / August (1985), p. 33.

⁸⁸ Cfr. J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 248.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Cfr. A. Assmann, «Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose», cit., p. 248.

pulso reazionario di conferire alle costruzioni linguistiche un'aura sacrale e di farne dei feticci. In modo diverso tutti i critici postmoderni ci hanno ricordato di guardarci bene dal sogno metafisico celato dietro il mito senza tempo della «natura» e anche dal volontarismo post-romantico, dall'ingrandimento umanistico, dalla volontà di potenza nascosta dietro quella modernista di totalizzazione, di genesi rivisitata. E se nessuno come Paul de Man si è espresso con tanta veemenza in favore di una «retorica della temporalità»⁹¹, tutti comunque hanno preferito ignorare le complesse possibilità che si sono aperte ai loro avversari: quella versione cioè di una poetica descrittiva che si muove su un terreno malfermo, insistendo su un gioco linguistico che riconosce l'inconciliabilità di spazio e tempo, mentre li fa scontrare nell'illusione di un oggetto che è caratterizzato dalla sua propria non presenza sensibile.

Seguendo Murray Krieger - a sua volta sulle orme di Brecht - si può invece affermare che è invece proprio l'arte a fornirci un servizio controideologico, ad essere detotalizzante, perché significa solo la propria autocoscienza, il mettersi in mostra dell'illusione come illusione⁹². Estetizzare il politico significa allora dis-armarlo, purché si abbia, come Herta Müller, il pieno senso di ciò che l'estetica può fare. L'opera della scrittrice si serve infatti egregiamente del «desiderio semiotico del segno naturale», senza esserne succube: inscena lo smascheramento - rivela la maschera come maschera.

⁹¹ Cfr. P. de Man, «The Rhetoric of Temporality», in Ch. Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1969, pp. 173-209.

⁹² Cfr. M. Krieger, *Ekphrasis*, cit., p. 260.

Heimar Wollmann
(Bologna)

«Der große Bruch»
*Autobiographien deutsch-jüdischer Schriftstellerinnen
im XX. Jahrhundert*

I

Von einem «goldenen Zeitalter» des Zusammenlebens zwischen Deutschen und Juden möchte niemand sprechen, obwohl der Ausdruck in den Geschichtsbüchern über die jüdische Diaspora für Spanien und Polen häufig gebraucht wird. Die Bezeichnung *deutsch-jüdische Symbiose* wird in Anführungsstriche gesetzt oder mit einem Fragezeichen versehen.

Und doch gab es ein relativ «goldenes Zeitalter» für die Juden in Deutschland, die «Welt der Sicherheit»¹, als Deutschland ihnen «Heimat»² war.

Es sind die Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende, nachdem sie die vollen bürgerlichen Rechte erhalten³, Ansehen und Wohlstand erreicht hatten und mindestens einer ihrer Söhne in die Universität geschickt werden konnte⁴.

Nie sind so viele Autobiographien von jüdischen Frauen geschrieben worden wie von den Frauen dieser Generation. Sie wollen zunächst für ihre Nachfahren Zeugnis ablegen und müssen oft selbst schmerzvolle Erinnerungs- und Trauerarbeit leisten. Selten ist es die literarische Ambition, die sie antreibt, ihre Erlebnisse aufzuzeichnen. Diese Lebenserinnerungen sind hauptsächlich von Frauen aus der mittleren und höheren westeuropäischen Bürgerschaft verfaßt. Die Autobiographien entstanden meist nach dem Zweiten Weltkrieg, und zwar

¹ So nennt sie Stefan Zweig in seiner Autobiographie *Die Welt von Gestern*.

² Diesen Ausdruck gebrauchen viele emigrierte Juden in ihren Autobiographien, auch Rahel Straus, *Wir lebten in Deutschland*, Stuttgart, 1961, S. 154.

³ Die volle bürgerliche Gleichstellung des Judentums wurde in Österreich-Ungarn 1867 und in Deutschland 1869 erreicht. Siehe: H. H. Ben Sasson, *Geschichte des Jüdischen Volkes von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 1995, S. 994f.

⁴ Man denke an die Familien der bekannten jüdischen Schriftsteller: Kafka, Broch, Werfel, Arnold und Stefan Zweig.

nicht unmittelbar danach, sondern in einer Zeit, als man auch in der Germanistik und Historiographie anfang, Interesse für die Exilerfahrung zu zeigen⁵.

Aus Hunderten von autobiographischen Zeugnissen mußte eine Auswahl getroffen werden. Näher untersucht werden hier ausschließlich wenig bekannte Selbstbiographien von jüdischen Frauen, die in der «guten» oder zumindest «bestmöglichen» Zeit für Juden in deutschsprachigen Ländern geboren wurden⁶, und zwar:

Es war alles ganz anders von Vicki Baum (Wien 1888-Hollywood 1960). Sie hinterließ bei ihrem Tod das unfertige Manuskript ihrer Autobiographie, das ihre Schwiegertochter in geduldiger Arbeit zu einem Buch zusammenstellte⁷.

Vor dem Vergessen. Meine drei Leben von Lola Landau (Berlin 1892-Jerusalem 1985). Sie schrieb ihre Memoiren Ende der siebziger Jahre in Jerusalem⁸.

Dienstboten, Brecht und andere Zeitgenossen in Prag, Berlin, London von Grete Fischer (Prag 1893-London 1977). Ihre Erinnerungen kamen 1966 heraus⁹.

Von Wien nach Hollywood von Gina Kaus (Wien 1893-Los Angeles 1985) erschien zum ersten Mal 1979¹⁰.

Trotz der geringen Abweichungen in Bezug auf Geburtsjahr, Zeitraum der Niederschrift und Beruf (sie waren alle Schriftstellerinnen), erlauben diese Autobiographien doch, eine bunte Palette von Aspekten des Lebens gebildeter jüdischer Frauen in unserem Jahrhundert vorzustellen und Schicksale von Frauen zu schildern, die nach einer sozial und ökonomisch festgefühten Jugend die Erfahrung machen mußten, daß sie zu Untermenschen abgestempelt und ihres Vermögens beraubt wurden¹¹. Jede hat darauf anders reagiert. Die Autorinnen kom-

⁵ Einen guten Überblick über deutsch-jüdische weibliche Testimonialliteratur in: *Erinnerungen deutsch-jüdischer Frauen 1900-1990*, hrsg. v. Andreas Lixl-Purcell, Leipzig, 1992.

⁶ Weitere wichtige lesenswerte Autobiographien von deutsch-jüdischen Frauen, die hier nicht berücksichtigt werden konnten: Bertha Zuckerandl (Wien 1864-Paris 1945), *Ich erlebte 50 Jahre Weltgeschichte*, Stockholm, 1939; Alice Salomon (Berlin 1872-New York 1948), *Charakter ist Schicksal. Lebenserinnerungen*, Weinheim, 1983; Olga Schnitzler (Wien 1882-Lugano 1970), *Spiegelbild der Freundschaft*, Salzburg, 1962; Claire Goll (Nürnberg 1891-Paris 1977), *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*, München, 1980; Karola Bloch (Lodz 1905-Tübingen 1994), *Aus meinem Leben*, Pfullingen, 1981; Hilde Domin (Köln 1912-), *Von der Natur nicht vorgesehen*, München 1974; Ursula Hirschmann (Berlin 1913-Rom 1991), *Noi senza patria*, Bologna, 1993.

⁷ Vicki Baum, *Es war alles ganz anders. Erinnerungen*, Köln, 1987 (erstmalig 1962 erschienen). Im folgenden VB.

⁸ Lola Landau, *Vor dem Vergessen. Meine drei Leben*, Frankfurt a.M., Berlin, 1987. Im folgenden LL.

⁹ Grete Fischer, *Dienstboten, Brecht und andere Zeitgenossen in Prag, Berlin, London*, Olten und Freiburg im Breisgau, 1966. Im folgenden GF.

¹⁰ Gina Kaus, *Von Wien nach Hollywood*, Frankfurt a. M., 1990. Im folgenden GK.

¹¹ Vicki Baum hatte ein fünfstelliges Sparkonto in Berlin und durfte, wie so viele, mit nur 50 Mark die Auswanderung antreten (VB 390). Die Presse hat in diesem ersten Halbjahr 1997

men aus verschiedenen Großstädten des deutschsprachigen Raumes und emigrieren in verschiedene Länder. Auch daher sind ihre Berichte repräsentativ für die weibliche jüdische Autobiographik. Ende der Zwanziger Jahre leben sie alle eingespannt in den Literaturbetrieb in der damals dynamischsten Metropole Europas, Berlin. Ihre Lebensbeschreibungen können nicht in die Flut von Frauenautobiographien, die im Zuge der feministischen Bewegung gleichzeitig entstanden, eingereiht werden. Sie gehen aus dem Bedürfnis hervor, ein wechselvolles Leben zu beschreiben, das aus vielversprechenden Anfängen in das Exil geführt hatte, wo sich die Autorinnen von neuem bewähren mußten. Für sie gilt, was allgemein für die Emigration festgestellt werden kann, daß Frauen sich im Exil meist als anpassungsfähiger erwiesen als Männer.

Was ihre Lebensberichte von denen der männlichen Kollegen unterscheidet, ist oft das *Minimalistische*¹², die Beschreibung der menschlichen Aspekte in einer Beziehung, der kleinen Freuden des Alltags und der Natur, der Muttergefühle, der Solidarität. Sie zeichnen sich durch großes psychologisches Einfühlungsvermögen, auch kleiner klatschhafter Details aus¹³. Diese Frauen schreiben auch über ihr zurückgenommenes oder erfülltes Sexualleben, über ihre Tanzwut und das Lachen¹⁴. Trotzdem kommt die Beschreibung der geschichtlichen Ereignisse und der Atmosphäre in den Großstädten im *fin-de-siècle* und den Zwanziger Jahren, nicht zu kurz.

Landau, Baum, Fischer und Kaus zeichnen ihren eigenen Werdegang und die Wirrnisse der Zeit und ihres Lebens auf. Hier interessieren ihre Wahrnehmungen und ihre Reaktionen auf ihr Jüdissein, die Eigenart ihrer Familien, ferner ihre Bildung, sowie die Auseinandersetzung mit den antisemitischen Gesetzen des Dritten Reiches, der Umgang mit der Auswanderung, schließlich ihr Leben und Lebensabend in der neuen Wahlheimat. Vicki Baums Buch wurde u.a. berücksichtigt, weil ihre Autobiographie sich nicht mit ihrem jüdischen Schicksal auseinandersetzt, auch das eine ernstzunehmende Reaktion auf die erlittenen Demütigungen. Im Zentrum dieser Untersuchung steht Lola Landaus *Vor dem Vergessen. Meine drei Leben*. Sie war in zweiter Ehe mit einem Nicht-Juden

hinreichend über das jüdische Gold in Schweizer Banken und anderswo berichtet. Über die Handhabung der Requisition der Lebensversicherungen von Juden siehe: Der Spiegel, 19/1997, S. 104ff.

¹² Obwohl, bis auf Lola Landau, alle dem Topos der zeitgenössischen Autobiographik huldigen, von bekannten Persönlichkeiten, mit denen sie verkehrten, zu berichten.

¹³ Wie z.B.: daß Max Brod verwachsen war (GF 64), Musils Frau häßlich (GK 41) und Franz Werfel abstoßend schlechte Zähne hatte (GK 43, GF 68), und vieles mehr.

¹⁴ Diese Aspekte sind augenfällig. Z.B. beschreibt Lola Landau die Tanzwut, die sie «gefährlich wie Rauschgift» erfaßt hatte (LL 256). Für Vicki Baum ist das Tanzen die Freude des Lebens, auf die sie beim Altwerden am schwersten verzichten kann (VB 370). Über das Lachen «bis die Bäuche wehtaten», «die Tränen kamen» u.ä. wird ebenfalls viel berichtet (z.B. GF 84, 315, LL 46, 257).

verheiratet und schildert am eingehendsten die Konflikte einer Jüdin vor und nach Hitlers Machtergreifung. Es ist auch das dringlichste Anliegen ihrer Autobiographie. Die Tatsache, daß keine dieser vier Frauen für immer in die alte Heimat zurückkehrt, ist ebenso symptomatisch für das Verhalten der jüdischen Emigranten.

Ein in der Forschung der Autobiographie viel zu wenig berücksichtigtes Detail der einzelnen Lebensbeschreibungen sind die Jahre, die der Autor dem Leser vorenthält. Warum hören viele Lebensberichte oft viele Jahre vor der Niederschrift auf¹⁵? Es gibt immer Gründe dafür. Landau übergeht ganze vierzig Jahre ihres Lebens. Den Epilog ausgenommen, der sich auf einen Besuch bei ihrem Sohn in einer Gemeinschaftssiedlung auf dem Land in Israel 1951 bezieht, hören ihre Erinnerungen mit ihrer Auswanderung nach Palästina 1936 auf. Zum einen konnte sie das "gelobte Land" doch nicht so loben, wie sie es für eine ehemals überzeugte Zionistin für angemessen hielt, zum anderen konnte sie es nie verwinden, daß ihr zweiter Mann, der Schriftsteller Armin T. Wegner, eine neue Lebensgefährtin (auch eine Jüdin) gefunden hatte, als sie auswanderte¹⁶.

Es liegt auf der Hand, daß Schriftstellerinnen eher als andere Frauen auf die Idee kommen, eine Autobiographie zu schreiben, und doch liegen die Beweggründe jeweils anders. Gina Kaus hatte ursprünglich kein Verlangen, ihre Erinnerungen aufzuschreiben. Einerseits mußte sie bei ihrer fluchtartigen Emigration 1938 aus Wien alles zurücklassen («Hitler hatte ihr die Vergangenheit gestohlen»), andererseits stellte sie hohe Ansprüche an die eigene Autobiographie. Sie wollte nicht nur eine «Anekdotensammlung» von sich geben¹⁷. Vicki Baum beschließt kurz nach ihrem siebzigsten Geburtstag, nachdem sie auf der Reise von Hollywood nach New York in den Antiquitätengeschäften kein einziges Stück gefunden hatte, das älter gewesen wäre als sie selbst, «Inventur zu machen» bei der eigenen Person als «Zeitstück» (VB 11). Bei *Dienstboten, Brecht und andere Zeitgenossen in Prag, Berlin, London* verstimmt zunächst der großgedruckte Haupttitel. Den Dienstboten sind nur einige Seiten gewidmet und Brecht ist nur einer der vielen bekannten Persönlichkeiten, denen Grete Fischer im Laufe ihres Lebens als Verlagslektorin bei Paul Cassirer, Konzertkritikerin

¹⁵ Z.B. Stefan Zweig, in *Die Welt von Gestern*, sagt nichts über die letzten drei Jahre vor seinem Selbstmord. Klaus Mann, in *Der Wendepunkt*, unterschlägt die letzten vier Jahre vor seinem Freitod. Siehe H. Wollmann, *Stefan Zweig, Klaus Mann: autobiografi in extremis*, in: *Il testo autobiografico nel novecento*, Milano, 1993, S. 388ff.

¹⁶ Ich kannte Armin T. Wegner gut und hatte anlässlich einer Forschungsarbeit über ihn Gelegenheit, in Rom sein ganzes Archiv, das sich heute in Marbach befindet, einzusehen, seine zweite Frau, die Künstlerin Irene Kowaliska kennenzulernen und später auch, in brieflichen Kontakt mit Lola Landau zu treten.

¹⁷ Siehe Nachwort von Sybille Mulot in: Gina Kaus, *Von Wien ...*, a.a.O., S. 239.

beim Berliner Börsen-Courir sowie Redakteurin beim Ullstein-Verlag und schließlich in der Emigration in London begegnete. Allerdings war er der berühmteste! Im Vorwort lesen wir dann, daß ihr «Berühmte und Unberühmte, Große und Mittelmäßige, Alltägliche und Originale» wichtig waren, denn menschliches Verhalten zu studieren, sei ihre Bestimmung, und wenn sich trotzdem ein Bild ihres Lebens ergebe, so sei das kein «geplantes Resultat». Sie weiß, wie wohl auch ihre Zeitgenossinnen, daß sie «eine der reichsten Perioden der modernen Geschichte miterlebt» habe, und daher sei ihr Buch auf jeden Fall «ein Dokument dieser Zeit». Als einzige unterstreicht sie ihr absolutes Wahrheitsbedürfnis, ihre «Gewissenhaftigkeit und Integrität» (GF 5f.). Diese Intention, wenn sie auch unausgesprochen bleibt, wollen eigentlich alle Autobiographen vermitteln. Die leger bekennende, Goethesche *Dichtung und Wahrheit* ist sicherlich eine löbliche Ausnahme. Grete Fischer hatte wenig Vertrauen in ihre schriftstellerischen Fähigkeiten. Gina Kaus und Vicki Baum («Ich bin eine erstklassige Schriftstellerin zweiter Güte», VB 377) bewegten sich auf einem schmalen Grat zwischen Trivalliteratur und anspruchsvollerem Schreiben. Ihre Stärke war, psychologische Konflikte zu sezieren. Sie waren attraktive, emanzipierte Frauen, die, in Europa und später in den USA, beruflichen Erfolg hatten und in der neuen Landessprache schreiben konnten. Ihr Leben war interessant und abwechslungsreich. Das macht ihre Autobiographien lesenswert. Lola Landau hingegen hatte eindeutig literarische Ansprüche. Ihr Lebensbericht beginnt und endet mit einer Zugfahrt, während der sie gebannt auf die vorbeifliegenden Drähte schaut. In der sich ständig wiederholenden Bewegung von Aufstieg und Fall versinnbildlicht sie das menschliche Schicksal und ihr eigenes.

Den meisten jüdischen Autorinnen ist es angelegen, ihre Familiengeschichte zu erzählen (ein weiterer Topos der Autobiographien ihrer Zeitgenossen). Sie haben meist angesehene Vorfahren mit hoher Bildung, Ärzte, Rechtsanwälte, Universitätsdozenten und Rabbiner befanden sich unter ihnen. Das Bedürfnis ihre Herkunft und Tradition zu beschreiben, erklärt sich weitgehend aus der menschlichen Herabwürdigung, die die Juden unter dem nationalsozialistischen Regime erfuhren.

Sie hatten Dienstboten, und zwar christliche, z.B. auch die Eltern der nicht gerade reichen Grete Fischer. («Objektiv gesehen war Papa mittelgroß, mittelschlank, mittelreich, mittelklug - so wie wir eben in allem Mittelstand waren», GF 24). In einem gewissen Sinne bildet auch Gina Kaus eine Ausnahme. Der Vater war «Geldvermittler kleinsten Kalibers», aber sie wohnte als junge Frau bei ihren Schwiegereltern, die ein «gutgehendes Juweliergeschäft, [...] eine stattliche Villa, [...] ein Auto samt Chauffeur und fünf Hausangestellte» hatten (GK 13). Vicki Baums Familie ist «solide, gute Mittelklasse», sie lebt im «ältesten und zugleich besten Stadtviertel Wiens», und ihre Wohnung liegt in einem «protzigen Haus, dessen Erbauer sich hinsichtlich Großartigkeit am Palazzo Pitti in Florenz orientiert haben muß» (VB 26). Lola Landau schließlich, die

Tochter eines Gynäkologen, der eine Klinik leitete, erzählt uns schon gleich zu Anfang ihres Buches von der großen, herrschaftlichen Wohnung ihrer Eltern, in der jeder Raum in einem anderen Zeitstil eingerichtet war.

Bis auf Gina Kaus, die ihre Kindheit in dem eher ärmlichen Elternhaus übergeht, haben diese Frauen eine sehr strenge Erziehung genossen und sind gleichzeitig in ihrer Bildung sowie dem Musikstudium außerordentlich gefördert worden. Lola Landau fühlt sich im Reichtum ihres Vaters, den dieser «in schwerer Arbeit errungen» hat, wie in Watte gehüllt, vom wahren Leben durch eine «schützende Mauer» getrennt. «Ich hatte viel gelernt, viel gelesen, und wie in den Räumen unserer Wohnung war ich heimisch in der Kulturgeschichte Europas» (LL 7). Dieser allzu behüteten Kindheit und Mädchenzeit schreibt sie das Scheitern ihrer ersten Ehe, einer «guten Partie» aus «besten Familie» (LL 19) zu. Grete Fischer, die im Leben keinen Partner fand, macht ebenfalls das Elternhaus dafür verantwortlich: Ständig lagen Eltern und Erzieher ihr in den Ohren mit dem, was ein «anständiges Mädchen» tun darf und nicht tun darf. «Wir waren bereit, am Leben vorbeizuleben» (GF 25). Vicki Baum hatte eine Mademoiselle, «streng nach der damaligen Erziehungsschablone» (VB 27). Sie hatte keine glückliche Jugend. Ihre Mutter war nervenkrank und starb früh an Krebs. Das Mädchen Vicki hat sie gepflegt, sie vom Selbstmord abgehalten und ihr Morphium gespritzt. Ihr Vater war streng, herrisch und egozentrisch: «Im Gegensatz zu Mädchen, deren entzückte Eltern ihnen fünf Pfennig für jede Eins gaben, erhielt ich eine ordentliche Tracht Prügel für jede Zwei». Diese «erzieherischen Torturen» sollen sie für das Leben gestählt haben (VB 180). Sie erweist sich in der Tat als die Sachlichste und Pragmatischste des Quartetts. Aber auch ihre erste «fliegengewichtige Drahtseiltänzerin» (VB 236) ging in die Brüche, weil sie des Lebens und der Liebe unkundig war.

II

In den Familien Baum, Fischer, Wiener (Mädchenname von Gina Kaus) und Landau ist die religiöse «Emanzipation», bzw. Assimilation recht weit fortgeschritten. Aus sehr wenigen Redewendungen von *Es war alles ganz anders* geht hervor, daß Vicki Baum Jüdin war¹⁸. Sie versichert, sie habe ihre eigene Vorstellung von Gott schon als Kind geformt, im Sinne, daß sie an ein ewiges Gesetz und Ordnung von «dort oben» glaubte, aber nicht an einen Gott, der sich ihres Schicksals annahm. Dabei soll ihr die Beobachtung der Ameisen sehr geholfen haben. Sie spielte Gott mit ihnen: einen Tag bekamen sie eine fette Blindschleiche für ihre Vorratskammern, am nächsten Tag zerstörte sie ihr Univer-

¹⁸ Sie wird erwähnt in: *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*, Walter Tetzlaff, Lindhorst, 1982, deren Auswahl sich auf «Volljuden beschränkt, da man Halbjuden ebensogut der anderen Seite zurechnen kann», S. 1.

sum (VB 23). Was sie von den Ameisen gelernt hat, könnte der Kafkaschen Feder entsprungen sein:

Das Schlimme bei den Ameisen ist, daß sie nicht wissen, wie klein sie sind. Sie haben keine Vorstellung davon, wie viele Ameisenhügel es in den Wäldern gibt. Sie kennen nur ihre eigenen und vielleicht noch ein paar andere, die nahe genug liegen, um Krieg gegen sie führen zu können. Möglicherweise haben sie eine vage Ahnung von dem Dutzend Ameisenhügel auf unserem kleinen Abhang [...]. Vielleicht haben sie einmal davon gehört, daß andere Abhänge existieren, andere Lichtungen in den Wäldern um unser Dorf herum. Doch hier gerät man schon in den Bereich der Fabel. (VB 22f.)

Der Mensch, den sie in ihrer trostlosen Kindheit am meisten geliebt hat, ist der Großvater väterlicherseits. Ein weiteres ihrer Kindheitstraumata ist, daß er neben ihr starb, als sie in seinem Bett schlief. Für diesen Großvater findet sie die wenigen das Judentum betreffenden Ausdrücke, die ihr Buch enthält: Er ist der «liebe, häßliche, schielende, kleine alte Jude» als sie seinen Tod mitteilt (VB 25), und in der Erinnerung an die gemeinsamen Spiele und die Aufmerksamkeiten, die der alte Mann für die Enkelin hatte, bricht wieder die attributsreiche Sprache der Schriftstellerin durch, hier aber auch emotionsgeladen: Der liebe Mensch ist ein «gütiger, grauhaariger, armseliger kleiner Jude», und wenn er ihr kleine lustige Liedchen vorsingt, schläft sie «an seinen fadenscheinigen alten Rock gekuschelt» ein (VB 48). Hier ist die Welt des Ostjudentums, arm und gefühlsbetont. Und bei aufmerksamer Lektüre ergibt sich auch das Gesamtbild. 1932 verläßt ihr Vater Wien «um dem immer größer werdenden Schatten Hitlers auszuweichen». Er kehrt zurück zu seiner «Sippe» in das ehemals ungarische und jetzt jugoslawische Novi Sad. Vicki Baum besucht ihn dort 1936, nachdem sie bereits amerikanische Staatsbürgerin geworden war. Trotz der Schrullenhaftigkeit ihres selbstischen Vaters hatte sie das «Gefühl einer Heimkehr in die geborgene kleine Habsburgwelt» (VB 133). Die *Mischpoche* wirft sich in Schale, um der berühmten Verwandten ihre Aufwartung zu machen¹⁹. Sie waren alle aus «Parabutch», dem Dorf wo Kaiser Joseph Ende des 18. Jahrhunderts ein paar Deutsche angesiedelt hatte, zu denen auch ihr Urgroßvater gehörte. «Ich hatte nicht gewußt, daß ich zu einem Stamm gehörte, wurzellos wie ich war» (VB 129-137)²⁰.

Auch mütterlicherseits dürfte sie ostjüdischer Herkunft sein. Als Dreizehnjährige fährt Vicki zu der Familie der Schwester der Mutter nach Mähren, um

¹⁹ Ihr bekanntester Roman, *Menschen im Hotel*, war inzwischen ein Welterfolg und in Hollywood mit Greta Garbo verfilmt worden.

²⁰ Joseph II. hatte mit seinem Toleranzpatent 1782 den Juden den Weg in die Gleichberechtigung eröffnet.

dort ein Konzert zu geben. Sie war in der Ausbildung als Harfenistin. Ihre Tante, mutmaßt Vicki, sei verheiratet worden. Auch dieses kleine Detail bestätigt das Ostjudentum der Familie. Es war eine orthodoxe Tradition, daß die Eltern die Heirat ihrer Kinder arrangierten. Lundenburg (heute Brečlav) schien ihr das «Urbild des vielbewitzelten Provinznestes, ein wahres Posemuckel» (VB 372), d.h. *shtetl*. Hier lernt sie, was später ihren Weltruhm als Schriftstellerin begründet, «Humor und Mitleid». Der kleine Kringelein, der *Menschen im Hotel* zum Erfolg verhalf, wurde von einem kleinen schäbigen schielenden Ostjuden aus Lundenburg inspiriert, der doch etwas «mit Flügeln und Träumen und Wünschen» an sich hatte (VB 373). Weder bei der mehrseitigen Beschreibung des Besuchs der Verwandten in Mähren, noch bei der des Familientreffens in Novi Sad wird irgendein Begriff, das Judentum betreffend, erwähnt. Nach alter ostjüdischer, chassidischer Sitte trug Vickis Großmutter über dem abrasierten Haar, stets eine Perücke, zuerst schwarz und, nach dem Tod ihres Mannes, grau.

Schließlich soll auch noch ein meisterhaft beschriebener, *corrida*-artiger Familienkrach erwähnt werden, bei dem ein Onkel beginnt, auf Jiddisch zu schimpfen. Die Familienmitglieder väterlicherseits, die Herren frisch rasiert und in Cutaways, die Damen in schwerem schwarzem Taft aufgeputzt, mit einem Haufen lebhafter, durcheinanderlaufender Kinder, sollen sich gelassen lächelnd und würdevoll für ein Familienfoto gruppieren. Bald fliegen die ersten Ohrfeigen, weil die Kleinsten nicht stillhalten, leider nicht von den jeweiligen Vätern an die eigenen Kinder verteilt. Die heulenden Bälger werden an den jeweiligen mütterlichen Busen gezogen.

Onkel Georg hatte geradezu eine kämpferische Haltung zwecks Verteidigung seiner lieben Frau eingenommen. Tante Jenny, schrille Schreie ausstoßend, die an eine Polizeipfeife denken ließen, hing an den Rockschößen ihres Gemahls, um ihn von irgendwelchen Handlungen ungewissen Ausgangs abzuhalten. Alles schrie und jeder brüllte die nächsten Beleidigungen. Onkel Leo, immer schon grob und vulgär, ließ sich jetzt sogar zu einem Ausbruch in unbekannter Sprache hinreißen: Jiddisch - eine größere Schande war nicht möglich für die verfeinerten und ihrer Umgebung sorgsam angepaßten österreichischen und deutschen Juden. (VB 86)

Daraufhin wird hemmungslos die ganze schmutzige Wäsche des Familienclans gewaschen, und zum Schluß schlagen sich auch die Männer (VB 85-88). Das «grob und vulgär» scheint über die Ironie hinaus doch Baums Standpunkt zu verraten, womit sie sich voll und ganz als Kind jüdischer Assimilation ausweist. Sie gebraucht selbst auch jiddische Ausdrücke. Mehrmals nennt sie ihren Vater einen armen *Schlemihl* (aus dem Hebräischen *she-lo-mo-il*, einer, der nichts taugt). Sie scheint ein Opfer des wohlbekannten jüdischen Selbsthasses

zu sein, der Ablehnung des assimilierten Westjuden gegenüber den armen ostjüdischen Verwandten, bzw. Vorfahren. Das dürfte teilweise auch das Verhältnis zu ihrem Vater erklären, den sie einmal als «häßlich», «o-beinig, schielend und unrasiert» (VB 103) definiert und an anderer Stelle als «schäbig und lamentierfreudig» (VB 109). Einen anderen Ostjuden schildert sie folgendermaßen: «Ein bärtiger Weißrusse, Philosoph, Schachspieler, amüsant, ungepflegt, mit schlechten Zähnen - für den Zahnarzt reichte es nicht» (VB 334). Auch hier scheint bei dem Gemisch von kurioseem Interesse und ablehnender Haltung, letztere vorzuherrschen.

Anders gelagert ist das Judesein in der Familie Fischer in Prag, dem Schmelztiegel zwischen dem Ost- und Westjudentum, in *Dienstboten, Brecht und andere Zeitgenossen in Prag, Berlin, London*. «Wir waren etwa die dritte oder vierte Generation nach den Landjuden, die aus Dörfern und Marktflecken in die Hauptstadt gezogen und in Handel und Industrie wohlhabend geworden waren» (GF 71). Auch hier die ostjüdische *shtetl*-Welt²¹. Der Urgroßvater mütterlicherseits war Kreisrabbiner in Jičín, nordöstlich von Prag. Er verfaßte seine Briefe in feiner hebräischer Schrift. In der Familie sind Musiker, Händler, Schneider, Universitätslehrer, sogar eine «Mathematikerin», ein Literaturhistoriker, ein Militärarzt, ein Advokat, aber auch arme Schlucker, die nach Amerika auswanderten, typische Schicksale einer jüdischen Sippe im Begriff des sozialen Aufstiegs und der Assimilation. An Details des geschilderten Familienlebens, erkennt man, daß die Familie noch weitgehend die Vorschriften der jüdischen Religion befolgte. Ein Onkel z.B. setzt sich sein besticktes Käppchen auf, und alle müssen still sein, wenn er in den Nebenraum zum Beten geht (GF 34). Seine Frau hingegen macht den Kindern einen Weihnachtsbaum, was Gretes Mutter nicht gutheißen kann. Sie «hielt es für unrecht für Juden, die christlichen Feste mitzufeiern» (GF 35). Der Vater, der «Ärmere» der Familie, arbeitete in einem Familienbetrieb von Gerstenhändlern. Ferien für die christlichen Angestellten gab es nicht. Als Grete («mit Zwanzig leicht sozialistisch gefärbt») sich erbieht, für zwei Wochen jeweils die Arbeit der Angestellten zu übernehmen, damit sie in Ferien fahren können, «wurde Vater wirklich böse über meine Dummheit» (GF 38). Vielleicht war es nicht so sehr der sozialistische Impuls, sondern die gute Tat für Christen, die gebrandmarkt wurde.

Als die Familie später zu Wohlhaben kommt, wird sie von den anderen Familienmitgliedern für den kleinsten Luxus, den sie sich leisteten, beargwöhnt. Auch dieses Verhalten ist aus der Geschichte der Emanzipation der Ostjuden zu verstehen, die sich noch in den Anfängen befand. In Wien hingegen gilt: «Reich-

²¹ Über das Leben der Juden im osteuropäischen Raum, ihrer Vermittlerfunktion zwischen Stadt, Land und Adel berichtet eingehend Heiko Haumann, *Geschichte der Ostjuden*, München, 1991.

tum war keine Bedingung, so lang man lebte, als ob man reich wäre» (GF 91). Nur in Sachen Bildung, ließ sich der Vater in nichts hineinreden: «Musikstunden, Malunterricht, Universität - alles, was uns bildete, war ihm recht» (GF 31). Aus einer kleinen Wendung bei der Beschreibung einer Tante («zwischen glatten, noch braunen Scheitel», GF 33) ersehen wir, daß ihr Judentum doch nicht mehr so orthodox war wie das der Großeltern Baums. Ihre beiden Eltern sprachen das «sorgfältige Prager Schriftdeutsch, ziemlich akzentfrei und legten großen Wert darauf» (GF 39). Wir wissen, daß es den Prager Juden wichtig war, Deutsch zu sprechen (wie Kafkas Vater, dessen Muttersprache Tschechisch war) und zwar «gutes Deutsch» zu sprechen, wenn sie vom Jiddischen beeinflusst waren. Auch Grete Fischer hörte den «mit jüdischen Ausdrücken vermischten Jargon» (GF 39) um sich herum, aber die «"besseren" Kinder bemühten sich um reinere Umlaute» (GF 40), und zu denen gehörte sie, zu den um Assimilation bemühten Juden. Die Prager Juden schickten ihre Kinder in deutsche Schulen, weil ihr Verlangen nach Bildung dort besser befriedigt wurde, «dazu kam die Verehrung des deutschen Geistes, dem die Juden seit der Emanzipation huldigten» (GF 58). Zwei Drittel ihrer Mitschülerinnen waren Jüdinnen, die anderen zur Hälfte «jüdisch versippt». Die deutschen Lyzeen, Theater, Ferienkolonien und wohltätigen Organisationen wurden fast ausschließlich von dem Geld der Juden finanziert (GF 59).

Daß Antisemitismus unter der toleranten Masaryk-Regierung Einzug halten konnte, führt Fischer einseitig auf den «Verrat der Sudetendeutschen» zurück, ein «engstirniges Volk», «allzuoft fleißige, saubere, selbstgerechte Dummköpfe, die ihr Selbstbewußtsein an der nationalen Überlegenheit stärken mußten, weil sie sonst nichts aufzuweisen hatten» (GF 60f.). Die Juden lebten unter sich. Deswegen seien sie wohl auch nicht mit Antisemitismus konfrontiert worden. Es bestanden keine großen Aussichten auf eine Professur an der Universität, sie wurden bestenfalls als Dozenten zugelassen. Juden konnten aber Offizier werden, getauft sogar Oberst. «In der Armee wurden jüdische Soldaten vielleicht mehr gepiesackt als andere, aber Religiosität wurde von Staats wegen respektiert, so daß eigentlich die Orthodoxen eher Achtung genossen als die Assimilierten» (GF 72). Gretes Vater war bewußt Jude, schimpfte aber auf die «Pfaffen», zu denen er auch die jüdischen Geistlichen zählte, und hielt sich dem religiösen Gemeinschaftsleben fern. Nur am Vorabend des Versöhnungstages fastete er und ging in die Synagoge. Die Kinder besuchten den Religionsunterricht, der ohnehin obligatorisch war, ansonsten seien sie «so unjüdisch, wie andere unchristlich» gewesen (GF 72). In Prag war der Zionismus stark verbreitet, die Familien Brod, Weltsch, Bermann gehörten dazu. In Fischers Augen waren sie nicht religiös, sondern sozialistisch, nationalistisch und idealistisch motiviert. «Wir gehörten nicht dazu. Wir waren gute Deutsche» (GF 73). Diesen guten Deutschen war zum Beispiel das «Prager Tagblatt» schon zu «verjudet» (GF 72). In Wien bewegt sie sich dann, wie sie selbst hervorhebt, unter den

kulturvollen, geistig hochstehenden Juden, «meist gutaussehende, gepflegte Leute, die drei oder vier Sprachen beherrschten und in der ganzen Welt zu Hause waren» (GF 91).

Gina Kaus (*Von Wien nach Hollywood*) verkehrt ihr Leben lang fast ausschließlich mit Juden. Allerdings war ihr zweiter Mann, der Vater ihrer zwei Söhne, Otto Kaus, ein "Arier". Das erfahren wir zufällig, als es darum geht, einen rechtlich anerkannten Grund für die Scheidung von dem Mann zu finden, der ihr kleines Vermögen verspekuliert und keine Partner- und Vaterpflichten übernommen hatte. Ehebruch konnte nicht als Scheidungsgrund anerkannt werden, wohl aber die angebliche Beschimpfung, seitens ihres Mannes, sie sei eine Jüdin. Diese Gesetzgebung gab es in Österreich 1926²². Eine weitere Ausnahme im engeren Bekanntenkreis war Franz Blei, der sie sehr gefördert hat. Er ist die meistzitierte Person in ihren Erinnerungen.

«Ich war keine fromme Jüdin», aber das Ansinnen Kranz', ihres «Adoptivvaters»²³ als Katholikin bei der Kaiserin Zita anstellig zu werden, als er in Ungnade gefallen war, geht ihr doch zu weit. Das hätte bedeutet, zu schwören, daß sie an Jesus als den Sohn Gottes glaubt, und dazu war sie nicht bereit (GK 52).

Ihr bester Freund, das «Gewissen der Welt», war der streitfreudige Karl Kraus, der nach dem ersten Kennenlernen sie fortan morgens als erster, zu Beginn ihres Tages und am Ende des seinen (er arbeitete meist die Nacht hindurch), zehn Jahre lang, bis zu seinem Tod 1936, anruft. Hier lernen wir einen unbekannteren Karl Kraus kennen, einen, der sich mit Wonne komplizierte und gewagte Liebschaften auseinandersetzen läßt und mit Rat und Tat in der *ronique scandaleuse* zur Seite steht. Gina Kaus hält sich für die «ideale Frau» für ihn, und das erklärt sie folgendermaßen: «Er brauchte eine polygame Frau, die gut zu erzählen verstand und keine Ansprüche an ihn stellte, weder an sein Geld, noch an seine Zeit» (GK 106). Kaus wird mit dem Antisemitismus in ihrem Heimatland («Österreich war immer antisemitisch gewesen», GK 153) Anfang der dreißiger Jahre konfrontiert, als in der Schule ihrer Söhne die Klassen in jüdische und christliche aufgeteilt werden. Diese kommen als katholisch Getaufte zwar zu den Christen, werden aber wegen ihrer Freundschaften zu den «Saujuden» angeprangert und in Raufereien verwickelt. Die Mutter mußte «drastische Maßnahmen» ergreifen. Wie Landau schickt sie ihren älteren Sohn nach England (GK 153).

²² Das Datum der Scheidung steht in: *Bibliographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte, München, und von der Research Foundation for Jewish Immigration, Inc., New York, unter der Gesamtleitung von Werner Röder und Herbert A. Strauss, S. 607.

²³ Sie ließ sich von dem dreißig Jahre älteren Kranz adoptieren. «In meinem Weltbild war es durchaus ehrenhaft, die Geliebte eines armen Musikers zu sein, nicht aber die Maitresse eines reichen Mannes» (GK 32).

Sie verdrängt ihr Judentum nicht wie Baum, die Auseinandersetzung damit steht aber nicht im Vordergrund. Vorrangig sind in ihren Memoiren die Erlebnisse, die Liebesbeziehungen, die Anregungen von den Freunden im Café sowie ihr literarischer Erfolg und das Abenteuerhafte. So steht in den Tagen vor der Emigration von Paris in die USA nicht der schicksalhafte Augenblick im Vordergrund, sondern sie berichtet, wie es ihr gelang (obwohl ihr vierter Lebensgefährte und späterer Mann Eduard Frischauer wieder gerade ihr ganzes Geld beim Bridge-Spielen verloren hatte), doch noch rechtzeitig die schon vorbestellten Schiffskarten einzulösen. Bezeichnend ist auch der ursprüngliche Titel ihrer Autobiographie: *Und was für ein Leben ... mit Liebe und Literatur, Theater und Film*.

Lola Landaus Auseinandersetzung mit ihrem Judentum, in *Vor dem Vergessen. Meine drei Leben*, beherrscht leitmotivisch das Viertel Jahrhundert ihrer Entwicklung vom jungen Mädchen vor dem Ersten Weltkrieg bis zur Emigration nach Palästina 1936, das sie in ihrer Autobiographie erzählt. Sie schreibt aus der Perspektive der überzeugten Zionistin, die konsequenterweise nach Palästina ausgewandert ist, aber in der neuen Wahlheimat nie mehr Wurzeln geschlagen hat. Das Jüdische ihres Vaters, des assimilierten Frauenarztes, definiert sie in dem «Lächeln voll leiser Ironie, von überlegener Weisheit». Damals habe sie noch nicht gewußt, daß dieses Lächeln «die Maske des assimilierten Juden in fremder Umwelt» sei. Der «gütige Spott» ihres Vaters habe sie mehr erzogen als alle Ermahnungen der Mutter, in einer Zeit, in der wohl hohe Anforderungen an ein jüdisches Mädchen gestellt wurden (LL 7). Der junge Jude ihrer ersten Verliebtheit sei von seinem Vater gewarnt worden, daß Juden niemals Universitätsprofessoren werden könnten. Die «zweifelhafte Stellung als Juden in Deutschland» soll ihr damals schon, vor dem Ersten Weltkrieg, bewußt geworden sein (LL 10). Kurz darauf geht sie eine «reine Vernunfteh» mit einem Privatdozenten der Philosophie ein. Er traktiert sie mit Plato und der Staatsphilosophie des 19. Jahrhunderts als stehe er vor seinem universitären Auditorium (LL 14f.). Siegfried Marck, (der sich weniger pompös Fried nennen ließ) ist der Prototyp eines Sprosses einer seit Jahrhunderten in Deutschland ansässigen, hochangesehenen jüdischen Familie²⁴. Seine Vorfahren sind als Schutzjuden eingewandert, die sich «allmählich aus ihren geduckten und gedrückten Gnadendiensten zu der Ehre von unbesoldeten Stadträten emporgeschwungen hatten». Beide Eltern sind in Wohlfahrtsausschüssen, und die Breslauer Mitbürger behandeln sie ehrerbietig, «man liebte und verehrte sie wie kleine Fürsten» (LL 24). Die Familie treibt einen regelrechten Kult mit der eigenen Ahnengalerie, unter der sie ihre täglichen Mahlzeiten einnimmt. Typisierend

²⁴ Auch Ingrid Warburgs Familienangehörigen sind seit dem 17. Jahrhundert als Bankiers in Hamburg ansässig. Ingrid Warburg Spinelli, *Erinnerungen. Die Dringlichkeit des Mitleids und die Einsamkeit, nein zu sagen*, Hamburg, Zürich, 1991.

für den Juden dieser Art und dieser Zeit wirkt eine kleine Tonio-Kröger-Episode. Marck hatte einen kleinen Vorzugsschüler, hellblond, fragelustig, frech:

“Dieser Bursche Hans [sic!] Kliem ist so unbeschwert”, sagte Fried, “so unbelastet. Vielleicht ist es das, was mich, einen Menschen von komplizierter Geistigkeit, anzieht. Das Unproblematische, das ...”, er stockte, “nun, das Unjüdische vielleicht”. (LL 37)

Lola fragt, ob er wünsche, daß sein Sohn auch so werde. Fried schüttelte den Kopf, sein Sohn solle «ein nachdenkliches, denkendes Wesen werden». Landau sieht in diesem «geistigen Hochmut» und «Überlegenheitsgefühl» der deutschen Juden auch ein «Minderwertigkeitsgefühl», eine «Unsicherheit», gepaart mit dem Verlangen, im anderen Volk aufzugehen, eine «unerwiderte Sehnsuchtsliebe nach dem “Blonden”, Einfachen, Hemmungslosen» (LL 37).

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs, als man ihn bei der ersten ärztlichen Untersuchung wegen eines Herzfehlers für untauglich befindet, ist Fried Marck, wie zu erwarten von einem Juden seines Schlages und seiner Zeit, «beschämt, verlegen, wie nach einer Niederlage und so, als wäre seine Manneswürde angetastet worden» (LL 33). «Staatsgesinnung», «Nation», «die Heiligkeit Deutschlands», «Hegel» und vieles mehr, werden bemüht, um seinen vaterländischen Eifer zu beteuern. Verständlicherweise war seine Freude groß, als er bei einer weiteren Untersuchung, an der Ostfront waren schon große Lücken entstanden, eingezogen wurde. Sein Vater gebärdet sich nicht minder nationalistisch: Durch eine spanische Grippe ans Krankenbett gefesselt, wird es zu seinem Lebensinhalt, auf einer Landkarte den jeweiligen Frontabschnitt abzustecken. Lola Landaus Mann revidierte gegen Kriegsende seine Kriegsbegeisterung, nicht aber seine nationalistische Gesinnung: «“Unsere Niederlage wird einen Sinn haben”, sagte Fried. “Nicht nur für Deutschland. Für Europa. Ein neues Völkerrecht muß entstehen. Dies war der letzte Krieg”» (LL 120). Sie erlebte, wie ihre hier erwähnten Kolleginnen in anderen Städten, die revolutionäre Stimmung zu Kriegsende in den Berliner Straßen mit. Wie so viele zeitgenössische Autobiographen schildert auch Landau ihre Betroffenheit, als den Soldaten und Offizieren die Achselstücke von den Schultern gerissen wurden, ohne daß diese sich wehrten (LL 105).

Als Lola Landau und Fried Marck ihren Wunsch, sich scheiden zu lassen, weil beide neue Partner gefunden hatten, ihren Familien mitteilen, treten diese zu einem unerbittlichen «Gerichtshof» zusammen. Der Vater teilt ihr mit, daß sie für ihn gestorben sei, wenn sie sich scheiden ließe, um den nicht-jüdischen Schriftsteller Armin T. Wegner zu heiraten. (LL 145). Die resolute Schwiegermutter denkt an den Fortbestand der ehrwürdigen Sippe und will sich die Kinder sichern («Sie tragen den Namen unserer geachteten Familie, den Namen der Stadtväter», LL 163). Landau kann jedoch ihre beiden Söhne in die neue Ehe retten. 1921 beginnt ihr “Kreuzweg”, die Ehe einer Jüdin mit einem Nicht-Ju-

den, mit einem «Goy», eine gewiß vorwiegend glückliche Zeit, aber ihr und unser Augenmerk sind auf die Konfliktsituationen, die aus einer Mischehe entstehen, auf die einzelnen “Stationen” gerichtet.

Wegner erweist sich in dem verlassenem, vernachlässigten Landhaus (ohne Heizung, Licht und Wasser), das er am Fontaneschen Stechlinsee gemietet hatte, als handwerklich sehr begabt und umsichtig genug, um den Widerwärtigkeiten zu trotzen. Das wohlbehütete Mädchen aus gut bürgerlicher Familie kann noch nicht einmal eine Gardine aufhängen.

Ich fühlte mich hier wildfremd. Ich war in der überfeinerten Luft einer geistig-bürgerlichen Schicht aufgewachsen. Als ich Armin begegnete, brach der Grund meines Wesens auf. Ich fühlte mich ihm verwandt, näher als meinen Blutsverwandten. Und nun entdeckte ich in dieser Umgebung sogar in ihm das Fremde, Harte, Kühle, das mich eisig anhauchte. War es vielleicht, wie ich mir nur unwillig in dunklen Sekunden eingestehen wollte, die Verschiedenheit unseres Blutes, die andere Rasse [...]. (LL 183f.)

Als Schatten vorauswerfend erweist sich der Besuch bei einem im Dorf ansässigen General. Die Schilderung ist, wie so viele Passagen aus den hier beschriebenen Autobiographien, erquickliche Prosa mit subtiler Charakterschilderung. Der General gibt ihr weder bei der Begrüßung, noch bei der Verabschiedung die Hand. Wenn er das Wort an sie richtet, so «wie an einen einfachen Soldaten während der Parade» (LL 186). Wegner versucht sie zu trösten: «Ich liebe Dich besonders, weil du Jüdin bist, es ist ein Reiz mehr» (LL 188). Wegen einer lächerlichen Divergenz, fällt aber bald das trennende “ihr”: «[...] wenn es sich um Familie handelt, übertreibt *ihr* immer. Es ist ein Kult bei euch. Lächerlich übersteigert. Die heilige Familie» (LL 192). Es sind Marksteine, die die über Achtzigjährige aus der Grube ihrer Erinnerungen hervorgräbt. Nach dem ersten Einleben auf dem Land und den Bemühungen, das Haus wohnbar und wohnlich zu gestalten, stoßen Lolas Kinder zu ihnen. Armin war freundlich zu ihnen, «aber zu einer Familie wuchsen wir nicht zusammen» (LL 212). Der General vergällt den Städtern, die das einsame Landleben suchen, weiterhin das Leben. Es geht zunächst um Wegners pazifistische Streitschriften. «Maulwürfe, die unser Vaterland unterwühlen, gibt es genug. Hier ist der Boden noch gesund. Wir werden solches Unwesen ausrotten». Lolas blauäugiger Gemahl hat trotzdem «den alten Knaben immer noch gern». Bald geben ihnen die Dorfbewohner keine Milch und keine Eier mehr. «Überall spürten wir die Krallen des Generals, der die Bevölkerung gegen uns aufhetzte, um uns auszuhungern». Wegner lacht nur «Wir machen uns unabhängig» (LL 216). Bald darauf haben sie Hühner und eine Ziege. Aber die verwöhnte Bürgertochter verstand nichts von Hühnerzucht und Melken. Die Hühner scharren die Blumenbeete auf und die Ziege frißt die Bäume kahl. Anfangs gelingt es ihnen, Freunde im Umkreis

zu gewinnen und bald ist die Dorfgemeinde in zwei Lager gespalten. Eine Zeitlang noch gibt es Aufschub, die Tochter Sibylle, «in der sich unsere verschiedenen Rassen glücklich gemischt hatten» (LL 219), kommt 1923 zur Welt.

Im Frühling 1929 begibt sich das Paar auf eine abenteuerliche Reise (mit Motorrad, Zelt und Faltboot) nach Palästina²⁵, eine neue Zerreißprobe für die “arisch”-jüdische Mischehe. Die Fahrt in das Land ihrer Urahnen löst in Lola Landau starke, widerstrebende Gefühle aus. Der erste Eindruck des jüdischen Tel Aviv - aus dem vorwiegend von Arabern besiedelten Jaffa kommend - ist, daß dies «kein Traumland der Bibel» mehr ist, «in den langsamen, ruhe- und würdevollen Gang der arabischen Welt war die Unruhe der jüdischen Pioniere wie ein Keil eingebrochen» (LL 265). Überall spüren sie den drohenden Gegensatz der beiden Völker. Wegner, der sein Leben lang sich immer zwischen den Barrikaden befunden hatte, ist für den Zauber der arabischen Welt ebenso zugänglich wie für die Dynamik der jüdischen Pioniere. In seinem erstaunten Ausruf «Ich wußte nicht, daß es überhaupt solche Juden gibt» wittert sie, überempfindlich und reizbar geworden, eine versteckte Geringschätzung.

Ich war drinnen, nicht draußen. Das Land meiner Urväter kam mir entgegen, sauste auf mich zu. Nicht ich besuchte Palästina, Palästina suchte mich heim. Als ob ich hierher und nirgendwo anders hingehörte. Aus der Verschüttung brach es bei mir hervor, das jüdische Empfinden, das ich vergessen hatte. Ich entdeckte nicht ein fremdes Land, ich entdeckte mich. (LL 266)

Ein Wiener Arzt, der - seinem zionistischen Trieb folgend - zwei Jahre vorher immigriert war, lobt die Jemeniten, die unvermischtesten Juden der Welt, die ihre Urheimat nie verlassen haben. Daneben beschreibt er die europäischen Juden als «abgeblaßt, verbildet und von fremden Kulturen überdeckt und über-tüncht, auf die wir noch stolz sind» (LL 268).

Wörtliche Rede belebt eine Autobiographie. Alle vier Autorinnen benutzen dieses Stilmittel ausgiebig. Natürlich können sie nach oft mehr als einem halben Jahrhundert, wie hier Lola Landau, sich nicht mehr an die genaue Redewendung erinnern. Vielleicht hat sie diesen Arzt nie kennengelernt. Relevant ist, welche Eindrücke die betagte Memoirenschreiberin von ihrem ersten Kontakt mit Zion für darstellenswert erachtet oder, ganz einfach, wie sie ihren Werdegang im nachhinein in eine lebensgeschichtliche Logik bringen kann, ein Anliegen, das allen Autobiographen gemein ist.

Beim Purimfest wird sie von der lebhaften, tanzenden Prozession mitgerissen. «Ich tanzte und lebte mit ihnen; ich war heimgekehrt. Die tausend Jahre der

²⁵ Armin T. Wegner schrieb drei Bücher über diese Reise: *Am Kreuzweg der Welten*, Berlin, 1930, *Maschinen im Märchenland*, Berlin, 1932, *Jagd durch das tausendjährige Land*, Berlin, 1932.

Verbannung hatte ich nur geträumt» (LL 269). Von den ansässigen Glaubensgenossen wird sie allerdings gemieden: «Wenn bei uns eine Jüdin einen Goy geheiratet hat, war sie nicht mehr die unsrige», sie war «verloren» (LL 271, 277). Wie ein Leitmotiv durchziehen achtlos hingeworfene Bemerkungen des durchaus toleranten Wegners den Bericht der Zuspitzung des schwierigen Verhältnisses. Durch den Gesang und das Gelächter des Purimfestes aus dem Schlaf geweckt, entfährt ihm: «Dieses Volk übertreibt alles, auch die Freude», der im Halbschlaf hinzugefügte Zusatz, die Juden hätten in Palästina wenigstens das Lachen gelernt, macht die Situation auch nicht besser. Es wird ihr klar, daß er nunmehr «die Juden» und sie «wir» sagt (LL 274f.).

Nach ihrer Rückkehr suchen die Eheleute Kontakt zur Außenwelt und laden oft Freunde in ihre Waldeinsamkeit am Stechlinsee ein. Im Sommer 1930²⁶ wird das Dorffest, das die Wegners mit befreundeten Schriftstellern und Künstlern feiern, von dem General und seinen Leuten torpediert. Nun beginnt auch Wegner einzusehen, daß ihre Landidylle vorerst beendet ist. Im Herbst siedelt die ganze Familie nach Berlin über. Dort kam es zwischen den extremistischen Gruppen nunmehr zu täglichen Schlägereien und neue Töne, «gellend und schreiend», erfüllen die Straßen. Noch machte man sich darüber lustig. «Der lächerliche Idiot, der armselige Narr, er kann nichts als brüllen» befindet Wegner, stellt das Radio ab und vergnügt die ganze Familie mit einer grotesken Imitation Hitlers.

Wir verschlossen nicht nur die Augen, wir versiegelten auch die Ohren. Wir stellten uns blind und taub. Wir hörten einfach nicht hin, überhörten die Stimme des heulenden Fanatikers. Besonders überhörten die kultivierten Juden des Landes, zu denen auch der Kreis meiner Eltern gehörten, die Drohungen, die über sie selbst ausgestoßen wurden. Die Vertilgung und völlige Vernichtung der Juden als Fremdkörper aus dem deutschen Volk. (LL 261)

Die einschneidendste Erfahrung in Lola Landaus Leben und dem vieler Juden in Berlin wird der 1. April 1933. Schlagartig fühlt sie sich alles Vertrauten, was ihr Leben bisher ausmachte, ihre Straßenecke, ihre Haltestelle, ihrem Zeitungsstand, ihrem Laden, ihrer Bank, ihrem Friseur, ihrer Untergrundbahn, beraubt. Alles ist ihr nach dem ersten Pogrom im Dritten Reich verfremdet. Die jüdischen Geschäftsleute, die sich sicher glaubten, weil sie sich nie hatten etwas zuschulden kommen lassen und im Ersten Weltkrieg gedient hatten, waren wie vom Schlag getroffen. «Ich bin selbst Jüdin» überrumpelt sie sich selbst und den jungen Wachtposten, der sie daran hindern will, bei einem jüdischen Laden-

²⁶ Dieses Datum ist mir von Armin T. Wegners zweiter Frau, Irene Kowaliska, bekannt. Sie lernte ihn 1930 bei diesem Sommerfest kennen. Lola Landau ist sehr ungenau in der Chronologie und verlegt diese Episode in die Zeit nach der Geburt ihrer Tochter.

besitzer einzutreten, «noch hatte er keine körperliche Mißhandlung erduldet, und doch sah er aus wie ein Gelynchter. Die seelische Folter hatte ihn zerbrochen» (LL 283f). Die folgenden Seiten in der Autobiographie, die Beschreibung des Pogroms, erschüttern wegen der Darstellung der Veränderung, die so plötzlich die Deutschen überkommen hatte. Sie waren nicht mehr die friedfertigen Bürger des Vortags. Landau berichtet aber auch von Anzeichen des Widerstands bei Passanten, die ihr Mißfallen äußerten und nach der Polizei riefen²⁷. Wegner erklärt seinem Töchterchen den Judenhaß folgendermaßen:

Die Juden sind den anderen in vielem überlegen. Sie sind klüger und denken schneller, sie sind gefährlicher im Wettbewerb. Man möchte sie deshalb ausschalten. Der Haß ist versteckter Neid. Viele Juden sind auch moralisch überlegen. Man haßt aber die Gerechten, weil sie einen die eigene Unvollkommenheit fühlen lassen. Verstehst du, Sibylle? (LL 289)

Landau zeichnet präzise nach, wie die Juden Schritt für Schritt kaltgestellt wurden. Jüdische Rechtsanwälte, Ärzte, Schriftsteller, Schauspieler, alle werden aus ihrer gewohnten Berufswelt getrieben. Ihre Kinder bekommen Schwierigkeiten in der Schule. Nach einem Gespräch mit der Schuldirektorin der Tochter, vermeldet Wegner triumphierend «es ist gegen ihre Absicht, überhaupt einen Unterschied zwischen arischen und nichtarischen Kindern zu machen». Es ist schmerzlich, zum ersten Mal das Wort “arisch” aus dem Munde des Vaters des eigenen Kindes zu vernehmen. Um die Schulleiterin wohlwollend zu stimmen, hatte er ihr auch gesagt, daß Sibylle auf ihre väterliche Familie stolz sein könne, hohe preußische Beamte und Offiziere, deren Stammbaum den strengsten arischen Ansprüchen genügten (LL 294). Die Dramatik liegt in der vollkommenen Arglosigkeit Wegners einerseits und der Ohnmacht eines Juden im Dritten Reich andererseits. «Niemals verlasse ich Deutschland [...]. Außer Landes sein heißt elend sein. Willst du dich und mich elend machen?» (LL 292) weist er ihre Pläne auszuwandern zurück. Lolas Eltern beginnen, den Verkauf der Klinik und die Emigration in Betracht zu ziehen.

So wie wir saßen an diesem Abend Tausende verstörter Menschen vor Landkarten, liefen mit dem Finger darauf spazieren und planteten ihre Auswanderung. Man hat sie noch als glücklich gepriesen, daß sie flüchten konnten [...] Ihr Selbstbewußtsein war zerstört, sie schleppten sich weiter mit dem gebrochenen Rückgrat der Entwürdigten. (LL 297)

²⁷ Nach einem Film wie *Schindlers Liste*, in dem neben dem ambivalenten Hauptdarsteller kein einziger “menschlicher” Deutscher auftritt, wird man empfindlich gegen allzu offensichtliche Schwarzweißmalerei. Es bleibt unverständlich, wie dieser Film in Deutschland so viele positive Reaktionen hervorrufen konnte. Vgl. «*Der gute Deutsche*» *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs “Schindlers Liste” in Deutschland*, hrsg. v. Christoph Weiss, St. Ingbert, 1995.

Nach einer Szene auf dem Spielplatz, wo ein kleines Mädchen, kaum des Denkens und Sprechens mächtig, Sibylle als «Jude» beschimpft, beschließt die Familie, wieder an den Stechlinsee zu ziehen. Auch Tolstoi habe seine Kinder allein unterrichtet, meint Wegner, nach autarkischen Lösungen suchend. Der Baum, an den sie sich lehnt wie an einen alten Freund, hat eingeritzte Hakenkreuze, wie sie später feststellt. Das wohlwollende Mitleid einiger Dorfbewohner stört sie noch mehr als die Feindseligkeit der anderen. Die Aufwartefrau kündigt: «Bei Juden soll man nicht arbeiten, sagen sie. Aber Sie sind doch gar nicht wie eine Jüdin. Sie sind gut» (LL 305). Schließlich sorgt der General dafür, daß ein Transparent «Juden unerwünscht» über die Dorfstraße gespannt wird. Am selben Abend packt die Familie wieder. In Berlin angekommen, schreibt Wegner in einer Nacht seine berühmte lange Strafpredigt an Hitler²⁸. Die folgende Zeit ist ein «Leben von der Hand in den Mund», wo alles nur «vorläufig» und jede Minute «nur geborgt», ja «hochstaplerisch», wie jemand, der es von Tag zu Tag aufschiebt, seinen Bankrott zu erklären (LL 308f.).

Das einschneidende Erlebnis, das sie veranlaßt, sich noch am selben Tage einer zionistischen Organisation zur Verfügung zu stellen, wird durch ein Plakat an einer Häuserwand hervorgerufen, das Zerrbild eines Juden aus der Stürmer-Zeitung: «Das Gesicht ekelregend, ein weicher Schwamm, fettig, die gekrümmte Nase berührt fast die wulstigen Lippen, die an den Mund eines Neandertalmenschen erinnern. Kein Gesicht, eine scheußliche Fratze» (LL 310). Schon nach dem ersten Besuch im zionistischen Komitee wird ihr klar, daß sie lernen muß, völlig umzudenken. Der Leiter erklärt ihr, die Juden hätten sich «beglückt in eine freiwillige geistige Hörigkeit fremder Kulturen begeben, um ihre Eigenart völlig zu vergessen.» (LL 311). Das bedeutet die «Umwertung aller Werte», den bisherigen Glauben und die Bemühung um die weitestmögliche Assimilation, über Bord zu werfen²⁹. Beim Sammeln für die zionistische Bewegung lernt sie erst wirklich die jüdische Not kennen. Eines Tages hört sie die wahnsinnigen Schreie einer Frau, der die Gestapo die Urne ihres Mannes übergeben hat. Armin T. Wegner zeltet derweil in der Nähe eines Sees, nicht weit

²⁸ Der Brief, der ganze 9 Buchseiten einnimmt, trägt das Datum 11.4.1933 und ist in: Armin T. Wegner, *Fällst du, unarme auch die Erde oder Der Mann der an das Wort glaubt*, Wuppertal, 1974, S. 186-195, wieder abgedruckt. Er zeugt gewiß von Zivilcourage, Edelmut, Kultur, aber auch von Blauäugigkeit. Wegner hat nach dem Krieg diesen Brief als Grund für seine Inhaftierung angegeben. Näheres in: H. Wollmann «Nichts gegen die Nazis getan»? Armin T. Wegners Verhältnis zum Dritten Reich, Exil Forschung. Ein internationales Jahrbuch, Band 4, Text und Kritik, München 1986, S. 291-306.

²⁹ Der Zionismus spaltete die Judenheit wie kein anderes geschichtliches Ereignis zuvor. Herzls Losung «Wir sind ein Volk. Der Feind macht uns dazu» (*Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*, Zürich, 1988, S. 390) konnte vor der Shoah im Westen wenig Anklang finden.

von Berlin, aus Flucht- und Schreibbedürfnissen³⁰. Doch die Wochenendbesuche seiner Frau bringen auch ihm nahe, was in Deutschland geschieht. Die ehelichen Gespräche kreisen immer wieder um das Thema der Behandlung der Juden durch die Nationalsozialisten. Für Wegner ist es eine «Erkrankung», wegen der man nicht sämtliche Deutsche, sein «armes, unglückliches Volk», anklagen könne. Auch die Juden, wenn nur aufgestachelt, wären zu allem fähig. «Lies nach im Alten Testament, wie sie ihre Feinde ausrotteten. Aber ihr meint, ihr seid besser. Das ist euer verfluchter jüdischer Hochmut» (LL 314f.). Beim Schreiben ihrer Autobiographie versucht Landau durch das *crescendo* dieser in direkter Rede abgefaßten langen Dispute nachzuvollziehen, wie alles unausweichlich so auf sie zukam: das Erlebnis der persönlichen Entwürdigung, die sich zuspitzende Ehekrise, die Diaspora der Familie. Wegner wird am 16.8.1933 wegen seiner früheren pazifistischen Tätigkeiten verhaftet, Sohn Andreas geht in eine landwirtschaftliche Schule, um nach Palästina auszuwandern, «besser als fortgejagter Professor in der Verbannung» (LL 320), Sohn Alf wird zunächst zu den Großeltern nach Breslau in eine Lehre geschickt. Tochter Sibylle geht in eine jüdische Schule und beginnt, zum Leidwesen ihres Vaters, als kleine Jüdin zu denken. («Wir Juden singen keine deutschen Lieder» LL 348).

Wegner wird im berühmten Columbia Haus in Berlin gefoltert, aber er kann seine Peiniger nicht hassen «es ist ja mein Vater, der mich schlägt, meine Brüder, die mich verkauft und in diese Grube geworfen haben wie die Brüder von Josef, und Josef hat auch seinen Halbbrüdern verziehen» (LL 335). Ein «arischer» Anwalt rät ihm zur Scheidung. Nach neuem Gesetz kann diese auch ohne die Einwilligung des jüdischen Partners erfolgen. Wegner will diesen Schritt, den so viele seiner Zeitgenossen tun, allerdings nicht vollziehen.

Die nächste Etappe der Odyssee ist der Umzug aus der Berliner Wohnung in ein möbliertes Zimmer einer jüdischen Pension, einem noch freiwilligen Ghetto. Nach vier Monaten wird Wegner, völlig verändert und verstört, entlassen. Landaus Tage sind mit den Laufereien für Auswanderungspapiere ausgefüllt. Je länger Hitlers Regime dauert, desto schwieriger werden diese demütigenden Prozeduren, denen die Emigrationswilligen ausgesetzt sind. Auch denen, die schon im Ausland sind, bleiben sie nicht erspart³¹. Der kosmopolitische und gleichzeitig urdeutsche Schriftsteller aber statuiert: «Ich verlasse Deutschland nicht. [...] Deutschland verläßt mich nicht». Anlässlich einer Reise nach England 1934, mit dem Ziel für den Sohn Alf, der in Breslau als Jude nicht weiter in die

³⁰ Das Buch an dem er schreibt, wird nie fertig werden. Es sollte vom Schicksal der Armenier, Vertreibung und Vernichtung seitens der Türken im Jahre 1917 handeln. Franz Werfel kommt ihm zuvor mit *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, 1933. Armin T. Wegner wird nie mehr ein größeres Werk zu Ende bringen, auch er ein langzeitgeschädigtes Opfer des Dritten Reiches.

³¹ Anna Segers *Transit*, 1944 in Mexiko erschienen, befaßt sich eingehend mit den Schikanen französischer Behörden 1940.

Lehre gehen kann, eine Ausbildungsstelle als Fotograf zu finden, werden Lolas Auswanderungswünsche wieder beflügelt. Aber ihr Mann bestimmt vorsorglich: «Packe nur unseren kleinen Koffer, nur das Nötigste» (LL 350f.). Mutter und Sohn werden sich zehn Jahre lang nicht mehr sehen.

In Deutschland sind inzwischen gelbe Bänke «Nur für Juden» aufgestellt worden. Da Wegner nicht in der «Ghetto-Pension» leben kann, trifft sich das Ehepaar oft in Parkanlagen. Als Wegner eine Bank putzt, um sich mit seiner Frau darauf niederzulassen, bricht es aus ihr heraus:

“Nein”, sagte ich hart. “Diese Bank ist nicht gelb gestrichen. Es ist keine Judenbank. Ich darf mich nicht auf sie setzen.” Armin schlug mit der Faust auf die Bank. “Du hast eine Kunst, uns jeden Augenblick zu verderben. Geradezu eine selbstquälerische Lust, dich und mich an das Abscheuliche zu erinnern”. (LL 363)

Dieses und so viele andere Details der Eskalation unter den Ehepartnern dieser Mischehe nach Hitlers Machtergreifung sind von starker psychologischer Brisanz. Ihre letzte Hoffnung auf eine baldige Wiedervereinigung, nachdem ihre Auswanderung nach Palästina und die ihres Mannes vorerst nach Italien feststeht, zerbricht, als dieser sie bittet, eines seiner Manuskripte nach Palästina mitzuschuggeln und von dort aus nach Italien zu schicken. Der Leser soll daraus schließen, daß er nicht vorhatte, nach Palästina nachzukommen. Im Februar 1936 auf dem Berliner Bahnhof umarmt sich 1936 das Paar, als wolle es «noch einmal zusammenwachsen» (LL 375).

III

Haben sich Frauen im Exil bewährt? Konnten sie sich im neuen Land langfristig zu Hause fühlen? Wie lautet ihre rückblickende und abschließende Bilanz?

Bis auf Heinrich Manns Frau, die 1944 in Los Angeles Selbstmord beging³², ist von ausgesprochenen Verzweiflungstaten von Frauen im Exil nichts bekannt, wohl aber von zahlreichen männlichen Autoren, die den Freitod wählten³³. Der Sinn der Frauen war mehr auf das Praktische gerichtet, während zahlreiche Männer über die Exilsituation in kleinen Zimmern von armseligen Pensionen

³² Nelly Kröger, die mit ihm in die USA emigrierte und von der angesehenen Familie des Bruders Thomas nie anerkannt wurde, mußte als Kellnerin arbeiten, um mit dem Schriftstellerhemann über die Runden zu kommen. Sie hatte mehrmals versucht ihrem Leben ein Ende zu setzen.

³³ Z.B. Kurt Tucholsky, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Ernst Weiß, Walter Benjamin und Stefan Zweig. In gewissem Sinne ist auch Joseph Roth dazuzurechnen.

und Hotels verzweifelten³⁴ und meistens Tätigkeiten unter ihrer intellektuellen Würde ablehnten. Gina Kaus' letzter Lebensgefährte, der Rechtsanwalt Eduard Frischauer, gibt sich zu keiner niedrigen Arbeit in den USA her. Die einzige Art, die ihm angemessen scheint als Emigrant zu Geld zu kommen, ist das Bridge-Spielen.

Frauen hingegen nehmen jede Arbeit an. Lola Landau, allein im Exil, schlug sich als Küchenhilfe, Fremdenführerin und Lehrerin durch³⁵. Grete Fischer, auch allein in England, hält sich über Wasser mit Nachhilfestunden, schreibt Kinderbücher und macht Übersetzungen. Auch Vicki Baum und Gina Kaus nehmen jeden Auftrag in Hollywood an. «Ich konnte mir nicht leisten, darüber nachzudenken, ob es ehrenvoll sei, für den Film zu arbeiten. Ich brauchte Geld, und zwar sofort» (GK 207). Kaus kümmert sich um die großköpfige Familie, Bruder und Mutter inbegriffen. Auch Baum ist der treibende Motor in den Vereinigten Staaten. Sie hatte 1932 rechtzeitig und vorausschauend die Emigration der Familie betrieben. Durch Grete Fischer, erfahren wir, daß sie außer ihren eigenen Söhnen sechs jungen Leuten das Studium finanzierte (GF 243).

Am resigniertesten in der neuen Wahlheimat - darf man der Stimmung zu Ende ihres Buches trauen - scheint Lola Landau. Vielleicht war sie schon zu alt und müde, um Details aus ihrem späteren Leben aus der Rumpelkammer ihrer Erinnerungen hervorzuholen. Ihre Familie ist in der ganzen Welt zerstreut: Armin T. Wegner in Italien, die Eltern und ihr erster Mann in den USA, Sohn Alf in Australien, Tochter Sibylle in England. Das Leben in Israel scheint nicht mehr so erzählenswert, wie das bis 1936 in Europa. Auf jeden Fall stimmt der Titel ihrer Autobiographie *Vor dem Vergessen. Meine drei Leben* nicht, denn das dritte Leben wird nicht mehr erzählt. Im Epilog, einer im Jahre 1951 unternommenen Zugfahrt, um ihren Sohn Andreas in einem Kibbuz zu besuchen, versucht sie die Errungenschaften Israels zu würdigen. Armin T. Wegner ist ihr unsichtbarer Begleiter, mit dem sie weiter dialogisiert. «"Ist dies wirklich dein Volk?" höre ich Armin flüstern. "Bist du diesen Menschen verwandt?"». Sie bekennt: «Nein, sie sind nicht *mein* Volk». Sie ist immer noch «halb, nicht ganz» da, aber es wird das Land, die Heimat ihrer Urenkel sein (LL 383f.). Die geplante Wiederaufnahme der Kontakte zu Europa, bzw. zu Wegner, im Herbst desselben Jahres verwirft sie schließlich (LL 391). Es ist der Bruch mit der Welt von einst. Die Fragen, die sie zum Schluß stellt, sollen für ihre Autobiographie sinngebend stehen:

Warum mußten wir uns trennen? Wer war schuld von uns beiden? Oder war keiner schuldig? Nur das Schicksal, der Wahn einer kranken Welt,

³⁴ Vgl.: Anna Seghers, Wieland Herzfelde, *Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946*, Darmstadt, Neuwied, 1986, S. 129f.

³⁵ Siehe: Renate Wall, *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1945*, Köln, 1989, S. 99.

an der auch wir erkrankten. Die Seuche des Hasses, die alle ergriff. Das Verbrechen seines Volkes an meinem Volk, bei dem wir beide Opfer waren? Warum waren wir nicht stärker als das Schicksal gewesen? [...] Oder überwältigte uns das Böse der Zeit wie eine Naturgewalt? (LL 387)

Die aus Wegners Leben bekannten Daten entsprechen nicht immer den geschilderten Begebenheiten. Landau war mit der Tochter im Februar 1936 emigriert. Bereits im Mai desselben Jahres fuhr ihr Mann ihr nach, konnte sich aber in der Wahlheimat seiner Frau nicht wohlfühlen³⁶. Noch vor Kriegsbeginn war sie nach Italien gekommen, um die Familie wiederzuvereinigen³⁷. Ein gemeinsames Leben war weder in Palästina noch in Italien möglich. Lola Landau wartete mit der Veröffentlichung ihrer Autobiographie bis nach Wegners Tod.

Grete Fischer emigrierte 1934 nach England. Im Jahr davor hatte der Ullstein Verlag ihr gekündigt. Vater, Mutter und kranker Bruder waren nach Theresienstadt deportiert worden und starben dort 1942. Zu Weihnachten 1938 hatte sie zum letzten Mal die Familie in Prag besucht. In der Emigration in London kehrt sie zum Kulturgut ihrer Vorfahren zurück und übersetzt jiddische Schriftsteller. Salman Schnëur, der ihr wegen seines selbstbewußten Auftretens und seiner Derbheit «als Person wahrscheinlich zuwider» gewesen wäre, gewinnt schließlich ihre Sympathie durch seine vorherrschenden ostjüdischen Eigenschaften, «blitzende Klugheit», «echte Wärme» und «Einfälle von poetischer Kraft» (GF 297). Nach einer kaum endenwollenden Liste von Persönlichkeiten, denen ihre Erinnerungen gewidmet sind, beschließt sie ihre Autobiographie mit dem für sie wichtigsten Menschen, ihrer zum Katholizismus übergetretenen Schwester Marianne. Die letzten neun Seiten sind ihr gewidmet: «Sie ist wahrscheinlich doch der Mensch, den ich am unbedingtsten liebe, sicher der einzige, ohne den ich nicht leben kann» (GF 394). Grete Fischer starb 1977 im Londoner Exil.

Vicki Baum war 1949 wieder in Europa, erwähnt es aber nur nebenbei (VB 396). Sie liebt ihre Wahlheimat, weil sie «über alles Erwarten freundlich und großzügig» zu ihr war. Doch seit Pearl Harbour fühlt sie sich nirgends mehr zu Hause. Zu Ende ihres Lebens ist sie «eine alte Einsiedlerin geworden, die sich selbst genügt und still und abseits vom Filmtrubel lebt» (VB 450) und froh, daß sie nicht mit Butler, Serviermädchen und Barmixer repräsentieren muß. In ihren

³⁶ Liest man von «jüdischen Braunhemden» und «blindwütigen Vaterlandshengsten» (Brief von Armin T. Wegner an Irene Kowaliska v. 21.4.1944, zit. n. Johanna Wernicke Rothmayer, *Armin T. Wegner - Gesellschaftserfahrung und literarisches Werk*, Frankfurt/M. 1982, S. 78f.) wird klar, was ihn an den Juden Palästinas störte, und zwar ihr nationalistischer Geist.

³⁷ Von den weithin hörbaren Eifersuchtsszenen Lola Landaus weiß ich aus Gesprächen mit Irene Kowaliska und Interviews aus dem Jahre 1985 mit alten Positanern, z.T. auch Deutschen, Vorarbeit zu: *Deutschsprachige Schriftsteller in Positano 1933-1945*, in: *Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse*, Hamburg, Nr. 2, Jahrgang 1986, S. 65-76.

Lebensansprüchen «verliebt sein, lieben und geliebt werden» (VB 466) fühlt sie sich noch immer erfüllt. In dem Amerika der großen Weltwirtschaftskrise unter Roosevelt hat sie sich «ganz zu Hause gefühlt». Doch an Kritiken an der Wahlheimat fehlt es nicht. An den hohen Geräuschpegel ihrer neuen Landsleute kann sie sich nicht gewöhnen. Sie kann nicht verstehen, «warum sich der Durchschnittsamerikaner kein Vergnügen vorstellen kann, bei dem es nicht laut ist» (VB 405). Auch die «hochmütige» Einstellung zur Armut stört sie, «weil Armsein hier einen Zustand äußerster Schmach, Schande und Schuld bedeutet, der um jeden Preis verborgen werden muß» (VB 429). Außerdem betrachtet sie die USA, trotz ihrer «fetischistischen Fortschrittsanbetung», als ein Land, das auf den meisten Gebieten, außer der Technik, um ein halbes Jahrhundert rückständiger ist (VB 469). Aber, wer in den Vereinigten Staaten gelebt hat, glaubt sie, kommt nirgendwo sonst mehr auf der Erde zurecht, weil er nicht mehr auf seinen Komfort verzichten kann. Doch «immer haben die Augen Heimweh» nach der Landschaft der Jugend, Almen, Burgen, Seen sowie dem Geläut der Kirchenglocken, aber «vielleicht gibt es das alles gar nicht mehr» (VB 469f.). Zu Ende ihres Buches führt sie den Leser bei der Hand durch das kleine Paradies, das sie sich in Hollywood geschaffen hat, ihr kleines Haus voller Erinnerungen und ihren geliebten Garten. Ein beschaulicher, zufriedener Lebensabend wird dem Leser suggeriert. Und doch lautet ihr abschließendes Fazit:

[...] auf dem einen Planeten jung gewesen zu sein, dann durch unermeßliche Zeiträume katapultiert zu werden und auf einem anderen, einem fremden und feindseligen Planeten zu altern - das ist ein bißchen hart VB 470).

Gina Kaus, die sich dann wie ihre Freundin Vicki Baum definitiv in Hollywood niederließ, berichtet von der «Nobelemigration» in Kalifornien: «Die Emigranten kehrten zunächst nicht zurück. Die Verhältnisse in Mitteleuropa waren übel und verworren, während die Emigranten in Los Angeles in ihren hübschen Häusern lebten und fleißig arbeiteten» (GK 215). Thomas Mann schreibt an seinem *Doktor Faustus*, Franz Werfel am *Stern der Ungeborenen* und auch Lion Feuchtwanger und Vicki Baum schreiben ein erfolgreiches Buch nach dem anderen.

1948 kehrte sie zum ersten Mal nach Europa zurück, auch weil ihr Sohn Peter in der Schweiz studierte. Das erste, was die an das kalifornische Klima gewöhnte Besucherin beeindruckt, ist, daß es «unablässig regnete» (GK 223). Von Zürich fuhr sie nach Wien. Amerikanische Staatsbürger bekamen nur für eine Woche Aufenthaltserlaubnis in Österreich. Das schöne Haus am Lobkowitzplatz, das sie 1938 fluchtartig verlassen mußte, ist dem Erdboden gleichgemacht. Die ehemaligen Freunde, fast alle Juden, sind emigriert, wenn nicht umgekommen. Die früher unverdrossene Kaffeehausbesucherin muß feststellen, daß es ihre geliebten «Café Central» und «Café Herrenhof», nicht mehr gibt.

«Wien war so schmutzig, wie ich es mir niemals hatte vorstellen können», die Menschen «schäbig gekleidet», die Autos veraltet, Geschäfte verkauften nur «jämmerliches Zeug». Der «Nobelprater», wo sie als junge Frau geritten war, ist erbärmlich heruntergekommen. Die wenigen Bekannten, die sie noch aufreibt und zum Essen ins «Astoria», der Absteige für Amerikaner, einlädt, bitten sie, ihre Speckschwarte essen zu dürfen. Sie bleibt nicht die acht vorbezahlten Tage in der Stadt. Die letzte Etappe ist Aussee im Salzkammergut, das ihr «der liebste Ort auf der Welt» gewesen war. Auch dieser Besuch ist eine Enttäuschung. Selbst die Landschaft ist ihr entfremdet (GK 223-227).

Deutschland besucht sie 1951. «Bald kam ich zur Überzeugung, daß die Deutschen weder die Russen noch die Juden haßten - die Einheimischen haßten die Heimatvertriebenen und umgekehrt» (GK 232). Bei einem zweiten Besuch 1956 ist sie von dem schnellen Wiederaufbau beeindruckt. Trotz guter Arbeitsangebote bekommt sie bald «Heimweh» nach ihrem Haus und Garten, ihren Freunden in Amerika, dem Land, dem sie dankbar ist, daß es sie aufgenommen hat «als mein Vaterland mich verstoßen hatte» (GK 234). Hier sind ihre beiden Söhne zu «großartigen Männern» herangewachsen, hier sind ihre fünf Enkel und ihr Bruder. Sie hat Freunde, die sie allabendlich trifft und mit denen sie Deutsch spricht.

Die Sprache ist es nicht. Was uns Emigranten einigt, uns unbewußt verbindet, ist das gemeinsame Erlebnis. Der große Bruch. Daß wir alle in der Mitte unseres Lebens umlernen, neu anfangen mußten. [...] Ich glaube, den wenigsten von uns ist bewußt, daß wir auf unausgesprochene, unaussprechliche Weise miteinander verbunden sind. (GK 235)

Grazia D'Ina
(Palermo)

*Nel laboratorio del "mago"
Letteratura e autobiografia nei «Tagebücher»
di Thomas Mann del 1918-1921*

L'arte come «Wahrheit über die Seele»

Verificare la possibilità di rintracciare nei *Tagebücher del 1918-1921*¹ alcune «fonti» dell'opera letteraria di Thomas Mann, sulla base di quanto lo scrittore puntualmente annotava su questi quaderni, è stata la spinta che ci ha mosso verso un'analisi parallela di questi diari con i lavori di cui lo scrittore si occupò in quest'arco di tempo. Precisiamo che per «fonti» non intendiamo qui solamente libri o materiale letterario di cui Mann si serviva per il lavoro preparatorio alla scrittura, ma soprattutto vicende di *Alltagsleben*, riflessioni, appunti, particolari ad una prima lettura banali che vengono talvolta trasposti con consueta ironia o spunti appena accennati nel diario e poi sviluppati con incredibile maestria nell'opera letteraria.

Partendo da un esame generale della relazione esistente tra *Tagebuch* e l'idea manniana dell'opera letteraria come «Wahrheit über die Seele», siamo passati poi ad un'attenta analisi volta a verificare se, e come è possibile stabilire precisi rapporti, di volta in volta, tra *Tagebücher* e *Gesang vom Kindchen*, tra *Tagebücher* e *Der Zauberberg*, ed infine con movimento inverso tra *Doktor Faustus* e *Tagebücher*. In quest'ultimo caso, infatti, la relazione fu diretta e

¹ I *Tagebücher* di Thomas Mann sono pubblicati dalla Fischer Verlag, Frankfurt a.M., a cura di Peter de Mendelssohn fino al 1982 e, dopo la morte di quest'ultimo, a cura di Inge Jens. Citeremo da questo momento i *Tagebücher* con la sigla *Tgb.* seguita dal numero della pagina e tra parentesi la data. Elenchiamo qui di seguito i volumi già disponibili con l'indicazione dell'anno di pubblicazione: *Tgb. 1933-1934* (1977); *Tgb. 1935-1936* (1978); *Tgb. 1918-1921* (1979); *Tgb. 1937-1939* (1980); *Tgb. 1940-1943* (1982); *Tgb. 1944-1.4.1946* (1986); *Tgb. 28.5.1946-1948* (1989); *Tgb. 1949-1950* (1991); *Tgb. 1951-1952* (1993); *Tgb. 1953-1955* (1994). Per le vicende relative ai *Tagebücher* v. P. de Mendelssohn, *Vorbemerkungen des Herausgebers zu den Tagebüchern 1918-1921*.

voluta dallo scrittore, il quale salvò questi diari proprio allo scopo di servirsene come supporto per certe parti del *Doktor Faustus*.

Nel giugno del '52, tre anni prima della sua morte, Thomas Mann sigillò i suoi diari con la scritta: «Daily notes from 1933-1951, without literary value, but not to be opened by anybody before 20 years after my death»². Come nota Hans Mayer «das Verdikt “without literary value” war ernst gemeint: es sprach die Wahrheit des Schriftstellers Thomas Mann. Als schroffe Trennung des bloßen “Lebens” von aller Literatur, der eigenen vor allem»³.

Rispetto alla sua opera, i *Tagebücher 1918-1921* colpiscono, infatti, per la loro estrema semplicità strutturale e la relativa mancanza di ironia e complessità. Se nei diari il «bloße Leben» sembra separarsi bruscamente dalla letteratura, tuttavia, la *Wahrheit* in essi testimoniata costituisce in diversi casi - alcuni dei quali saranno esaminati in questo lavoro - materia per la sua opera.

Se i *Tagebücher* del 1918-1921, con la loro «Mischung von scheinbar ephemeren Belanglosigkeiten, Reaktionen auf Zeitereignisse und auf bedeutende wie unbedeutende Zeitgenossen, Fixierung der schwankenden Stimmungen, Literaturreflexen, Hinweisen auf die laufenden Arbeiten [...]»⁴ non sono il luogo privilegiato della *Selbstanalyse* o della *Selbstinterpretation*, la spiegazione di ciò va cercata forse proprio nei suoi lavori letterari. In questo senso, a ragione, Peter de Mendelssohn afferma che «er scheute Selbstenthüllung und Selbstpreisgabe nicht: im Gegenteil, nichts anderes als sie ist die schöpferische Grundabsicht seines ganzen Werkes»⁵.

Alla stessa stregua Thomas Mann affermava, nel saggio *Goethe und Tolstoi*, scritto negli ultimi mesi del 1921, che tutte le opere di Goethe sono «Bruchstücke einer großen Konfession», così come quelle di Tolstoj non sono altro che «ein mächtiges, durch fünfzig Lebensjahre hindurch geführtes Tagebuch, eine endlose, ausführliche Beichte»⁶ (scrive citando Mereschkovskij). Egli individuava alle radici dell'impulso autobiografico una «ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls»⁷ che, nonostante uno sconfinato amor di sé, non solo non eludeva un'arte con fini anche pedagogici, ma sfociava nella convinzione di poter «dominare» il proprio destino, a ciò inclini grazie ad un'alta predisposizione.

² Tgb. 223 (5.6.1952).

³ H. Mayer, *Das Tagebuch als Spiegel*, in: «Neue Zürcher Zeitung», 11.12-5-1985, pp. 65-66.

⁴ E. Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1982, Bd. II, p. 107.

⁵ *Vorbemerkungen zu den Tagebüchern 1933-34*, cit. XIX.

⁶ Mann, *Goethe und Tolstoi*, in: *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1960-1974, Bd IX, p. 68. Per tutte le citazioni dalle opere di Mann, adopereremo la sigla GW (*Gesammelte Werke*) seguita dal numero del volume e la pagina corrispondente.

⁷ *Ivi*, p. 69.

Significativo è, a tal proposito, il seguente passo del novembre del 1918:

Ein gewisser Cultus seines Schicksals muß dem Künstler erlaubt sein, u. es ist eine recht objektive, d. h. männliche Art von Subjektivität, dies Schicksal zu distanzieren, indem man es als Kunstwerk darstellt, - es ist das auch eine Form, und nicht die schlechteste, seines Schicksals geistiger Herr zu sein⁸.

Thomas Mann sosteneva, quindi, la possibilità dell'artista di essere «geistiger Herr» del proprio destino nel momento in cui riuscendo a distanziarsene, cioè a rappresentarlo artisticamente, lo poneva su di un piano dove il «soggettivo» si spogliava delle sue caratteristiche strettamente autobiografiche per configurarsi con quella che si potrebbe definire una «nuova obiettività». In questo senso parlando delle proprie emozioni più profonde, delle proprie esperienze più toccanti l'artista può farsi interprete di sentimenti e sensazioni dell'*Uomo*.

Del resto lo «Intimste ist jedoch zugleich das Allgeimenste und Menschlichste», come scrive Thomas Mann il 10.1.1919 nei *Tagebücher* dopo aver letto alcune parti del *Gesang vom Kindchen* alla moglie Katia, la quale mostra «Widerstreben gegen die Darstellung des Intimsten», mentre egli, come continua subito dopo, non conosce affatto «solche Bedenken»⁹.

Di certo Mann non si faceva scrupoli nel violare l'intimità familiare e personale appunto perché spinto dalla profonda convinzione di «rappresentare» così l'*Allgemein-Menschlich*, e sostenuto in ciò da uno sconfinato narcisismo. Il carattere narcisistico del rispecchiamento autobiografico di Thomas Mann in molti dei suoi personaggi, trova una sorprendente conferma nei suoi *Tagebücher* che sono, come nota H. Wysling, «eine der eigenartigsten Manifestationen narzißtischer Existenzform. Hier ist ein "Beobachter seiner selbst" am Werk, der egozentrisch *alle* Ereignisse auf sich bezieht»¹⁰.

Questa considerazione dilata il significato del «bloßen Lebens» della citazione di Hans Mayer, fino a comprendere in sé tutto il peso che un uomo con una spiccata tendenza narcisistica, come Thomas Mann, poteva attribuirgli. Non è certo per una pura coincidenza se si possono rintracciare precise relazioni - come si vedrà più avanti - tra i *Tagebücher* del 1918-1921 e le opere di cui si occupò in questo periodo.

Vita e letteratura conoscono, dunque, nei *Tagebücher* del 1918-1921 una separazione - si potrebbe dire - solo temporanea, continuando a persistere dei

⁸ *Tgb.* 55 (5.11.1918).

⁹ *Ivi*, p. 131 (10.1.1919).

¹⁰ H. Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, in: *Thomas Mann-Studien*, Hrsg. vom Th. Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, A. Francke-Verlag, Bern 1982, Bd. 5, p. 231.

forti legami «esterni» tra «la nuda vita» dei diari ed il mondo più complesso della letteratura. Eccoci ritornati allo stretto intreccio di *Leben und Werk*, di *poesia e verità* da cui nasce molta parte dell'opera di Mann. Il seguente passo del *Tagebuch*, che Thomas Mann riporta, a sua volta, dal diario di Tolstoj, è esemplare per la sua concezione dell'arte come «Wahrheit über die Seele»:

«[...] Die Kunst ist ein Mikroskop, das der Künstler auf die Geheimnisse seiner Seele richtet u. das dann den Menschen *die ihnen allen gemeinsamen Geheimnisse offenbart* ...» Sehr gut. - Der «Hochstapler» z. B. hat durchaus diesen Sinn¹¹.

Non solo il *Felix Krull*, bensì tutta l'opera di Thomas Mann è un carosello di continue anticipazioni, richiami e variazioni intorno a precisi *Leitmotive*¹² strettamente legati alla sua persona. Del resto l'ironia sempre presente gli permetteva di apporre un filtro a confessioni troppo dirette. Da ciò l'impossibilità di riconoscerlo esplicitamente in un preciso personaggio¹³.

Una lettera a Joseph Ponten del 6.6.1919, nella quale Thomas Mann cerca di chiarire il significato dello stile parodistico in *Tod in Venedig*, permette di focalizzare l'attenzione su alcuni concetti basilari dell'arte dello scrittore:

Es handelt sich da um eine Art vom Mimikry, die ich liebe und unwirkürlich übe. Ich versuchte einmal eine Definition des Stiles zu geben, indem ich sagte, er sei eine geheimnisvolle Anpassung des Persönlichen an das Sachliche¹⁴.

Molto importanti in questo passo sono due elementi: *Mimikry*, e *geheimnisvolle Anpassung des Persönlichen an das Sachliche*. Alla «Anpassung des Persönlichen an das Sachliche», corrisponde in fondo l'idea già espressa sul

¹¹ *Tgb.* 119 (29.12.1918).

¹² Hans Wysling individua tre nodi tematici in cui si concentrerebbe la «Thomas Manns eigenste Thematik», cioè il «Komplex von Auserwähltheit, Andersartigkeit und Isoliertheit», motivi che in verità sono determinanti in quasi tutti i suoi personaggi principali. Cfr. H. Wysling, *op. cit.*, p. 92.

¹³ La sua ironia - come nota J. Fest - «è assai più che mero strumento stilistico o gesto letterario; tocca direttamente gli strati profondi della personalità». «Essendo uno scrittore riflessivo - continua J. Fest - che come pochi ha interpretato senza sosta la propria opera, Thomas Mann ha sviluppato come sua peculiare teoria anche il sistema dei significati rifratti, di personaggi mai posti semplicisticamente nella ragione o nel torto; sistema che ha rifondato ad arte con ogni romanzo, ogni narrazione», in: J. Fest, *I maghi ignari*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 21. Nessuna meraviglia, quindi, se il suo pezzo teatrale preferito era una commedia della «Identitätsverwirrung»: «Neubelebung meiner Passion für den Kleist'schen "Amphytrion", den ich nach dem Abendessen wieder vornahm, und er wohl noch immer das mir liebste Theaterstück ist» (*Tgb.* 317, 9.11.1919).

¹⁴ Mann, *Briefe*, hrsg. von Erika Mann, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1961-65, Bd. 1, pp. 162-63.

Tagebuch per cui allo scrittore è consentito un certo culto del suo destino poiché è una «recht objektive, d.h. männliche Art von Subjektivität, dies Schicksal zu distanzieren, indem man es als Kunstwerk darstellt». Inoltre al precedente passo del diario di Tolstòj riportato da Mann e da questo non a caso sottolineato: «Die Kunst ist ein Mikroskop, das der Künstler auf die Geheimnisse seiner Seele richtet u. das dann den Menschen *die ihnen allen gemeinsamen Geheimnisse offenbart*», corrisponde l'idea che «das Intimste ist jedoch zugleich das Allgeimenste und Menschlichste». Queste “equazioni” rimandano ad una concezione mitica dell'arte nel senso in cui Furio Jesi, parlando della importanza attribuita da Mann alle «“coincidenze” tra la coscienza che l'essere ha di sé e la realtà obbiettiva del mito estrinsecantesi nella storia», nota come tale realtà «è necessariamente coincidente con ciascuna vicenda personale, poiché essa deriva dalla natura intrinseca delle epifanie del mito, entro le quali l'uomo attinge alla realtà del suo essere che è “comunità” nell'istante stesso in cui è “individuo”»¹⁵.

Dalla «Mimikry» deriva invece la tecnica della citazione e della imitazione così tipica dell'arte moderna ed essenziale nell'opera di Thomas Mann¹⁶.

La riflessione sull'arte e sull'artista ha accompagnato da sempre Thomas Mann, e così pure la convinzione che sia ormai giunta un'epoca in cui l'opera d'arte sia caratterizzata proprio dalla mancanza di *Naivität*, da cui deriva poi la tendenza alla “imitazione”, alla citazione parodistica come solo mezzo possibile per la creazione¹⁷. Questa tendenza alla citazione e all'imitazione parodistica si

¹⁵ F. Jesi, *Germania segreta*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 146.

¹⁶ Della numerosissima bibliografia su questo tema, ricordiamo oltre il lavoro di H. Mayer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Fischer, Frankfurt a.M. 1988, uno studio molto interessante sui *Selbstzitate*: Gert Bruhn, *Das Selbstzitat bei Thomas Mann. Untersuchungen zum Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in seinem Werk*, Peter Lang, 1992; e: J. Assmann, *Zitathafes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, Th. Mann Jhr. 6, 1993-94, pp. 139-158.

¹⁷ Ecco perché spesso preferiva scrivere saggi. Infatti la sua «essayistische, ja polemische Neigung [...]» - scrive Thomas Mann in *Lebensabriß* - era tanto radicata in lui da sentire molto più in essa che nel “Fabulieren” il «Goethe'schen Selbstgefühl, “recht zum Schriftsteller geboren zu sein”», Mann, *Lebensabriß*, GW XI, pp. 129-130. Non è certo un caso se, durante i mesi in cui lavora al saggio *Goethe und Tolstoi* - primo passo, per dirla con Hans Mayer - del «cammino verso Goethe» (Cfr. H. Mayer, *Thomas Mann*, Einaudi, Torino 1955, pp. 202 e ss.) espressioni come «stockende Arbeit» (14.9.1918); «arbeitete mühsam und widerstrebend», o passi pieni di amarezza come i seguenti: «Merkwürdige Heuchelei des Schreibens ohne Lust: im Effekt darf kein Unterschied sein, und so macht man es so, wie man es machen würde, wenn man Lust hätte, d.h. man stellt sich lustig, unter große Plage» (29.9.1918); e «schlechte Arbeitsstimmung seit einer Reihe von Tagen» (3.12.1918) cedono il passo ad annotazioni di tutt'altro tipo - indici del particolare interesse e dell'alto grado di coinvolgimento che Thomas Mann sentiva per l'argomento: «Ich schrieb nicht ohne Vergnügen an “G.u.T.” weiter» (23.6.21), o «Eifrig vorwärtsdrängende Arbeit am Vortrag» (5.7.21), o ancora «An dem “Vortrag” seitenweise

risolve inoltre in Mann nell'identificazione occulta o dichiarata in alcuni modelli letterari, di cui peraltro, come è noto, proprio Goethe fu tra i più amati.

La lettura dei *Tagebücher* consente di mettere in luce un particolare molto interessante del suo modo di confrontarsi, di "rispecchiarsi" nel grande classico tedesco e di sentirsi «daheim» nella «Goethe'schen Sphäre»¹⁸ e stimolato da essa.

In un periodo di crisi, di difficoltà ad orientarsi politicamente, Thomas Mann individuava infatti nella figura goethiana un grande antecedente al suo tentativo di conciliazione tra esigenze dell'uomo di cultura e la società. Goethe era riuscito a trovare un sereno equilibrio armonico solo a costo di un grande controllo sulla sua natura e di una continua *Entsagung*¹⁹. I *Tagebücher* permettono di svelare il *geheimnisvolle* gioco ironico di Mann nella sua «Imitatio Goethe». Nel saggio *Goethe und Tolstoi* descrive infatti il volto paganamente divino di Goethe, cui il "pathos della rinuncia" aveva conferito un «so ausdrucksvoll gotischen Leidenszug»²⁰. Lo stesso tratto «così espressivo di dolore» segna anche il proprio volto, se si presta fede al seguente passo del diario:

Mittag zu Schwegerle ins Atelier [...] war von meiner Büste, die ich so lange nicht gesehen, doch sehr ergriffen. Sie ist wahrscheinlich getroffen, und eine Menge Leiden liegt in dem Gesicht, das so außer mir zu sehen, mich erschütterte²¹.

La straordinaria affinità di questi volti aristocratici e segnati dall'esperienza dell'*Entsagung*, ci fa pensare ad un ennesimo gioco di identificazione²² con il

fortgeschrieben [...] Das Bedürfnis und die Gewohnheit, mich ganz zu geben, meine Totalität, ferner Mangel an Erfahrung, lassen mich viel zu sehr ausladen» (12.7.21).

¹⁸ *Tgb.* 161 (26.2.1919).

¹⁹ Cfr. G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, Guida, Napoli 1988.

²⁰ Mann, *Goethe und Tolstoi*, cit., p. 122.

²¹ Mann *Tgb.* 54 (4.11.1918).

²² Ronald Speirs vede, invece, in quest'episodio una «Anspielung auf Paul Gerhards "Oh, Haupt voll Blut und Wunden"», in ogni caso Thomas Mann prese - continua il critico - il «Dürers Selbstbildnis "Schmerzensmann" als Grundlage für seine (wiederum selbstbildnerische) Beschreibung von Adrian Leverkühns Gesicht», in: Speirs R., *Aus dem Leben eines Taugenichts. Zu den Tagebüchern Thomas Manns*, in: «Text + Kritik», hrsg. von H. L. Arnold, Fischer Verlag 1982, p. 152. Tutto il diario è contrappuntato da una serie di note dalle quali il confronto di Thomas Mann con altri scrittori rivela dei particolari molto interessanti del suo carattere e dell'alta - seppur sofferta e contraddittoria - considerazione di sé. Colpisce, innanzitutto, il suo sorridente autocompiacimento narcisistico nel riscontrare, leggendo le grandi opere della letteratura tedesca e russa, una certa affinità caratteriale e tematica. Di solito non ama confrontarsi con i suoi contemporanei, con i quali non vuol porsi sullo stesso piano, riconoscendone di rado la superiorità: «Las die Erzählung von Sinclair weiter, mit größter Teilnahme, großer Achtung und auch Unruhe, weil mir das "psychoanalytische" Element darin entschieden geistiger u. bedeutender verwendet scheint, als im "Zauberberg", aber stellenweise auf merkwürdig ähnliche Art» (*Tgb.* 252, 29.5.1919). Molto più lusinghiero era, al con-

“Grande scrittore”: difficile sfuggire alla tentazione di descrivere il volto di Goethe osservando ironicamente il suo, visto che quel busto si trovava, dall’aprile del 1919²³, in casa Mann.

Poesia e verità dovevano intrecciarsi, dunque, nell’opera in un modo *geheimnisvoll*, e mai venire alla luce senza veli che celassero il gioco segreto fatto dallo scrittore. I due piani - invenzione e verità - potevano confondersi arricchendosi di citazioni, essendo queste una «Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert, eine eigentümlich träumerische und reizvolle Vermischung der Sphären»²⁴. Citazioni, passi presi in prestito, riferimenti alla propria e all’altrui esistenza avrebbero dato corpo a qualcosa che avrebbe acquisito vita propria ed autonoma. Non bisognava, per Thomas Mann, far pendere i pesi della bilancia solo da un lato, perché la sua credibilità ne sarebbe stata inficiata.

Ecco perché, nonostante lo «starken literarischen Eindruck»²⁵ provato alla lettura del *Demian*²⁶, avanza qualche critica: «Der stilistische Widerspruch liegt darin, daß die Erzählung sich durchaus als *Leben* giebt (mit dem Namen des Verfassers als dem des Helden etc.), daß sie aber dabei deutlich u. durch u. durch geistige Konstruktion und Komposition ist. Das ist ein Fehler. Eine Konstruktion müßte sich mehr als solche, künstlicher geben»²⁷.

Un’opera troppo apertamente autobiografica, d’altro canto, avrebbe rice-

trario, scoprire che le altrui opere gli erano in qualche modo debitorici: «Wohlthend zu denken, daß ohne den Tonio Kröger und den Tod in Venedig dies Buch (Si tratta del *Friedrich Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, di E. Bertram) weder in Einzelwendungen noch auch wohl als Ganzes möglich gewesen wäre. [...] Wahrhaftig, ich bin stolz auf dies Werk, als wärs ein Stück von mir» (*Tgb.* 9, 18.9.1918). L’incessante lettura delle più svariate opere di cui questo diario è testimone, mirava soprattutto a nutrire la sua vena letteraria. Spesso metteva da parte un libro che aveva appena iniziato a leggere allor quando si accorgeva che «künstlerisch nichts gibt» (*Tgb.* 486, 23.2.1921). Ben altrimenti positivo è l’influsso di Goethe: «beschäftige mich auch noch mit Goethes Plan zur “Achilleis”, dessen Absichten mich entzücken. Ich empfinde vollkommen den Reiz, den der Stoff auf Goethe ausgeübt hat. [...] Das psychologische oder pathologische Motiv: Achill, der weiß, daß er sterben soll, sich in die Trojanerin verliebt und darüber sein Fatum “rein vergißt”, ist faszinierend und mutet übrigens irgendwie kleistisch an, - was aber wohl nur heißen will: modern. Wie daheim fühle ich mich der Goethe’schen Sphäre immer wieder, wie beglückt und stimuliert sie mich: Gelange ich zum “Hochstapler”, werde ich ganz darin leben und weben dürfen», (*Tgb.* 161, 26.2.1919). Il contatto con la «reinen, produktiven Goethe’schen Sphäre» - come scrive il giorno dopo - gli procura nuova «Lust und Hoffnung an den “Zauberberg”» (*Tgb.* 162, 27.2.1919).

²³ Cfr. *Tgb.* 210 (23.4.1919).

²⁴ Mann, *Entstehung des Doktor Faustus*, GW XI., p. 166.

²⁵ *Briefe*, Bd. I, cit., p. 163, vedi anche *Tgb.* 252-253 (29 e 31.5.1919).

²⁶ Il *Demian* fu pubblicato in tre parti dalla «Neue Rundschau» della Fischer Verlag da febbraio a aprile di quell’anno. Il racconto uscì sotto lo pseudonimo di E. Sinclair dietro al quale si nascondeva in realtà Hermann Hesse.

²⁷ *Tgb.* 253 (30.5.1919).

vuto un «lächerlich privaten Charakter»²⁸, come scrive preoccupato a proposito del *Gesang vom Kindchen*, anche se qualche giorno dopo aggiunge che questi versi avrebbero costituito insieme a «“Herr und Hund” ein originelles (ursprüngliches naives und dichterisches) Buch, in seiner Art auch ein Dokument dieser Zeit»²⁹.

Nella citazione del dato autobiografico i confini tra finzione e realtà, tra elemento personale, universale, e storico vengono superati per attingere ad una sfera in cui, superati i limiti dell'Io, in un gioco di relazioni sottili, il narratore può rappresentare una situazione come “tipica” e “rappresentativa” toccando un piano in cui il “tipico” si fa di per sé *mytisch*.

Tagebücher - Gesang vom Kindchen

Tutte le esperienze Thomas Mann sembra davvero collegarle a sé e al cuore dei suoi interessi: l'opera letteraria, come rivela il rapporto tra i *Tagebücher* di quegli anni e le sue opere, siano esse poesie, saggi o romanzi.

Vediamo innanzitutto il *Gesang vom Kindchen* scritto tra l'autunno del '18 e la primavera del '19³⁰.

Fin dalle prime pagine di questi *Tagebücher* colpisce la straordinaria tenerezza del rapporto di Mann con la piccola Elisabeth³¹, tanto più che - da lì a pochi mesi - ben differente è la sua reazione alla nascita dell'ultimo figlio³².

²⁸ *Ivi*, p. 142 (31.1.1919).

²⁹ *Ivi*, p. 148 (11.2.1919). Non aveva ancora cominciato a scrivere questo “poemetto” ma già da tempo lo nutriva dentro di sé: «Es (Gesang vom Kindchen) ist, wie auch “Herr und Hund”, dem es sich anschließt, eine seelische idyllisch-menschliche Reaktion auf die Zeit, ein Ausdruck einer durch Leiden und Erschütterungen erzeugten weichen Stimmung, des Bedürfnisses nach Liebe, Zärtlichkeit, Güte, auch nach Ruhe und Sinnigkeit» (*Tgb.* 47, 27.10.18). In tutta la sua opera gli unici ad essere designati come “idilli” dallo stesso autore, quasi ad indicare un rifugio in una idillica isola del “Privato” in un mare in cui imperversava il “Pubblico”, il “Politico”. Una definizione non priva di ironia se si pensa alla natura inquietante che fa da sfondo in *Herr und Hund*. Per un'interessante lettura critica di questo racconto v.: F. Jesi, *Germania segreta*, op. cit., pp. 104-106.

³⁰ Il diario permette di stabilire delle date precise: Thomas Mann comincia l'abbozzo in prosa il 2.11 e lo finisce il 15.12.1918. Dei versi invece inizia ad occuparsi il 23 dicembre dello stesso anno, terminando quasi tre mesi dopo (25.3.1919).

³¹ Lisa, come viene chiamata in queste pagine la quinta dei suoi figli, era nata nell'aprile del '18 ed ha, quindi, all'apertura del diario solo 5 mesi.

³² In fondo non aveva mai mostrato particolare interesse nei confronti dei figli (tranne nel periodo dell'adolescenza di Klaus e Erika), l'educazione dei quali era affidata completamente alla madre. Il 28.9.1918 di fronte alla possibilità di avere un 6° bambino Thomas Mann, scrive semplicemente: «Ein sechstes Kind? Zwischen 5 und 6 ist kein großer Unterschied [...]. Erziehung ist Atmosphäre, weiter nichts» (*Tgb.* 17). Il 22.4.1919 (il giorno seguente alla nascita di Michael, l'ultimogenito) scrive: «Was mich betrifft, so ist festzustellen, daß ich für den Knaben bei Weitem die Zärtlichkeit nicht aufbringe, wie vom ersten Augenblick an für Lisa, - was Wunder nehmen könnte» (*Tgb.* 209).

«Das Erlebnis “Lisa” (sie ist in gewissem Sinne mein *erstes* Kind)»³³ è insomma qualcosa che lo prende totalmente soprattutto nei primi mesi dei *Tagebücher*, periodo in cui, dopo aver finito *Herr und Hund* (Tgb 14.10.1918) si occupava del *Gesang vom Kindchen*, ispirato e dedicato proprio a quello che nell'idillio definisce «Letztegeborenes und Erstgeborenes dennoch»³⁴. Se la scoperta di un Mann diverso - che coccola la figlia compiacendosi di averla nel suo studio, che si diverte emozionato di fronte ai suoi progressi nel parlare - è quello che sorprende ad una prima lettura “ingenua” di queste pagine, ad un'analisi più critica e distaccata sorge invece il dubbio se in realtà «das Erlebnis “Lisa”» non doveva essere «verkleinert» o «beeinträchtigt»³⁵ perché fondamentale presupposto di qualcosa che lo stava occupando letterariamente in quei giorni come una «idyllisch-menschliche Reaktion auf die Zeit»³⁶.

Cominciando già dalle primissime pagine del *Tagebuch* si scoprono, sotto quest'ottica, alcuni parallelismi tra riflessioni sulla poesia e annotazioni sulla bimba a dir poco sorprendenti:

Liebesgefühl für das Kindchen und innere Versuche zu dem Hexameter-Gedicht³⁷.

Questo parallelismo assume un tono paradossale allorché di fronte a Lisa, la quale sembra star guarendo da un'otite che da qualche tempo affligge la bimba³⁸, Thomas Mann scrive:

Das Kindchen etwas besser. Das Ohr wird mit Wasserstoff-Superoxyd desinfiziert (ein halber Hexameter für das Gedicht), «das dumpf betäubend im Ohr braust», sodaß sie die Augen verdreht und einzuschlafen scheint³⁹.

E così a Natale è particolarmente felice di ricevere dalla moglie «ein Gruppenbild der 5 Kinder, da es gerade mit dem “Werke” zu thun hat»⁴⁰. Bisognava «esperire» il profondo coinvolgimento emotivo di un padre per farne poi argomento dell'esametro.

Poesia e verità non si erano mai intrecciate così strettamente come in quest'idillio d'ispirazione dichiaratamente autobiografica. Infatti è possibile rin-

³³ Tgb. 18 (28.9.18).

³⁴ Mann, *Gesang vom Kindchen*, GW VIII, p. 1070.

³⁵ Tgb. 18 (28.9.18).

³⁶ *Ivi*, p. 47 (27.10.1918). In quest'idillio, tra l'altro, è da vedere una parte dell'*Imitatio Goethe*. Anche Goethe aveva scritto l'esametro *Hermann und Dorothea* come reazione alla rivoluzione francese.

³⁷ *Ivi*, p. 5 (14.9.1918).

³⁸ V. Tgb. 117.

³⁹ *Ivi*, p. 118 (29.12.1918). Questo verso si ritrova nel *Gesang vom Kindchen*, cit. p. 1085.

⁴⁰ *Ivi*, p. 114 (24.12.1918).

tracciare alcune precise relazioni tra le annotazioni del diario e determinati passaggi del *Gesang vom Kindchen*.

Thomas Mann si commuove davanti alla bimba di 5 mesi che, nel suo essere indifesa, e nel vacillare della testolina gli ricorda una vecchina:

Ergreifend, bei aufrechter Haltung, der an *ganz alte Menschen* erinnernde, *mühsame Ausdruck* seines Fünf-Monat-Gesichtens. Es scheint viel kleiner und *schwächer*, wenn es sitzt. *Das schwankende Köpfchen*, das ich so gern, in seiner Wärme an meine Schläfe und Wange sich anlehnen lasse.⁴¹
[Il corsivo è nostro]

Sotto queste dirette impressioni sembrano esser nati i seguenti versi:

[...] Es scheint dein gebrechliches Wesen
Ganz das des hohen Alters: Der zahnlose Mund und der *mühsam*
Suchende *Blick*, *das wackelnde Häuptchen*, nicht fest im Genick noch,
Und die *Schwäche* des Rückgrats, - alles gemahnt an sein menschlich
Widerspiel am Ende des Lebens; [...]⁴² [Il corsivo è nostro]

Durante le fasi preliminari del lavoro legge molti esametri⁴³, soprattutto l'*Hermann und Dorothea* di Goethe, gli *Idyllen und Lieder* di Voss (*Tgb* 46), e l'*Idylle vom Bodensee* di Mörike (*Tgb.* 117). Dopo un iniziale ottimismo (*Tgb.* 87, 20.11.1918: «Ich glaube, daß die Hexameter mir nicht schwer fallen werden»), dovrà constatare alla fine di aver intrapreso il lavoro con una «unglaublichen metrischen Ahnungslosigkeit [...]» - e aggiunga - «irgendwie genau genommen, sind mindestens die Hälfte der Verse horribel. Hoffentlich hält man's für freie Absicht»⁴⁴.

In realtà, le parti più belle del *Gesang vom Kindchen* sono quelle in cui «der prosaische Charakter des Verses» si perde e la «Poesie» prende il sopravvento⁴⁵, come accade nella parte intitolata «*Vom Morgenlande*», leggendo la quale la voce gli trema un pò («ein wenig die Stimme verschlägt»). Il 24.11.1918 (*Tgb.* 92) ne sta ancora scrivendo l'abbozzo: «Ihr wunderlicher Gedanke geht mir so nahe, daß es mir die Augen feuchtet» e dopo aver versificato questo passaggio, lo legge a Katia: «Beendete den "orientalischen"»

⁴¹ *Ivi*, p. 18 (29.9.1918). In questa, e nelle successive citazioni, il corsivo è nostro e mette in rilievo la diretta corrispondenza tra i passi citati dal *Tagebuch* e dal *Gesang vom Kindchen*. Molto simile il tenore delle considerazioni annotate all'inizio di novembre: «Das Kindchen [...] war bei Tische ergreifend mit seinem leidenden Aussehen und natürlicher Freundlichkeit. Der Ausdruck der kleinen Kinder, der so merkwürdig an den des Greisenalters erinnert, mühsam und mit *unfestem Genick*» (11.11.1918).

⁴² *Gesang vom Kindchen*, p. 1079.

⁴³ Cfr. *Tgb.* 46 (26.10.1918).

⁴⁴ *Ivi*, p. 174 (20.3.1919).

⁴⁵ *Ivi*, p. 170 (14.3.1919).

Abschnitt und las sogleich das noch nicht Gelesene K. vor, zu unserer beiderseitigen Bewegung» (*Tgb.* 11.2.1919; 148)⁴⁶.

Interessante è analizzare più da vicino il seguente passo del diario in cui Mann si sofferma incantato sui tratti del viso della figlia:

Entzückt von dem Kindchen, von seinem kleinen, etwas zart anmutenden Gesichtchen, mit dem es mich anlächelte, als ich über die obere Diele ging. *Die Süßigkeit in dem Gesichtchen ist orientalischen Ursprungs*, er zeigt sich zuweilen in der Mundform, im *Glanz des Auges*, das im Gesichtchen vorherrscht und, *obgleich blau, oft von innen braun erdunkelt*. (Gedicht)⁴⁷[Il corsivo è nostro]

La breve annotazione «Gedicht», succintamente posta tra parentesi a chiusura della nota riferentesi alla figlia, ritorna a sottolineare il parallelismo tra i *Tagebücher 1918-1921* e opera, e permette, altresì, di formulare due ipotesi sulla funzione del passo in questione.

Da un lato il «Gedicht» potrebbe individuare in queste righe una sorta di appunto, un abbozzo tracciato per essere poi svolto nell'esametro. Dall'altro potrebbe anche esser stato fatto in riferimento a dei versi appena scritti e quindi costituire una sorta di riassunto. La prima ipotesi, tuttavia, è la più valida in considerazione del fatto che Thomas Mann, in quei giorni, lavorava ancora all'*Entwurf* in prosa⁴⁸.

Così l'osservazione che la «Süßigkeit in dem Gesichtchen ist orientalischen Ursprungs» e si mostra nella «Mundform» e nel «Glanz des Auges» è, con molta probabilità, il germe di un'idea poi sviluppata in questi versi:

Heimat und phantastische Ferne treffen sich in dir,
 Kindchen; Nord im West und östlich tieferer Süden,
 Nieder- und Morgenland. Von gelber Wüste erzählet
 Mir das zierlich vorgebaute Untergesichtchen
 Und das arabische Näschen. Lächelt mir freundlich dein Auge?
 Blau zwar strahlt es wie nordisch Eis, doch zuweilen, kaum faßbar
 Meinem prüfenden Sinn, aus seiner Tiefe erdunkelt's
 Irgendwie süß und exotisch, in fremder Schwermut, - [...] ⁴⁹

L'«orientalische Ursprung» della «Süßigkeit» del visino della piccina viene meglio scandagliata nei suoi elementi costituenti: «phantastische Ferne», «östlich tieferer Süden, Nieder- und Morgenland», «Wüste», «das arabische Näschen», e viene inoltre arricchita da due caratteristiche che fungono quasi da

⁴⁶ V. in particolare *Gesang vom Kindchen*, cit., p. 1088-89.

⁴⁷ *Tgb.* 95 (26.11.1918).

⁴⁸ Cfr. *Tgb.* 94 (26.11.18).

⁴⁹ *Gesang vom Kindchen*, cit. p. 1087.

contrappunto: «Heimat» e «Nord». Ai tratti esotici si mescolano, dunque, elementi germanici⁵⁰.

Mann trasforma il termine «Glanz» del diario nello «strahlen»⁵¹ sempre riferendosi a quegli occhi che - come scrive sul *Tagebuch* - «obgleich blau, oft von innen braun erdunkelt». Nei versi lo stesso concetto viene espresso più poeticamente: «Blau zwar strahlt es (das Auge) wie nordisch Eis⁵², doch zuweilen, kaum faßbar / meinem prüfenden Sinn, aus seiner Tiefe erdunkelt's». E se nella nota il tratto scuro (braun) degli occhi ha una connotazione semplicemente cromatica («von innen braun erdunkelt»), nella poesia acquista una forte connotazione spirituale («aus seiner Tiefe erdunkelt's / irgendetwas süß und exotisch, in fremder Schwermut»).

Da notare ancora che l'«oft» del *Tagebuch* si trasforma nello «zuweilen» del *Gesang*. Inoltre nella pagina diaristica è il «Gesichtchen» a sorridere («etwas zart anmutenden Gesichtchen mit dem es mich anlächelte», mentre nei versi è l'«Auge» («Lächelt mir freundlich dein Auge?»).

I riferimenti autobiografici del *Gesang vom Kindchen*, dunque, si riflettono in molti passi del *Tagebuch*, il quale finisce per tradire così un intento letterario che oltrepassa l'ingannevole semplicità dell'appunto diaristico.

Tagebücher 1918-1921 - Zauberberg

Thomas Mann aveva appena concluso il *Gedicht*⁵³ e già, dopo la consueta passeggiata vespertina, comincia a leggere «das Buch über die Weltmaueri⁵⁴ mit dem Bleistift [...] in Hinsicht auf Settembrini»:

Denn ich fange schon an, meine Gedanken dem Zauberberg wieder

⁵⁰ «Das Mischlings-Thema» (*Tgb.* 119, 31.12.18), questo miscuglio di tratti nordici ed esotici, di elementi latini e germanici è uno dei motivi più ricorrenti nell'opera di Mann, che egli osserva in sé e nella sua famiglia e che conferisce a chi li possiede tutto il fascino della *Außerordentlichkeit*. Ne è il simbolo il «flammende Zeichen zur Seite der Schläfe» (*G.v.K.* 1093) della figlia, di cui stranamente nei *Tagebücher* non c'è traccia e che ricorda lo *Zeichen* - segno di elezione - sulla fronte di Sybilla e Gregorius in *Der Erwählte* ma anche in *Tristan*.

⁵¹ *Strahlen* esprime meglio l'idea dello splendore di una luce calda, a differenza di *glänzen* (da *Glanz*), che si riferisce più al risplendere di una luce chiara, brillante, ma non per forza calda.

⁵² Il paragone con il «nordischen Eis» è quello dei raggi del sole che, riflettendosi sul ghiaccio polare dai riflessi azzurri, emanano una luce viva.

⁵³ *Tgb.* 178 (25.3.1919): «Beendete das Gedicht und nummerierte die Verse. Es sind 977. So ist auch dies wunderliche kleine Unternehmen durchgeführt und ein neues Buch damit fertig, das erste nach den Betrachtungen: "Herr und Hund. Gesang vom Kindchen. Zwei Idylle"».

⁵⁴ Si tratta con molta probabilità di un libro di F. Wichtl, *Weltmaueri, Weltrevolution, Weltrepublik. Eine Untersuchung über Ursprung und Endziele des Weltkrieges*, v. *Anmerkungen zu den Tgbn.*, p. 650.

zuzuwenden, in dem sich mir eine ganze Welt, eine Polyphonie von Themen, Reizen und Gedanken wieder aufthut⁵⁵.

Infatti, qualche giorno dopo, riprende il manoscritto⁵⁶ essendo arrivato «jetzt wirklich erst der Zeitpunkt»⁵⁷ per continuare il lavoro dopo una «4jähriger Unterbrechung»⁵⁸. Thomas Mann aveva interrotto il romanzo nell'agosto del '15 per dedicarsi interamente alle *Betrachtungen eines Unpolitischen* e, da allora, non aveva più preso in mano il materiale. Il manoscritto, che giungeva fino all'episodio «Hippe» del 4° capitolo, si trova oggi presso la «Thomas Mann-Sammlung» della Yale University Library, mentre la versione completa e definitiva del romanzo, insieme agli appunti e altri materiali, è andata perduta durante la seconda guerra mondiale⁵⁹.

Così la «Entstehung des Zauberbergs» sarebbe quasi del tutto oscura se non intervenissero i *Tagebücher 1918-1921* a gettare luce sulla genesi, sulle fasi alterne della scrittura e su certi episodi della prima parte del romanzo⁶⁰.

⁵⁵ *Ivi*, p. 178.

⁵⁶ Cfr. *Tgb.* 191 (8.4.19): «Habe Manuskript und Notizmaterial zum "Zauberberg" aus der Arcisstraße mitgebracht».

⁵⁷ *Ivi*, p. 200 (17.4.19).

⁵⁸ *Ivi*, p. 205 (20.4.19). La *Eintragung* di questo giorno riveste un particolare rilievo per il fatto che vi sono indicate alcune modifiche importanti che Mann intendeva effettuare: «[...] ich fing das 1. Kapitel mit neuer Einleitung und in der Absicht, es um die Figur des Großvaters Castorp zu erweitern, unter dem Titel "Die Taufschale" wieder an [...]. Die neue Einleitung schlägt das Zeit-Thema erstmalig an. Das Kaplt. wird außerdem um das Motiv der Taufschale, als Symbol der Geschichte und des Todes, bereichert. Man kennt das Gerät aus dem "Ges. v. Kn.", und so hat es autobiographische und vereinheitlichende Bedeutung». Altre modifiche importanti apportate rispetto al 1° manoscritto si rilevano dalle seguenti note: «Nachts beschlossen, Kapitel 1 u. 2 umzustellen» (*Tgb.* 361, 8.1.1920) e tre giorni dopo: «ich beendete das Geschäft der Kapitel-Umstellung» (*Tgb.* 363, 11.1.20). Thomas Mann si occupò, in questi giorni, della revisione del vecchio manoscritto, e man mano andava riscrivendo il tutto limitandosi, qualche volta, ad inserire pagine della vecchia versione in quella nuova.

⁵⁹ Cfr. *Anmerkungen zu den Tgbn.*, p. 656.

⁶⁰ Alcuni nuclei della seconda parte del romanzo sono rintracciabili nelle pagine del *Tagebuch*. Il capitolo «Fülle des Wohllauts» (V. *Der Zauberberg*, GW III, p. 883. Da questo momento il romanzo sarà indicato con la sigla *Zbg.*) è concepito a Feldafing, località montana dove Mann soleva recarsi in vacanza: «Der Clou des Aufenthalts: sein vorzügliches *Grammophon*, das ich allein und mit K. und Richter beständig spielen ließ. Die Tannhäuser Ouvertüre. Bohème. Aida-Finale (italienischer Liebestod). [...] Neues Motiv für den "Zbg.", gedanklich und rein episch ein Fund» (*Tgb.* 375, 10.2.1920). In questo periodo Thomas Mann ascolta in maniera quasi ossessiva il grammofono: «Abends, auch nach dem Mittagessen, ließ ich viel das Grammophon spielen, für das ich eine etwas ins Lasterhafte abbiegende Leidenschaft habe, u. dem ich im Zbg. eine wichtige Rolle zuweise» (*Tgb.* 436, 21.5.20). (V. anche *Tgb.* 21.3.1920, e 4.5.1921). In particolare la *Carmen* di Bizet e il duetto finale dell'*Aida* svolgono veramente «eine wichtige Rolle» nel libro ritornando a sottolineare il *dover* diventare Hans-José (nella *Carmen*) «fahnenflüchtig» (*Zgb.* 901) a causa di una «verbotenen Liebe». Non a caso Castorp, ascoltando quella musica, lasciava evadere la sua fantasia in un mondo dove re-

Nel diario Mann annota puntualmente non solo tutti i progressi fatti nel lavoro con le difficoltà incontrate, le letture, i riferimenti alle fonti di cui si serviva per la descrizione di alcuni personaggi, ma anche le riflessioni, le emozioni provate all'ascolto di brani musicali o davanti a fenomeni naturali. E proprio quest'ultime svolgono, come nel caso che si esaminerà in particolare, un ruolo importante per una comprensione più profonda del romanzo.

Ma vediamo prima alcuni particolari intorno al concepimento di due dei suoi personaggi: il senatore Hans Lorenz Castorp, e M.me Chauchat. Per la descrizione della figura del nonno di H. Castorp, Mann si rivolse ad un artista di sua conoscenza, che aveva tra l'altro scolpito un suo busto⁶¹, per prendere in visione alcuni ritratti: «Meldet mich bei Schwegerle an zur Besichtigung von zwei Trübner Portraits Hamburger Senatoren. Brauche die Tracht für den alten Castorp»⁶². Il giorno successivo le sue idee non sono ancora chiare: «Habe kein rechtes Vorbild, kein Gesicht, kann mich zu keiner Barttracht entschließen. Möchte das Kinn für die Halsbinde frei haben, andererseits ist Backenbart zu jovial». Infine sembra decidersi: «Also ganz rasiert, was aber nicht landesüblich sein dürfte»⁶³. Ed infatti nelle pagine in cui viene tratteggiata la figura del vecchio senatore non si fa riferimento alcuno al particolare della barba. Ancora nella stessa pagina, Mann così continua: «11 Uhr zu Schwegerle, der mir das Heft von "Kunst für Alle" mit den beiden Trübner-Bildern einhändigte. *Das Kostüm hätte ich nun also. Es ist mehr altdeutsch als spanisch, der Hut niederländisch* sehr gut die Krause und das Jabot» [il corsivo è nostro].

Thomas Mann sembra così essersi servito realmente di questi modelli per il ritratto del nonno di H. Castorp. Infatti, nella memoria di Hans Castorp l'aspetto del nonno non era quello abituale, ma coincideva con quello ritratto in un quadro in costume di Consigliere della città, stranamente molto simile a quello che Thomas Mann ricevette da Schwegerle:

Es war ein vortreffliches Bild, von namhafter Künstlerhand geschaffen, mit gutem Geschmack in dem altmeisterlichen Stile gehalten, den der Gegenstand nahelegte, und in dem Beschauer allerlei *spanisch-nieder-*

gnava «das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit: Es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschbildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos [...]» (*Zgb.* 684). Sulla cronologia della genesi dello *Zauberberg* v. M. Galli, *La catabasi del buonannulla. Saggio sullo Zauberberg di Thomas Mann*, Università degli Studi di Padova, Dip. di Lingue e Lett. Anglo-Germaniche, Campanotto Germanistica, Parsian di Prato 1994, pp. 104-118.

⁶¹ V. sopra, p. 6.

⁶² *Tgb.* 213, (27.4.19).

⁶³ *Ivi*, p. 214.

ländisch-spätmittelalterliche Vorstellungen weckend⁶⁴. [Nostre le parti in corsivo]

Thomas Mann necessita spesso, nelle descrizioni dei suoi personaggi, di un concreto supporto⁶⁵. Così come per il nonno di Hans Castorp ricorse a dei vecchi dipinti, per i tratti di Clawdia Chauchat si rifece, da un lato a varie letture, tra le quali un libro di N. Strasser «über die russische Frau»⁶⁶, dall'altro si servì dei tratti di una ballerina russa: «Soirée russischer Tänzerinnen, [...] War Clawdia's wegen gegangen, fand auch anmutige slavische Typen»⁶⁷. Due giorni dopo, il 16 giugno, scrive: «benutze die physiognomischen Studien bei den russischen Tänzerinnen»⁶⁸. Del giorno seguente è la seguente nota: «Machte zum Schluß noch flüchtig die Bekanntschaft der mich am meisten interessierenden Tänzerin mit schiefen Augen, die der eine Bogenschütze gewesen war. Sie hatte K.'s Mutter viel von dem Moskauer Elend erzählt, dem sie mühsam entkommen. Eine gute M.me Chauchat»⁶⁹. Non a caso, proprio in questi giorni, lo scrittore era impegnato con la «Gemälde-Szene»⁷⁰ e «an dem physiologischen Gespräch bei Behrens»⁷¹, cioè la 6° sezione del 5° capitolo intitolata «Humaniora»⁷², in cui si parla del ritratto di Clawdia fatto dal consigliere Behrens.

Spesso anche certi episodi del romanzo nascevano da concreti riferimenti: di fronte alle difficoltà incontrate per la «Durchleuchtungszene»⁷³, Thomas Mann scrive al Prof. Boehm per un appuntamento⁷⁴ e, avutolo, una settimana dopo si reca all'ospedale:

Wurde mit einem weißen, klinischen Kittel gekleidet und so ins Röntgen-Laboratorium geführt, wo ich zusah, wie ein Assistenz-Arzt mit seinem Gehilfen mehrere Lungen- und eine Kniegelenk-Aufnahme bei Männern und Frauen machte. Auch eine Reihe von photographischen Platten (kranke Lungen u. ein Magengeschwür) zeigte mir der Doktor.

⁶⁴ Zbg. 41.

⁶⁵ Uno studio interessante su come Thomas Mann si serviva di materiale figurativo nelle sue descrizioni è: Hans Wysling, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen*, in: Paul Scherrer-Hans Wysling, *Thomas Mann Studien*, Francke Verlag, Bern 1967, Bd. I, pp. 258 e ss.

⁶⁶ Cfr. Tgb. 434 (13.5.1920).

⁶⁷ Ivi, p. 447 (14.6.1920).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 448, (17.6.1920).

⁷⁰ Ivi, p. 446 (12.6.1920).

⁷¹ Ivi, p. 450 (1.7.1920).

⁷² Cfr. Zbg. 351.

⁷³ V. Zbg. p. 285 (V cap., sezione «Mein Gott, ich sehe!»).

⁷⁴ Cfr. Tgb. (17.2.1920).

*Ließ mich das Skelett meiner Hand am Schirm sehen*⁷⁵. [Il corsivo è nostro]

Anche H. Castorp dovette aspettare una settimana per le radiografie: «Es dauerte eine Woche, bis Hans Castorp [...] ins Durchleuchtungslaboratorium bestellt wurde»⁷⁶, anche lui ha modo di osservare diverse lastre⁷⁷ e anche lui osserva per curiosità la propria mano ai raggi X:

Er (Behrens) war dann noch so freundlich, zu erlauben, daß *der Patient seine eigene Hand durch den Leuchtschirm betrachte*, da er dringend darum gebeten hatte⁷⁸. [Il corsivo è nostro]

Brevi appunti richiamano alla memoria sensazioni, circostanze, emozioni più complesse: scarne righe vengono poi sviluppate nell'opera. Particolarmente interessante si rivela a tal proposito questa annotazione del 11.9.1919:

Wenn ich abends um 7 ausgehe, dämmt es stark. Abendrot und Mondschein bestehen neben einander, wenn auch nicht so merkwürdig, wie wir es einmal bei einer abendlichen Heimfahrt auf dem Chiemsee auf uns wirken ließen wo auf der einen Seite noch heller Tag und auf der anderen Mondnacht herrschte⁷⁹.

Quindi due giorni dopo scrive sul *Tagebuch* di aver inserito questo strano fenomeno nello *Zauberberg*:

Fügte das Phänomen von gleichzeitigem Tages- und Mondlicht heute in den Zbg ein⁸⁰.

Eccone la rielaborazione romanzesca:

Er (Hans Castorp) erinnerte sich einer einsamen Kahnfahrt im Abendzweilicht auf einem holsteinischen See, im Spätsommer, vor einigen Jahren. Um sieben Uhr war es gewesen, die Sonne war schon hinab, der annähernd volle Mond im Osten über den buschigen Ufern schon aufgegangen. Da hatte zehn Minuten lang, während Hans Castorp sich über die stillen Wasser dahin ruderte, eine verwirrende und träumerische Konstellation geherrscht. Im Westen war heller Tag gewesen, ein glasig nüchternes, entschiedenes Tageslicht; aber wandte er den Kopf, so hatte er in eine ebenso ausgemachte, höchst zauberhafte, von feuchten Nebeln

⁷⁵ *Tgb.* 385 (24.2.1920).

⁷⁶ *Zgb.* 285.

⁷⁷ Cfr. *Zgb.* 301 e ss.

⁷⁸ *Ivi*, p. 306.

⁷⁹ *Tgb.* 301.

⁸⁰ *Ibidem*.

durchspinnene Mondnacht geblickt. Das sonderbare Verhältnis hatte wohl eine knappe Viertelstunde bestanden, bevor es sich zugunsten der Nacht und des Mondes ausgeglichen, und mit heiterem Staunen waren Hans Castorps geblendete und vexierte Augen von einer Beleuchtung und Landschaft zur anderen, vom Tage in die Nacht und aus der Nacht wieder in den Tag gegangen. Daran also mußte er denken⁸¹.

Evidentemente questo passo non viene inserito a caso nella sezione «Aufsteigende Angst. Von den beiden Großvätern und der Kahnfahrt im Zwielficht» del IV capitolo⁸², ma - come si dimostrerà in seguito - esso svolge un ruolo ben preciso e determinante nella caratterizzazione della situazione esistenziale del protagonista. In questo senso il trovarsi in mezzo, in un precario equilibrio, tra opposti che, paradossalmente, in vari episodi del romanzo, sembrano coincidere, è uno dei *Leitmotive* più ricorrenti dell'opera. Inoltre, l'analisi parallela dell'opera e dei *Tagebücher 1918-1921*, permetterà di avanzare alcune ipotesi sui segreti processi interiori che stanno alla base della genesi di questo capitolo.

Ora, molto importante per la comprensione della funzione del passo in questione, è stabilire la dinamica psicologica dei rapporti associativi di idee che partendo da M.me Chauchat, attraverso Settembrini, giunge alla rievocazione del fenomeno, per concludersi - con chiaro movimento circolare - nuovamente con Claudia Chauchat.

Il ricordo del «Phänomen von gleichzeitigem Tages- und Mondlicht» viene suscitato, in Hans Castorp, dai discorsi del signor Settembrini intorno alla figura rivoluzionaria del nonno, un carbonaro che aveva consacrato la sua esistenza all'amore per la libertà. Nel lutto come ostentazione del rifiuto dell'epoca in cui visse, Luigi Settembrini sembra coincidere con il nonno di Hans Castorp, nonostante il suo atteggiamento conservatore e reazionario.

E pensando a questi «nonni» tanto simili nella loro diversità, egli prova una strana sensazione del «già vissuto»:

Ja, das waren zwei Welten oder Himmelsgegenden, dachte Hans Castorp, und wie er gleichsam zwischen ihnen stand, während Herr Settembrini erzählte, und prüfend bald in die eine, bald in die andere blickte, so, meinte er, habe er es schon einmal erfahren⁸³.

Infatti Hans Castorp aveva già provato la stessa emozione *unheimlich* durante la «einsamen Kahnfahrt im Abendzwielficht». Il passo del diario si inserisce qui: l'esperienza di Hans Castorp è in verità quella di Thomas Mann.

Sebbene le figure dei due nonni sembrano essere la causa più immediata della rievocazione dello strano fenomeno settembrino, tuttavia, la ragione più

⁸¹ *Zbg.* 218.

⁸² *Ivi*, p. 199.

⁸³ *Ivi*, pp 217-18.

profonda trova le sue radici in M.me Chauchat, gli occhi della quale - non a caso - sono identici a quelli di Pribislav Hippe, il ragazzo per il quale Hans Castorp aveva nutrito il primo amore adolescenziale.

Dopo aver incontrato la signora russa così da vicino da poterne osservare ogni tratto del volto, Hans Castorp è profondamente turbato per aver ritrovato in lei i lineamenti del compagno di scuola da anni dimenticato:

Das war erschütternd in jedem Sinn; Hans Castorp war begeistert von der Begegnung, und zugleich spürte er etwas wie aufsteigende Angst, eine Beklemmung derselben Art, wie das Eingesperrtsein mit dem günstigsten Ungefähr auf engem Raum ihm verursachte: auch dies, daß der längst vergessene Pribislav ihm hier oben als Frau Chauchat wieder begegnete und ihn mit Kirgisenaugen ansah, war wie ein Eingesperrtsein mit Unumgänglichem oder Unentrinnbarem, - in beglückendem und ängstlichem Sinn Unentrinnbarem. Es war hoffnungsreich und zugleich auch unheimlich, ja bedrohlich, und ein Gefühl der Hilfsbedürftigkeit kam den jungen Hans Castorp an, - in seinem Inneren vollzogen sich unbestimmte und instinktmäßige Bewegungen, die man als ein Sichumsehen, als ein Tasten und Suchen nach Hilfe, nach Rat und Stütze hätte ansprechen mögen; er dachte nacheinander an verschiedene Personen, an die zu denken etwa zuträglich sein mochte⁸⁴.

Questa «sondabile, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war»⁸⁵, gli fa provare una vertigine, nel contempo paurosa e affascinante, che lo spinge istintivamente a concentrare i suoi pensieri su varie persone nella ricerca inconscia di soccorso.

Tra queste era il cugino, il signor Behrens, ma anche il signor Settembrini⁸⁶. Da questi presupposti nasce il dialogo con quest'ultimo e l'affiorare delle figure dei due nonni.

Dopo la rievocazione del «gleichzeitigen Tages- und Mondlicht», riprende la parola il signor Settembrini con le sue lunghe discussioni che finiscono inevitabilmente con l'annoiare Hans Castorp:

⁸⁴ *Ivi*, p. 206.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 37-8. Questo passo, tratto da una delle primissime parti del romanzo, si riferisce alle sensazioni provate dal piccolo Castorp nell'ascoltare la storia della «Taufschale» di famiglia narrata dal nonno. Interessante notare che «das Taufschale als Symbol der Geschichte und des Todes» (*Tgb.* 205, 20.4.19) è uno dei nuovi motivi introdotti da Mann nel romanzo che annunciano, fin dall'inizio, una concezione della storia intesa come ritorno del "semper idem".

⁸⁶ *V. Zbg.* 218.

Aus Pflichtgefühl, um der Billigkeit, des Gleichgewichts willen hörte Hans Castorp Herrn Settembrini zu [...]. Desto statthafter aber fand er es hinterdrein, seinen Gedanken und Träumen wieder in anderer, in *entgegengesetzter* Richtung freien Lauf zu lassen [...]»⁸⁷.

In fondo Hans Castorp si serve deliberatamente di Settembrini e dei suoi discorsi per poter dare libero corso ai suoi pensieri in tutt'altra direzione:

Was oder wer aber befand sich auf dieser anderen, dem Patriotismus, der Menschenwürde und der schönen Literatur entgegengesetzten Seite, wohin Hans Castorp sein Sinnen und Betreiben nun wieder lenken zu dürfen glaubte? Dort befand sich ... Clawdia Chauchat, - schlaff, wurmstichig und kirgisenäugig; und indem Hans Castorp ihrer gedachte (übrigens ist «gedenken» ein allzu gezügelter Ausdruck für seine Art, sich ihr innerlich zuzuwenden), war es ihm wieder, als säße er im Kahn auf jenem holsteinischen See und blicke aus der glasigen Tageshelle des westlichen Ufers vextierten und geblendeten Auges hinüber in die nebel-durchspinnene Mondnacht der östlichen Himmel⁸⁸.

È evidente che l'episodio della «Kahnfahrt» costituisca il filo rosso che unisce queste pagine sottolineandone l'evoluzione in cerchio. Il ritorno del sempre uguale (gli occhi di Pribislav e di Claudia: «Clawdia's Augen, [...] nach Stellung, Farbe, Ausdruck denen Pribislav Hippe's so auffallend und erschreckend ähnlich waren! "Ähnlich" war gar nicht das richtige Wort, - es waren dieselben Augen»⁸⁹), il trovarsi in mezzo agli opposti (tramonto del sole - sorgere della luna; Settembrini - passione per M.me Chauchat), la sensazione dell'annullamento della dimensione spazio-temporale, e su tutto questo Hans Castorp e la sua impotenza di fronte all'*Unentrinnbarem*.

È possibile collegare tutto ciò con la vicenda personale testimoniata dai *Tagebücher 1918-1921*?

Thomas Mann, dopo aver annotato brevemente «Fügte das Phänomen von gleichzeitigem Tages- und Mondlicht heute in den Zbg ein», aggiunse di aver ricevuto una cartolina di auguri di Paul Ehrenberg⁹⁰:

⁸⁷ *Ivi*, pp. 225-26.

⁸⁸ *Ivi*, p. 226.

⁸⁹ *Ivi*, p. 206.

⁹⁰ Paul Ehrenberg era uno degli amici più intimi di Thomas Mann nei primi anni monacensi prima del matrimonio con Katia Pringsheim (1905). Mann era legato a Paul da una forte attrazione omoerotica. Paul Ehrenberg costituirà il modello al quale verrà ispirato il personaggio del violinista Rudi Schwerdtfeger nel *Doktor Faustus*. Cfr. Marianne Krüll, *Nella Rete dei Maghi. Una storia della famiglia Mann*, trad. it. di Mirella Torre Casalino, Bollati-Boringhieri, Torino 1993, pp. 117 e ss.

Glückwunsch von Paul Ehrenberg, der mich rührte. Ich habe ihn geliebt,
und [es] war etwas wie eine glückliche Liebe [...]»⁹¹

Quale influsso ha avuto il ricordo di Paul nel concepimento delle parti del romanzo suddette? Con molta probabilità il legame che univa nella mente di Hans Castorp la figura di M.me Chauchat a quella di Pribislav Hippe, era lo stesso che legava nella vita di Mann Paul Ehrenberg ad Armin Martens⁹².

Tesi certamente non lontana dal vero se si considera che quell'estate Thomas Mann trascorse una quindicina di giorni al mare in una località (Glücksburg), dove era stato con i genitori trentacinque anni prima. All'arrivo lontane sensazioni, e vecchi ricordi sembrano assalirlo:

Das Alles ist wunderbar. Es kommt die Luft hinzu, die Gerüche, die Farben, die Sprache, der Menschentyp. Tonio Kröger, Tonio Kröger. Es ist jedesmal dasselbe und die Bewegung tief⁹³.

⁹¹ *Tgb.* 301. Nel diario Thomas Mann scrive, inoltre, di aver cominciato a leggere «den II. Band von Blüher's "Rolle der Erotik i. d. männlichen Gesellschaft"». Questa lettura lo interessò profondamente come dimostra il diario («Las abends Blüher. Einseitig, aber wahr. Es unterliegt für mich selbst keinem Zweifel, daß "auch" die "Betrachtungen" ein Ausdruck meiner sexuellen Invertiertheit sind» *Tgb.* 17.9.1919, p. 303), ed in particolare una lettera a C. M. Weber del 4.7.1920, in cui la riflessione su questa tema si sviluppa partendo da considerazioni sul *Der Tod in Venedig*: «Offenbar gilt das Gesetz der Polarität nicht unbedingt, das Männliche braucht nicht notwendig vom Weiblichen angezogen zu werden [...]. Daß reife Männlichkeit zarter und schöner sich zärtlich neigt, diese nach jener die Arme streckt, darin finde ich nichts Unnatürliches und viel erziehrischen Sinn, viel hohe Humanität». Sempre nella stessa lettera Mann, riferendosi al libro del filosofo, scrive: «Was mich persönlich betrifft, so ist mein Interesse zwischen Blüher's beiden Prinzipien der Gesellschaft, der Familie und den Männerbünden, einigermaßen geteilt», e continua dicendo che nonostante il suo essere pienamente un «Bürger» nel ruolo di padre di famiglia, «Soll nun aber vom Erotischen, vom unbürgerlichen, geistig-sinnlichen Abendteuer die Rede sein, so stellen die Dinge sich doch ein wenig anders dar. [...] "Das Verhältnis von Leben und Geist", sage ich in den "Betrachtungen", "ist ein äußerst delikates, schwieriges, erregendes, schmerzliches mit Ironie und Erotik geladenes Verhältnis ..."», *Briefe*, Bd. 1, pp. 178-179.

⁹² Compagno di scuola di Mann al tempo di Lubeca e modello per Hans Hansen nel *Tonio Kröger*. Martens, al pari di Ehrenberg, potrebbe considerarsi una delle tante «epifanie» del giovane anseatico biondo, con gli occhi azzurri che sempre esercitò un fascino profondo sullo scrittore. Riferendoci solo a questi *Tagebücher* si vedano - tra gli altri - i due passi citati qui di seguito: «Mich beschäftige ein eleganter junger Mann mit anmutig-thörichtem Knabengesicht, blond, feiner deutscher Typus, eher zart [...], dessen Anblick mir ohne Frage einen Eindruck gemacht hat, von der Art, wie ich seit langem nicht festzustellen hatte. [...] werde ich ihm wieder begegnen? Ich gestehe mir bereitwillig, daß ein Erlebnis daraus werden könnte» (20.12.18); il 29. marzo del '19, è lo stesso giovane a fargli scrivere che la sua bellezza, ha qualcosa di «Antikes, "Göttliches"».

⁹³ *Ivi*, p. 281 (24.7.1919).

In quel «Tonio Kröger» ripetuto due volte c'è tutto il rimpianto e l'amarezza di un sogno impossibile, e l'indulgenza dolorosamente carica d'ironia di un uomo maturo verso la propria debolezza. Appena arrivato, lo colpisce in particolare uno dei due figli di una coppia proveniente da Amburgo. Il ragazzo gli ricorda Armin Martens⁹⁴, e Mann lo osserva «fortdauernd mit Neigung»⁹⁵:

Haarfarbe und Kopfform sind wie bei A. M., auch der Körperbau erinnert an ihn. Diese Erinnerung ergreift mich. Jugendstimmung und Jugendschmerz.⁹⁶

Così «die alte Melodie, [...] die Melodie des alten Liedes vom Tonio Kröger», come suona la dedica da lui scritta sull'album della figlia di S. Fischer il 31 luglio⁹⁷, ritornava a far sentire le sue dolci, dolenti note. Anche Thomas Mann, come Hans Castorp, intesse un sottile gioco di sguardi dal suo tavolo in direzione di quello del giovane, per studiarne le espressioni del viso, per sentirne la voce. Riesce così a scoprirne anche il nome:

Wenn ich nicht irre, so hörte ich ihn Oswald nennen. Er hat mich, auch beim Passieren, noch niemals angesehen. Wie mir scheint, vermeidet er es aus Diskretion. Hier wäre denn also das «Nie veraltende», das sich mit Glücksburg «eng verzweigen» wird, der obligate «Lenz», der sich nur halb - (halb?) - entfaltet⁹⁸.

Ritornato a casa riprende il lavoro, rilegge l'ultimo capitolo del vecchio manoscritto («Hippe»)⁹⁹ e, appena un mese dopo Glücksburg, con il ricordo del bel giovane ancora scottante: («Und an Oswald Kirsten denkst Du garnicht mehr, Doktor?»¹⁰⁰), rivive l'esperienza strana e affascinante del giorno e della notte simultanei, della sospensione magica degli opposti o della coincidenza degli stessi.

Il «Nie veraltende» dell'annotazione diaristica coincide, in fondo, con la sensazione della «Aufhebung des Raumes und der Zeit»¹⁰¹, provata da Hans Castorp proprio nel capitolo dedicato a Hippe e successivamente nel «gleichzeitigem Tages- und Mondlicht». Ambedue sono peculiari di una dimensione carat-

⁹⁴ *Ibidem*: «Die Rhederfamilie Kirsten aus Hambug, mit den beiden weit behosten Söhne, von denen der Eine einen Armin Martens-Schädel hat».

⁹⁵ *Tgb.* 286 (31.7.1919).

⁹⁶ *Ivi*, p. 287 (1.8.1919).

⁹⁷ Cfr. *Anmerkungen zu den Tgbn.*, op. cit., p. 688.

⁹⁸ *Tgb.* 290, (5.8.1919).

⁹⁹ Cfr. *Tgb.* 293-94, 12 e 15 agosto 1919.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 293, 12.8.1919. Thomas Mann aveva ricevuto il 4 agosto la notizia della sua «Promovierung zum Ehrendoktor durch die philosophische Fakultät» (*Tgb.* 289). Da notare, comunque, è lo sprezzo ironico sotteso nell'uso di questo titolo.

¹⁰¹ *Zbg.* 169.

terizzata dalla sospensione delle leggi del tempo e dello spazio, in un'atmosfera, appunto, da "Montagna incantata".

Tagebücher 1918-1921- Doktor Faustus

Come si è accennato all'inizio, fu Thomas Mann a liberarsi dell'enorme mole dei suoi diari perché era diventato per lui «peinlich und unbequem, eine solche Masse von geheimen Schriften - sehr geheimen Schriften liegen zu haben»¹⁰², come scrive nel febbraio del 1896.

Con molta probabilità le stesse ragioni lo spinsero quasi cinquant'anni dopo a ripetere, nel giardino della sua casa californiana, questo autodafé¹⁰³. Ad essere bruciati furono, presumibilmente, i diari dal 1896 al 1933; tutti, quindi, tranne un'eccezione: i quattro quaderni del periodo che va dal settembre 1918 al dicembre 1921.

Il 21 maggio del '45 Thomas Mann decise di salvare questi *Tagebücher* perché pensava potessero rivelarsi utili come supporto alla stesura di alcuni capitoli del *Doktor Faustus*, e peraltro una nota del diario del '45¹⁰⁴, nonché alcuni precisi riscontri tra i *Tagebücher* del 1918-21 e il XXXIII capitolo del romanzo, dimostrano che effettivamente egli rilesse a tal fine le pagine scritte in quel periodo.

E se Thomas Mann rifiuta di svelare la vera identità dei due protagonisti del romanzo perché essi hanno «zu viel zu verbergen, nämlich das Geheimnis ihrer Identität»¹⁰⁵, tuttavia il velo che copre questo gioco segreto cade proprio in certi casi - alcuni dei quali vedremo qui di seguito - nei quali la distanza tra lo scrittore e Serenus Zeitblom scompare del tutto.

Nel periodo dell'immediato dopoguerra Thomas Mann stava vivendo lo «größten Zusammenbruch der Weltgeschichte»¹⁰⁶ come la sopraffazione del vivo sentimento della propria peculiarità nazionale, quasi la sua confutazione materiale, fisica, da parte di una ideologia straniera. Lo sgomento di questa sensazione trapela in queste righe scritte il 16 ottobre del 1918:

Ich denke den ganzen Tag einen Satz, den der Deutsche jetzt empfinden

¹⁰² Mann, *Briefe an Otto Grautoff (1894-1901) und an Ida Boy-Ed (1903-1928)*, Hrsg. von Peter de Mendelssohn, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1975, p. 70.

¹⁰³ Il 20 giugno del '44 Mann annota sul *Tagebuch* di aver cominciato la «Vernichtung alter Tagebücher» (*Tgb.* 68) che sarà completata nel maggio dell'anno seguente: «alte Tagebücher vernichtet in Ausführung eines längst gehegten Vorsatzes. Verbrennung im Ofen draußen» (*Tgb.* 208, 21.5.45).

¹⁰⁴ «Stillstand der Arbeit. / Lesen in Tagebüchern von 1918/19, unzutraglich, verwirrend und niederdrückend» (*Tgb.* 282, 5.12.1945). Il 1° dicembre aveva iniziato, infatti, il XXXIII capitolo «ohne viel davon zu wissen» (*Tgb.* 280, 1.12.1945).

¹⁰⁵ Mann, *Entstehung des Doktor Faustus*, cit., 204.

¹⁰⁶ *Tgb.* 24 (5.10.1918).

lernt: “Es ist furchtbar, in die Hände *der Fremden* zu fallen”¹⁰⁷.

Lo stesso stato d’animo viene espresso, con identiche parole, da Serenus Zeitblom nel XXXIII capitolo del *Doktor Faustus*, in cui il biografo e narratore tratta inizialmente della «Zeit, von der ich schreibe»¹⁰⁸:

«Es ist furchtbar, in die Hände der Fremde zu fallen»: diesen Satz und seine bittere Wahrheit durchdachte und durchlitt ich oft in jenen Tagen des Zusammenbruchs und der Übergabe.¹⁰⁹

È possibile, altresì, rintracciare nel romanzo considerazioni sull’atteggiamento delle nazioni dell’Intesa - nel diario più volte definite con sprezzante ironia la «Tugend-Entente»¹¹⁰ espresse già nei *Tagebücher 1918-1921*. Si confrontino i due passi di seguito riportati, il primo tratto dai diari e il successivo dal *Doktor Faustus*:

Die Entente faßt das Fortbestehen der Blockade als ein Mittel auf, die deutsche Revolution zu kontrollieren und im demokratischen Geleise zu halten, Entgleisung ins Bolschewistische zu verhindern. (*Tgb.* 87, 21.11.1918).

So diente anno 1918 die Aufrechterhaltung der Blockade auch nach der Waffenstreckung den Westmächten dazu die deutsche Revolution zu kontrollieren, sie im bürgerlich-demokratischen Geleise zu halten und ihrer Ausartung ins Russisch-Proletarische vorzubeugen. (*D.F.* 450)

Ancora una volta risulta evidente la netta corrispondenza tra le due citazioni, come ulteriore conferma del fatto che realmente Thomas Mann, nel 1945, prese qualche spunto dalle pagine scritte più di 25 anni prima.

Una sorta di epilogo del suo pensiero, che nei primi mesi del dopoguerra inizia il percorso verso una concezione nuova e più alta di politica¹¹¹, può essere considerato, invece, questo brano tratto ancora dalle prime pagine del XXXIII capitolo:

[...] der Widerwille gegen die selbstgerechte Tugend-Suada des Rhetor-Bourgeois und “Sohnes der Revolution”, der sich in meinem Herzen als stärker erwies denn die Furcht vor Unordnung und mich wünschen ließ,

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁸ Mann, *Doktor Faustus*, GW VI, p. 446.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 449.

¹¹⁰ *Tgb.* 31 (12.10.18).

¹¹¹ Su questo argomento mi permetto di rinviare ad un mio articolo nel quale, attraverso un attento esame dei *Tagebücher* del 1918-21, ricostruisco gli anni immediatamente precedenti allo «Wendepunkt» del 1922: G. D., *Thomas Mann e la politica nei Tagebücher del 1918-1921*, in: «Quaderni di lingue e letterature straniere» (Fac. di Magistero/Palermo), 15, (1994).

was jener eben nicht wünschte: die Anlehnung meines geschlagenen Landes an seinen Bruder im Leide, an Rußland, - wobei ich bereit war, die sozialen Umwälzungen in Kauf zu nehmen, ja gutzuheißen, die sich aus solcher Genossenschaft ergeben würden. Die russische Revolution erschütterte mich, und die historische Überlegenheit ihrer Prinzipien über diejenigen der Mächte, die uns den Fuß auf den Nacken setzten, litt in meinen Augen keinen Zweifel¹¹².

Le parole di Serenus Zeitblom esprimono in maniera pacata e serena ciò che in fondo aveva sconvolto Thomas Mann in quei giorni fino a spingerlo a scrivere:

Aber mein Haß auf den triumphierenden Rhetor-Bourgeois muß mich eigentlich die Bolschewisierung Deutschlands und seinen Anschluß an Rußland wünschen lassen¹¹³.

Un interesse a parte riveste, invece, il seguente passo per le considerazioni che ne possono derivare implicanti la sua sfera artistica:

Zum Thee mit K. in die Arcisstraße, von dort später mit K.'s Mutter in den Bayerischen Hof zur Versammlung des «Rats». Franks Rede nicht ohne Anmut, aber sybaritisch und grübchenhaft. Die Diskussion grauenhaft, qualvoll wie immer; der beste war ein kleiner wegwerfend gescheiter jüdischer Student mit dem Band des E. K. Es redeten auch Friedenthal, Michalski, Skanzony, Kaufmann, ein rheinischer Jüngling aus ungeistiger Sphäre, der die Offiziere verteidigte, der Hanswurst Stückgold, ein Gespenst von einem bösen Kandidaten, der mit allen Vordnern in ein unerbittliches Gericht ging u. s. w. Die Luft fürchterlich. Das Benehmen der Versammlung turbulent, kindisch und verroht. Die Leitung unfähig. Das Ergebnis minus. Aber Menschentypen lernt man kennen, bei keiner Gelegenheit präsentieren sie sich plastischer, denn als Diskussionsredner. Ich muß unbedingt die Leidenschaft der Zeit benutzen und öfter Versammlungen besuchen¹¹⁴.

¹¹² *Ivi*, p. 451-52.

¹¹³ *Ivi*, pp. 84-85 (19.11.1918). Mentre nel marzo del '19 di fronte alla proclamazione della repubblica in Ungheria e a manifestazioni comuniste a Vienna il suo entusiasmo cresce fino a scoppiare in un invito al riscatto nazionale: «Ablehnung des Friedens durch Deutschland! Aufstand gegen den Rhetor-Bourgeois! Nationale Erhebung, [...] Ich bin imstande, auf die Straße zu laufen und zu schreien "Nieder mit der westlichen Lügendemokratie! Hoch Deutschland und Rußland! Hoch der Kommunismus!"» (*Tgb.* 178). Certamente si farebbe un grave torto a Thomas Mann a voler prendere troppo alla lettera quest'impeto rivoluzionario. Infatti l'esaltazione della Russia scaturiva dal contrasto verso la «westlichen Lügendemokratie».

¹¹⁴ *Ivi*, p. 105 (10.12.1918).

Molto importante è la considerazione finale che chiude il passo: questa sua ostinata volontà di sfruttare «die Leidenschaft der Zeit» per approfondire artisticamente la sua conoscenza dei caratteri umani lo poneva automaticamente al di sopra della mischia turbolenta¹¹⁵.

Il giorno precedente Thomas Mann aveva ricevuto il primo volume dei diari del giovane Tolstòj. La lettura di queste pagine gettano una nuova luce sull'esperienza di qualche giorno prima e così - ancora una volta - tutto viene interpretato, se non addirittura esperito, secondo il filtro letterario e con il fine della scrittura:

Abends Tolstoi-Tagebuch. Er ist neben Goethe unter den fortlebenden Geistern derjenige, dessen Lebensform mich am meisten anzieht, und dessen Lebensgefühl durch alle seine Äußerungen das meine am unmittelbarsten belebt. Sein Künstlertum, eine großartige und organische Verbindung von Sinnlichkeit und Moralismus. In den Aufzeichnungen des 23-jährigen finden sich einige glänzende Gedanken und ein paar Natur- und Menschenschilderungen von so ruhiger und unnachahmlicher Kraft wie nur irgendwelche späteren¹¹⁶.

Non è certo un caso se dopo esser stato alla *Versammlung des Rats* (10.12.1918), e dopo aver letto il diario dell'autore russo ventitreenne del quale aveva ammirato particolarmente «ein paar Natur- und Menschenschilderungen von so ruhiger und unnachahmlicher Kraft wie nur irgendwelche späteren», pensa «aus der “Rats”-Versammlung etwas zu machen» perché «das Menschliche ist verlockend»:

Franck selber, dann *Kaufmann*, *Friedenthal*, *Stückgold*, der *Rheinländer*, der gegen das Volk sprach, das kleine *Mädchen* mit dem Gedicht, der *Feldgraue*, der den Aufsatz vorzulesen begann («Liebe Bürger, liebe Bürgerinnen!»), der *böse Kandidat*, Gelehrter, der selbst mal Arbeiter war u. den größten Erfolg hatte, von *Skanzoni* (gegen die Menschenliebe), *Michalski*, endlich das *Publikum* [...] ¹¹⁷

E nonostante, o forse proprio grazie alla nota scettica («werde aber wohl nicht dazu kommen») che precede questo passo, più di un quarto di secolo dopo riesce a ricavar qualcosa dalle impressioni avute in quel consiglio tumultuoso:

¹¹⁵ Nel suo contegno distante e ironico, radicatosi ulteriormente in questo periodo critico, ogni tanto si accorgeva di condurre una «einsame, abgesonderte, grüblerische, wunderliche und trüber Existenz» (*Tgb.* 119, 29.12.1918), tormentato dal dubbio «über die Nutzlosigkeit und Resonanzlosigkeit» della sua opera (*Tgb.* 440, 27.5.1920).

¹¹⁶ *Ivi*, p. 107 (13.12.1918).

¹¹⁷ *Ibidem*.

Ein so recht wohltuender Anblick ist das nicht, und kein Abzug ist zu machen von dem Worte "peinlich", wenn ich die Eindrücke kennzeichnen soll, die ich bei den Versammlungen gewisser, damals ins Leben tretender "Räte geistiger Arbeiter" etc. in Münchner Hotelsälen als rein passiver und beobachtender Teilnehmer gewann. Wäre ich ein Romanerzähler, ich wollte dem Leser eine solche Sitzung, bei der etwa ein belletristischer Schriftsteller, nicht ohne Anmut, sogar auf sybaritische und grübchenhafte Weise über das Thema "Revolution und Menschenliebe" sprach und damit eine freie, allzu freie, diffuse und konfuse, von den ausgefallensten, nur bei solchen Gelegenheiten einen Augenblick ans Licht tretenden Typen, Hanswürsten, Maniaks, Gespenstern, boshafte Quertreibern und Winkelphilosophen getragene Diskussion entfesselte - ich wollte, sage ich, eine solche hilf- und heillose Ratsversammlung aus qualvoller Erinnerung wohl plastisch schildern. Da gab es Reden für und gegen die Menschenliebe, für und gegen die Offiziere, für und gegen das Volk. Ein kleines Mädchen sagte ein Gedicht; ein Feldgrauer wurde mühsam daran gehindert, mit der Verlesung eines Manuskriptes fortzufahren, das mit der Anrede "Liebe Bürger und Bürgerinnen!" begann und zweifellos die ganze Nacht in Anspruch genommen haben würde; ein böser Kandidat ging mit sämtlichen Vorrednern in ein unerbittliches Gericht, ohne die Versammlung einer eigenen positiven Meinungsäußerung zu würdigen - und so fort. Das Benehmen der in plumpen Zwischenrufen sich gefallenden Zuhörerschaft war turbulent, kindisch und verroht, die Leitung unfähig, die Luft fürchterlich und das Ergebnis weniger als Null. Umherblickend fragte man sich wiederholt, ob man denn der einzige sei, der litt, und war am Ende froh, die offene Straße zu gewinnen, wo schon seit Stunden der Tram-Verkehr eingestellt war und irgendwelche wahrscheinlich sinnlosen Schüsse die Winternacht durchhallten¹¹⁸.

Evidenti sono le corrispondenze, spesso esatte trasposizioni, tra i due passi del *Tagebuch* e questa lunga citazione dal *Doktor Faustus*, dove è la voce di Mann che si fa sentire nella sua ironia sorniona nel mettere in dubbio il suo essere veramente un «Romanerzähler» e la sua capacità di descrivere plasticamente quella massa confusa di caratteri umani. Verrebbe da chiedersi se con queste parole paragonava se stesso a quel Tolstòj che - appena ventitreenne - mostrava una straordinaria capacità di resa dei tipi umani. Ma in fondo, si compiaceva del suo talento che, già nel diario, riesce con pochi e decisi tratti di pennello a dare un'immagine molto viva di quelle turbolente assemblee.

¹¹⁸ *Doktor Faustus*, p. 453.

Come per certe parti dello *Zauberberg* anche per il *Doktor Faustus*, dunque, è trasparente la sua complementarità con il *Tagebuch*.

Fitto è l'intreccio dei fili che legano i *Tagebücher 1918-1921* all'opera di Thomas Mann. Nei diari - come si è detto - si riversa il «bloße Leben»; tuttavia questa «nuda vita» è quella di un uomo che ha sempre posto al centro della sua esistenza la letteratura. Da questa considerazione il senso di «bloße Leben» risulta molto ampliato. Mann, lo si è visto, in molti passi del *Tagebuch* tradisce un intento letterario che scavalca, talvolta, l'apparente semplicità strutturale e il carattere di mera annotazione spoglia e a sé stante dell'appunto diaristico.

«Dichtung und Wahrheit», «Leben und Werk», nel loro movimento circolare, sono talmente intrecciati tra loro da poter concludere con dei versi, che ci riportano alla prima delle opere qui analizzate, il *Gesang vom Kindchen*:

War nicht Leben und Werk mir immer eines gewesen?
Nicht Erfindung war Kunst mir: nur ein gewissenhaft'Leben;
Aber Leben auch Werk, - ich wußt' es niemal zu scheiden¹¹⁹.

¹¹⁹ *Gesang vom Kindchen*, p. 1072.

Fausto Cercignani
(Milano)

*Georg Büchner e l'incubo della follia**

Affrontare il tema della follia nella letteratura tedesca o in qualsiasi altra tradizione letteraria potrebbe significare rifarsi ad alcune delle numerose opere che hanno come oggetto specifico dell'invenzione creativa il manifestarsi di un particolare disturbo psichico, oppure a lavori che si prefiggono di descrivere l'ambiente degli ospedali psichiatrici, spesso presentato con dovizia di particolari riferiti a casi clinici o a terapie di vario genere.

In questo caso sarebbe senza dubbio utile rivolgere l'attenzione al periodo che sta a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento¹, magari prendendo le mosse dal 1795, anno in cui Christian Heinrich Spieß cominciò a pubblicare un'opera interamente dedicata alla follia (*Biographien der Wahnsinnigen*, 1795-1796)². Una simile scelta sarebbe giustificata sia dall'importanza che i quattro volumi dell'opera rivestono in quel "filone della follia" che corre attraverso tutta la letteratura di lingua tedesca³, sia dal fatto che questo iniziatore del romanzo tedesco dell'orrore scrisse altre opere dedicate alla patologia mentale, e ciò proprio in un periodo - quello tardo illuministico - in cui si pretendeva di spiegare tutto, o quasi tutto, con la ragione.

I casi trattati da Spieß, così come da altri e più famosi scrittori, sono spesso incentrati sulla patologia mentale in sé e per sé: ne presentano le manifestazioni e ne sottolineano le peculiarità, con l'intento di risvegliare nel lettore la virtù della "compassione", tanto cara all'illuminismo, o di insegnare a ciascuno come

* Da una conferenza tenuta il 3 gennaio 1997.

¹ Georg A. Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts*, Monaco, Fink, 1986. Si veda inoltre Anke Bennholdt-Thomsen e Alfredo Guzzoni, *Der "Asoziale" in der Literatur um 1800*, Königstein Ts., Athenäum, 1979.

² Si veda la ristampa dell'edizione originaria in Wolfgang Promies (cur.), *Christian Heinrich Spieß. Biographien der Wahnsinnigen*, Neuwied, Luchterhand, 1966.

³ Per una recente trattazione che riguarda gli anni attorno alla Rivoluzione Francese si veda, in questo volume, il saggio di Simonetta Sanna, *Nello specchio infranto della follia. La modernità e la sua crisi*.

evitare una fine così tragica⁴. Per ironia della sorte, però, la pazzia si impadronì anche di Spieß, che morì, folle, a soli quarantaquattro anni.

Ciò che più importa, tuttavia, è che questo tipo di letteratura non va molto al di là della crudezza descrittiva e dell'intento pedagogico⁵. Né si deve pensare che i grandi scrittori di lingua tedesca abbiano sempre saputo integrare il tema della follia nella loro produzione letteraria e, soprattutto, nella concezione del mondo e delle cose che scaturisce dalla loro narrativa o dalla loro drammaturgia. Ma c'è almeno un caso, quello di Georg Büchner, che ci consente di accertare una precisa interdipendenza tra il tema della follia e quello del destino dell'uomo in generale o, per meglio dire, della condizione umana così come la concepisce e la rappresenta lo scrittore nelle situazioni concrete in cui vengono a trovarsi i personaggi delle sue opere.

Georg Büchner visse ancor meno di Spieß, poiché nacque nel 1813 e morì, non ancora ventiquattrenne, nel 1837⁶. Prima di essere stroncato da un'infezione tifica, riuscì a pubblicare soltanto una delle sue creazioni letterarie⁷, il

⁴ Scrive Spieß nella premessa alle sue biografie: «Wenn ich Ihnen die Biographien dieser Unglücklichen erzähle, so will ich nicht allein Ihr Mitleid wecken, sondern Ihnen vorzüglich beweisen, daß jeder derselben der Urheber seines Unglücks war, daß es folglich in unsrer Macht steht, ähnliches Unglück zu verhindern» (*Biographien*, p. 7).

⁵ Come si può vedere, almeno in parte, anche da una recente antologia di brevi narrazioni tedesche (con testo italiano a fronte) dedicate alla follia: Matteo Galli (cur.), *Il cuore di vetro. Novelle tedesche sulla follia*, Firenze, Le Lettere, 1995.

⁶ Georg nacque a Goddelau, un piccolo centro dell'Assia meridionale dove il padre (Ernst Karl Büchner) era medico distrettuale. La più recente ricostruzione della vita dello scrittore si trova in Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, Stoccarda, Metzler, 1993. Si veda anche Fausto Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34. Per le citazioni dal corpus büchneriano si è ricorsi a [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher et al., *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980 (abbr.: WuB). Per il Lenz si veda anche Hubert Gersch (cur.), *Georg Büchner. Lenz. Studienausgabe*, Stoccarda, Reclam, 1984. Per un recente e articolato studio su documenti e fonti si legga Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985.

⁷ L'opuscolo rivoluzionario *Der Hessische Landbote* (Offenbach, Preller, luglio 1834 e Marburgo, Rühle, novembre 1834), non rientra, naturalmente, in questa categoria. Per una lettura "artistica" dell'opuscolo si legga Renato Saviane, *Libertà e necessità. «Der Hessische Landbote» di Georg Büchner*, in «AION (T)», 19 (1976), pp. 7-119, spec. 56 sgg. Sul sogno della rivoluzione si veda Italo Michele Battafarano, *Der Traum der Revolution. Wilhelm Zimmermanns «Masaniello» (1883) und Georg Büchners «Dantons Tod» (1835)*, in B. Dedner e G. Oesterle (cur.), *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987. Referate*, Francoforte, Hain, 1990, pp. 203-222. Prima della sua morte, Büchner pubblicò anche una traduzione dei drammi *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor* di Victor Hugo (*Victor Hugo's sämtliche Werke*, vol. VI, Francoforte, Sauerländer, 1835) e il saggio scientifico *Sur le système nerveux du barbeau* («Société d'histoire naturelle de Strasbourg», 1836).

dramma storico *Dantons Tod*, 1835⁸. La «novella» *Lenz* (che oggi chiameremmo racconto)⁹, la commedia *Leonce und Lena*¹⁰ e il dramma incompiuto noto come *Woyzeck*¹¹ uscirono tutti postumi e vennero riuniti in un'unica edizione, insieme ad altri scritti, solo nel 1879¹².

⁸ *Danton's Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*, Francoforte, Sauerländer, 1835. Il dramma prese forma, a Darmstadt, tra l'ottobre 1834 e il gennaio 1835. Nel marzo del '35, essendo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive, Büchner abbandonò precipitosamente il Granducato d'Assia e si rifugiò in Francia, a Strasburgo, dove scrisse il *Lenz*, compose *Leonce und Lena* per un concorso letterario e si dedicò ad alcune scene del *Woyzeck*, che però lo tenne occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell'ottobre del 1836.

⁹ Büchner aveva certamente letto il profilo - condizionato da risentimenti personali - che Goethe traccia di Lenz in *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1814). E conosceva senza dubbio anche l'edizione delle opere di Lenz pubblicata da Ludwig Tieck nel 1828. La prima notizia sul *Lenz* risale al maggio del '35. Riferendosi a una precedente (e ormai perduta) comunicazione di Büchner, Karl Gutzkow parla di una «novella» che dovrebbe avere per tema «il naufragato poeta» (WuB 303: «Ihre Novelle Lenz soll jedenfalls, weil Straßburg dazu anregt, den gestrandeten Poeten zum Vorwurf haben?»). Büchner aveva trovato le annotazioni di Oberlin (*Herr L...*), fonte principale del racconto, nella casa di Daniel Ehrenfried Stöber, autore di una *Vie de J.-F. Oberlin* (1831). Il cosiddetto “diario” del pastore di Waldbach fu pubblicato da August Stöber assai più tardi, nel gennaio del 1839, nella sua rivista strasburghese. Quando il documento apparve, con il titolo stöberiano di *Der Dichter Lenz, im Steintale* (in «Erwinia. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung» 2/1-3), Georg Büchner era ormai morto da quasi due anni. Più tardi, August Stöber ripubblicò il “diario” di Oberlin nel volumetto *Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim*, Basilea, 1842.

¹⁰ Il concorso letterario per il quale Büchner scrisse quest'opera fu annunciato dall'editore Cotta nel gennaio del '36. La scadenza, fissata in un primo tempo per il 15 maggio, fu in seguito prorogata al primo luglio. Il manoscritto di *Leonce und Lena*, pervenuto con due giorni di ritardo, fu rinviato intatto al mittente. Scrive Ludwig Büchner nella sua introduzione: «Er schickte das Manuskript zwei Tage zu spät, und erhielt es uneröffnet zurück» (*Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850, p. 37). Si veda anche Hauschild, *Büchner*, pp. 343-348.

¹¹ L'intestazione dell'opera non può essere attribuita a Büchner. Sulla questione si veda Thomas Michael Mayer, “Woyzeck” - “Woyzeck” - *Woyzeck und Marie. Zum Titel des Fragments*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), pp. 210-212, che propone il titolo binomio “Woyzeck und Marie”.

¹² Karl Emil Franzos (ed.), *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879. L'infaticabile curatore di questa edizione era stata preceduto dal fratello di Georg, [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis, la cui raccolta (*Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850) non comprende però i frammenti del *Woyzeck*, che nell'introduzione biobibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40). Il *Lenz* fu pubblicato per la prima volta sulla rivista di Karl Gutzkow, «Telegraph für Deutschland», dove apparve a puntate, nel gennaio 1839, con il titolo *Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner*. Sullo stesso periodico era uscita, nel maggio 1838, una versione ridotta di *Leonce und Lena. Ein Lustspiel*. Quattro anni dopo, il racconto e la commedia apparvero insieme in Karl Gutzkow (cur.), *Mosaik. Novellen und Skizzen (Vermischte Schriften, vol. III)*, Lipsia, Lorck, 1842, pp. 57-96.

Il racconto *Lenz* (1835-36) viene spesso ricordato come studio clinico di un “caso” reale¹³: quello del giovane drammaturgo stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz, affetto da una schizofrenia che cominciò a manifestarsi a Weimar intorno al 1776¹⁴ e che lo condizionò fino a quando non fu trovato morto (per cause ancora poco chiare) in una strada di Mosca, nel maggio 1792¹⁵. Il testo di Büchner si basa sulle annotazioni del pastore evangelico Johann Friedrich Oberlin (1740-1826), che ospitò Lenz nella sua casa di Waldbach (Waldersbach), nei Vosgi dell’Alsazia, tra il gennaio e il febbraio del 1778, quando il protagonista della narrazione si era già lasciato alle spalle la feconda esperienza strasburghese dello “Sturm und Drang” e il rapporto di amicizia con Goethe¹⁶. Ma la scelta di una vicenda realmente vissuta conta soltanto fino ad un certo punto, anche perché Büchner si rifà quasi sempre a “casi” ben documentati, senza peraltro rinunciare a presentarli in una prospettiva personalissima.

Più importante è, invece, che in quel periodo Büchner si sentisse particolarmente vicino alla condizione spirituale di Lenz¹⁷, visto che quasi tutte le sue opere nascono e si sviluppano grazie a una particolare empatia dell’autore nei confronti di personaggi ripresi dalla storia o dalla cronaca. Il coinvolgimento personale dell’autore nella vicenda di Lenz è dimostrato, non solo dalla quasi perfetta corrispondenza di alcuni passi del racconto con le confidenze di Büchner in almeno tre lettere alla fidanzata¹⁸, ma anche dalla tecnica narrativa

¹³ Si veda, per esempio, Gerhard Irle, *Büchners «Lenz» - eine frühe Schizophreniestudie*, in G. I., *Der psychiatrische Roman*, Stoccarda, Hippokrates, 1965, pp. 73-83.

¹⁴ Si legga Rudolf Weichbrodt, *Der Dichter Lenz. Eine Pathographie*, in «Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten» 62 (1921), pp. 153-188, cui si deve aggiungere Herwig Böcker, *Die Zerstörung der Persönlichkeit des Dichters J. M. R. Lenz durch die beginnende Schizophrenie*, diss. Bonn 1969. Per l’opinione dei contemporanei sulla malattia di Lenz si veda Johanna Beuthner, *Der Dichter Lenz. Beurteilung und Behandlung seiner Krankheit durch seine Zeitgenossen*, diss. Friburgo 1968.

¹⁵ Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) era nato a Seßwegen (Livonia), nella comunità tedesca che allora dominava la popolazione baltica, in prevalenza contadina. Il padre, un pastore evangelico della Pomerania, aveva scelto una parrocchia in Livonia perché più vantaggiosa rispetto a quelle disponibili nelle province prussiane.

¹⁶ Nella sua irrequieta esistenza, J. M. R. Lenz soggiornò in varie località, tra le quali Königsberg, Strasburgo, Weimar, Emmendingen, Riga, Pietroburgo e Mosca. I suoi drammi più famosi (quali *Der Hofmeister*, 1774 e *Die Soldaten*, 1776) furono composti a Strasburgo. Sulla produzione di Lenz si vedano Roberto Rizzo, *J. M. R. Lenz. Storia di una critica e di una ricezione*, Abano Terme, Piovan, 1979 e Hans-Gerd Winter, *J. M. R. Lenz*, Stoccarda, Metzler, 1987.

¹⁷ Ernst Johann, *Georg Büchner - mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo, Rowohlt, 1986 [1958], p. 135 sostiene che nel *Lenz* è all’opera una vera e propria «affinità elettiva» e giunge perfino a vedervi una «confessione» che Büchner avrebbe scritto per non diventare pazzo (p. 140).

¹⁸ Si veda più sotto, alla nota 169.

prescelta, la quale comporta un continuo e quasi impercettibile passaggio dalla prospettiva interiore di Lenz a quella esterna, tipica del narratore. In questo, Büchner si discosta nettamente sia, com'è ovvio, dall'impostazione diaristico-protocollare di Oberlin¹⁹, sia dalla prassi degli scrittori suoi contemporanei, i quali evitano ogni coinvolgimento o identificazione personale con i loro personaggi, soprattutto quando hanno a che fare con individui affetti da patologie psichiche.

Tuttavia, ciò che più conta, qui, è notare che Büchner scelse "il caso Lenz" perché nella vicenda dello sfortunato drammaturgo egli vedeva un'ulteriore illustrazione di una visione del mondo che gli stava particolarmente a cuore. In altre parole, il caso si prestava molto bene a rappresentare un motivo centrale, e dunque ricorrente, della produzione büchneriana: la ricerca di una via di sbocco da una situazione difficilissima, la constatazione che tale via di sbocco non esiste e, infine, la rassegnazione nella morte spirituale o in quella fisica, direttamente o indirettamente cercata.

Nel racconto *Lenz*²⁰ troviamo, non già le cause (che il lettore deve cercare altrove), bensì le tipiche manifestazioni della patologia del protagonista. Ma la narrazione supera i limiti di un pur magistrale studio clinico per rendere, quasi fisicamente²¹, la follia di chi tenta disperatamente, in ogni direzione, di recuperare il senso dell'esistenza, di rimediare a quella perdita che genera l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla.

Quando arriva a Waldbach, Lenz si trova ormai tutto solo con le sue ossessioni ed è preda di ricorrenti e insidiosi attacchi della malattia che lo perseguita. I sintomi di un progressivo dissolvimento della personalità si fanno particolarmente sentire nell'oscurità, che a Lenz sembra un'ombra spaventosa, un sogno

¹⁹ Per un confronto tra i due testi si veda, per es., Heinz Peter Pütz, *Büchners «Lenz» und seine Quelle. Bericht und Erzählung*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 84 (1965), pp. 1-22.

²⁰ Per l'ampia critica dedicata al *Lenz* si vedano: Jan Thorn-Prikker, «Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft!». Bericht über die Forschungsliteratur zu Büchners «Lenz», in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 180-194 e Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stoccarda, Metzler, 1984 [1977], pp. 99-102. Wolfgang Martens ha raccolto vari saggi su Büchner (alcuni sul *Lenz*) in W. M. (cur.), *Georg Büchner*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. Sulla prima ricezione del *Lenz* e di tutta l'opera büchneriana si consulti Dietmar Goltschnigg, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg/Ts., 1975. Per una lettura in italiano si rimanda a Roberto Rizzo, *La novella «Lenz» di Georg Büchner* (con testo, traduzione a fronte, varianti e bibliografia), Sala Bolognese, Forni, 1973 e a R. R., «Introduzione», in *Georg Büchner. Lenz*, Bologna, Cappelli, 1981.

²¹ Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlino e Weimar, 1988 [1983], p. 175 parla di «oggettivazione rigidamente realistica di processi soggettivi».

terrificante. In quei momenti egli è dominato dall'angosciosa sensazione di vuoto che solo il nulla può dare, tanto che il suo stesso essere gli appare irreali come un sogno²². La sera, per lui, si trasforma in uno scenario pauroso in cui l'incubo della follia è un «pensiero senza scampo» che gli si apre davanti come un baratro, prospettandogli ancora una volta il tutto come sogno inconsistente e producendo una serie di immagini che gli passano accanto veloci come creature di un mondo irreali²³. In questi momenti, gettarsi nell'acqua fredda, farsi del male, ferirsi, procurarsi un dolore fisico rappresenta l'unico modo per salvarsi, per ritornare in sé, per ritrovare il contatto con la realtà²⁴.

Durante il giorno, avvicinandosi a Waldbach, Lenz ha cercato la comunione con il cosmo, in una esaltazione spirituale che gli fa sembrare possibile accogliere e comprendere il tutto in se stesso, che gli dà l'impressione di potersi aprire un varco nell'universo, con una sensazione di piacere tanto acuta da essere dolorosa. Sono attimi in cui, appoggiando la testa sul muschio e socchiudendo gli occhi, Lenz sente ogni cosa allontanarsi, la terra stessa perdere consistenza, diventare piccola come una stella vagante, come un corpo luminoso che poi s'immerge in un torrente scrosciante di flutti chiari e limpidi²⁵.

Ma la sensazione di potersi fondere, quasi per rigenerarsi, nella natura, nella terra, nell'universo dura solo qualche attimo²⁶. Verso sera Lenz viene preso da una paura senza nome, come se fosse circondato dal nulla o da un vuoto terrificante²⁷ invece che da un ambiente montano dai tratti maestosi. E quando si fa

²² WuB 71: «es war ihm wie ein Schatten, ein Traum, und es wurde ihm leer [...] aber umsonst, alles finster, nichts, er war sich selbst ein Traum».

²³ WuB 72: «der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sei alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm [...] Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten».

²⁴ WuB 71: «ein dunkler Instinkt trieb ihn, sich zu retten, er stieß an die Steine, er riß sich mit den Nägeln, der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben, er stürzte sich in den Brunnstein, aber das Wasser war nicht tief, er patschte darin»; cfr. WuB 72: «er stürzte sich in den Brunnen, die grelle Wirkung des Wassers machte ihm besser».

²⁵ WuB 69: «[Dann] riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt ins Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut unter ihm zog».

²⁶ WuB 70: «es waren nur Augenblicke».

²⁷ WuB 70: «es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts; er war im Leeren». Per questo *horror vacui* si confronti anche Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, Monaco, Winkler, 1977, pp. 56-57. Nessun altro poeta, scrive Baumann, ha mai rappresentato in maniera così convincente la paura senza nome, la paura dell'indefinibile - si veda Gerhart Baumann, *Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, p. 141.

buio, quando il cielo e la terra si fondono nelle tenebre, ecco che Lenz si sente inseguito da qualcosa di terribile, da qualcosa che l'uomo non può sopportare, da una follia che lo incalza da vicino, come in una caccia sfrenata su invisibili destrieri²⁸.

Nella sua ricerca di una via di scampo Lenz vorrebbe trovare un rapporto interpersonale privilegiato, in qualche misura salvifico. Nella figura di Oberlin egli vede saggezza e operosità, capacità di comprendere e amore per il prossimo²⁹. E il filantropo di Waldbach, coadiuvato da sua moglie, fa di tutto per facilitare l'inserimento di Lenz nella comunità dei valligiani che operano serenamente sotto la sua guida spirituale e materiale³⁰.

Da parte sua, il giovane drammaturgo si è subito sentito a suo agio nella famiglia di Oberlin³¹. Eppure, per lui, anche il normale contatto umano presenta rischi imprevedibili. Quando si sente ormai ben accolto da tutti, quando è ormai sicuro che qui nessuno gli domanderà da dove sia venuto e dove voglia andare³², ecco che l'arrivo di Kaufmann - un amico di famiglia che gli ripresenta un passato da dimenticare³³ - fa sì che Lenz debba temere di perdere quel poco di tranquillità che gli sembra di aver conquistato.

A tavola ogni preoccupazione sembra svanire, perché l'intenso e sofferto attacco che Lenz conduce contro l'idealismo propugnato da Kaufmann gli consente di non pensare più a se stesso³⁴ o, meglio, gli permette di spostare il problema su un piano più generale, là dove dice di pretendere quella «possibilità di

²⁸ WuB 70: «Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in eins. Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm».

²⁹ Si veda Jochen Hörisch, *Oberlin oder die Verbesserung von Mitteleuropa*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld / Roter Stern, 1987, pp. 262-266.

³⁰ WuB 72: «Oberlin war unermüdlich, Lenz fortwährend sein Begleiter, bald in Gespräch, bald tätig am Geschäft, bald in die Natur versunken. Es wirkte alles wohlthätig und beruhigend auf ihn, er mußte Oberlin oft in die Augen sehen, und die mächtige Ruhe, die uns über der ruhenden Natur, im tiefen Wald, in mond hellen schmelzenden Sommernächten überfällt, schien ihm noch näher, in diesem ruhigen Auge, diesem ehrwürdigen ernsten Gesicht. [...] Doch je mehr er sich in das Leben hineinlebte, ward er ruhiger, er unterstützte Oberlin, zeichnete, las die Bibel».

³¹ WuB 70-71: «Er fing an zu erzählen, von seiner Heimat; er zeichnete allerhand Trachten, man drängte sich teilnehmend um ihn, er war gleich zu Haus».

³² WuB 75: «Oberlin [...] hatte ihn aufgenommen, gepflegt; [...] er liebte ihn herzlich. Auch war es allen notwendig, daß er da war, er gehörte zu ihnen, als wäre er schon längst da, und niemand frug, woher er gekommen und wohin er gehen werde».

³³ WuB 75: «das bißchen Ruhe war ihm so kostbar und jetzt kam ihm jemand entgegen, der ihn an so vieles erinnerte, mit dem er sprechen, reden mußte, der seine Verhältnisse kannte».

³⁴ WuB 77: «Er hatte sich ganz vergessen».

esistenza»³⁵ che, se per l'opera d'arte comporta vitalità creativa³⁶, per il singolo individuo implica facoltà di sviluppo e di autorealizzazione.

Ma la conversazione sull'arte rappresenta soltanto una breve parentesi. Il distacco da Oberlin, che parte per la Svizzera insieme a Kaufmann, crea le premesse per una nuova crisi³⁷, acuita dal fatto che, subito dopo, Lenz si trova di fronte a comportamenti che gli sembrano anormali e a patologie in qualche misura inquietanti. Dopo aver accompagnato Oberlin per un lungo tratto del suo tragitto montano, Lenz si rifugia per la notte in una capanna e lì osserva le stranezze di tre individui senza dubbio particolari: una vecchia dedita a un salmodiare monotono e ininterrotto³⁸, un santone dal viso inquieto e smarrito³⁹ e una ragazza persa nel mormorio strascicato delle sue labbra e nei sussulti improvvisi del suo corpo, una malata in cui sofferenza e convulsioni si alternano a momenti di sinistra lucidità⁴⁰.

L'atmosfera irrealistica della capanna si dissolve con l'aria fredda del mattino, ma Lenz è rimasto segnato da questa esperienza⁴¹. L'arrivo di alcuni taglialegna gli dà un sollievo temporaneo, non solo perché la presenza dell'imponente santone lo spaventa, ma anche e soprattutto perché adesso prova ancor più paura nel confrontarsi con se stesso e con la solitudine⁴². E il mondo - il mondo

³⁵ WuB 76: «Ich verlange in allem - Leben, Möglichkeit des Daseins».

³⁶ WuB 76: «das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen».

³⁷ Lenz cerca la salvezza - oltre che nella figura femminile che gli fluttua sempre davanti agli occhi - nella concreta presenza di Oberlin: «Er rettete sich in eine Gestalt, die ihm immer vor Augen schwebte, und in Oberlin; seine Worte, sein Gesicht taten ihm unendlich wohl. So sah er mit Angst seiner Abreise entgegen (WuB 78).

³⁸ WuB 79-80: «ein altes Weib, das mit schnarrender Stimme aus einem Gesangbuch sang [...]. [Sie] wies ihm eine Schlafstelle an, wobei sie beständig ihr Lied fortsang. [...] die Alte schnarrte ihr Lied».

³⁹ WuB 79: «[Der Mann] war lang und hager, Spuren von grauen Haaren, mit unruhigem verwirrtem Gesicht».

⁴⁰ WuB 79-80: «[Das Mädchen ruhte] mit halb geöffneten Augen, leise die Lippen bewegend [...] sie zuckte auf und wurde unruhig. [Die Kranke sang] in einem langsam ziehenden, leise verhallenden Ton [...] das Mädchen redete deutlich und bestimmt [...] sie saß mit weit geöffneten Augen aufrecht hinter dem Tisch, und der Mond warf sein stilles Licht auf ihre Züge, von denen ein unheimlicher Glanz zu strahlen schien [...] sie hatte jetzt einen Ausdruck unbeschreiblichen Leidens. [...] Das Mädchen lag in Zuckungen».

⁴¹ WuB 80: «Doch hatte die verflossene Nacht einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht».

⁴² WuB 80: «Es tat ihm wohl, Gesellschaft zu finden; es war ihm jetzt unheimlich mit dem gewaltigen Menschen, von dem es ihm manchmal war, als rede er in entsetzlichen Tönen. Auch fürchtete er sich vor sich selbst in der Einsamkeit». Nelle sue brevi riflessioni sul Lenz, Cornelia Ueding, *Denken Sprechen Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*, Berna, Lang, 1976, p. 119, sostiene invece che Lenz ha paura proprio perché si ritrova nella realtà di un ambiente - quello "normale" - che gli è più distante di quello

che gli si è rivelato nella notte - rappresenta una dimensione senza scampo, lo riempie di agitazione, lo riduce alla mercé di una forza inesorabile che lo trascina verso l'abisso della follia⁴³.

Prima di giungere a Waldbach Lenz ha cercato una via di sbocco anche nell'amore. Ma l'esperienza si è dimostrata infelice, sia perché la prescelta, Friederike Brion, rimpiangeva ancora Goethe (che l'aveva da poco abbandonata), sia perché Lenz era innamorato dell'amore, di un ideale d'amore, piuttosto che di un essere in carne ed ossa⁴⁴. E ora, a Waldbach, la ferita è ancora aperta e nelle fantasie di Lenz l'immagine di Friederike si associa a quella della madre, la quale rappresenta un'altra figura angelica⁴⁵, anch'essa collegata a un'esperienza infelice: il rapporto del giovane drammaturgo con la famiglia.

Così, quando viene a sapere della morte di una piccola contadinella di nome Friederike, Lenz cerca invano di resuscitarla prendendole le mani e pronunciando solennemente la formula evangelica «Alzati e cammina!»⁴⁶. L'inevitabile insuccesso fa sì che la crisi di Lenz diventi, se possibile, ancor più grave. Da un lato, emerge chiaramente in lui un profondo senso di colpa, come se avesse commesso un doppio omicidio, quello di Friederike Brion e quello della madre⁴⁷; dall'altro, Lenz trova preclusa, davanti a sé, un'altra possibile via di scampo: il percorso che conduce a un rapporto armonioso con il divino.

Prima di questo episodio Lenz ha infatti cercato di ritrovare il suo equilibrio sia proponendosi come sofferto predicatore alla comunità dei fedeli⁴⁸, sia rivol-

“irreale” della capanna. Ma il passo è chiaro e il desiderio di Lenz di armonizzarsi con la serena realtà della gente semplice non può essere messo in dubbio.

⁴³ WuB 80: «Die Welt war ihm helle gewesen, und an sich ein Regen und Wimmeln nach einem Abgrund, zu dem ihn eine unerbittliche Gewalt hinriß».

⁴⁴ Si confronti Winter, *Lenz*, pp. 43-44.

⁴⁵ Si veda la nota 47 e si confronti la rappresentazione della madre nella casa di Oberlin: «[die] Mutter, die hinten im Schatten engelgleich stille saß» (WuB 70).

⁴⁶ WuB 82: «er betete mit allem Jammer der Verzweiflung, daß Gott ein Zeichen an ihm tue, und das Kind beleben möge, wie er schwach und unglücklich sei; dann sank er ganz in sich und wühlte all seinen Willen auf einen Punkt, so saß er lange starr. Dann erhob er sich und faßte die Hände des Kindes und sprach laut und fest: Stehe auf und wandle! Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt. Da stürzte er halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus ins Gebirg».

⁴⁷ WuB 83: «ach sie ist tot! Lebt sie noch? du Engel, sie liebte mich - ich liebte sie, sie war's würdig, o du Engel. Verfluchte Eifersucht, ich habe sie aufgeopfert - sie liebte noch einen andern - ich liebte sie, sie war's würdig - o gute Mutter, auch die liebte mich. Ich bin ein Mörder». Nel diario di Oberlin si legge: «Ich bin euer Mörder» (Gersch, *Lenz*, p. 40).

⁴⁸ WuB 74: «Ein süßes Gefühl unendlichen Wohls beschlich ihn. Er sprach einfach mit den Leuten, sie litten alle mit ihm, und es war ihm ein Trost, [...] wenn er [...] diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte». Wittkowski considera il momento della predica come il culmine dell'esperienza di Lenz, perché il protagonista raggiunge qui la massima vicinanza alla divinità - si veda Wolfgang Wittkowski, *Georg Büchner. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*, Hei-

gendo la preghiera a Dio nelle notti più agitate⁴⁹. E se in quelle occasioni il sollievo è stato solo momentaneo (perché la desolazione e la solitudine hanno comunque ripreso il sopravvento)⁵⁰, ecco che ora, dopo aver voluto mettere alla prova la grande promessa di salvezza⁵¹, Lenz diventa preda di un moto incontenibile di rivolta e immagina di poter serrare «un pugno enorme» nel cielo per trarre a sé Dio, oppure di poter stritolare il mondo con i denti per poi «risputarlo in faccia al creatore» tra imprecazioni e bestemmie⁵². Le fantasie di Lenz devono così confrontarsi anche con l'ossessione di una maledizione divina che non lo abbandonerà più, con l'immaginario peso di una condanna eterna che lo costringe a sentirsi perseguitato come l'ebreo errante⁵³.

Al ritorno di Oberlin la situazione è ormai precipitata. Lenz non sa più se sogna o se è desto⁵⁴ e cerca nuovamente, a più riprese, di farsi male o di suscitare reazioni fisiche violente, per ritrovare il contatto con la realtà⁵⁵. Fa discorsi sconclusionati anche in presenza di sconosciuti, si spaccia per un assassino e

delberg, Winter, 1978, p. 353. Nella rappresentazione del dolore che affiora dal racconto, Walter Hinderer - *Pathos oder Passion. Die Leiddarstellung in Büchners «Lenz»*, in Alexander von Bormann (cur.), *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*, Tübinga, Niemeyer, 1976, pp. 474-494 - scorge un altro tratto modernissimo della produzione letteraria di Büchner.

⁴⁹ WuB 80: «halbe Nächte im Gebet und fieberhaften Träumen».

⁵⁰ WuB 74: «Er war allein, allein!». WuB 80: «Alles strömte wieder zusammen. Ahnungen von seinem alten Zustande durchzuckten ihn, und warfen Streiflichter in das wüste Chaos seines Geistes».

⁵¹ In una crisi di disperazione che precede l'episodio della piccola Friederike, Lenz si è sentito spiritualmente morto e ha implorato Dio per avere un segno: «Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte alles in sich auf; aber tot! tot! Dann flehete er, Gott möge ein Zeichen an ihm tun» (WuB 81). Jan Thorn-Prikker, *Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1978, p. 65 sostiene che Büchner presenta l'impotenza della fede nei confronti della realtà con l'intento di criticare la religione.

⁵² WuB 82: «es war ihm als könnte er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbeireißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermahlen und sie dem Schöpfer ins Gesicht speien; er schwur, er lästerte». Subito dopo Lenz ridicolizza il creato e si abbandona all'ateismo: «und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest» (WuB 82).

⁵³ WuB 83: «Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der Ewige Jude».

⁵⁴ WuB 84: «wenn ich nur unterscheiden könnte, ob ich träume oder wache».

⁵⁵ WuB 84: «er stürzte sich dann in den Brunnentrog, patschte darin, wieder heraus und herauf in sein Zimmer, wieder herunter in den Trog, und so einigemal [...] Er bat Oberlin, ihm den Arm zu ziehen, er hätte ihn verrenkt, er hätte sich zum Fenster heruntergestürzt». WuB 88: «ein Versuch, sich zu sich selbst zu bringen durch physischen Schmerz. [...] Oft schlug er sich den Kopf an die Wand, oder versetzte sich sonst einen heftigen physischen Schmerz».

pretende di essere legato⁵⁶. I momenti di apparente miglioramento sono sempre più rari e quel poco di pace che è riuscito a trovare grazie all'ospitalità di Oberlin sembra dileguarsi sempre più spesso⁵⁷. Il mondo - quel mondo di cui gli sembra di aver voluto approfittare - presenta ora, davanti ai suoi occhi, un squarcio enorme, un'immensa lacerazione⁵⁸. Per lui non c'è più né odio, né amore, né speranza, solo un vuoto spaventoso e la sensazione del nulla⁵⁹. Se la noia deriva, in genere, dalla mancanza di una precisa forma di attività o scelta di vita, per Lenz essa rappresenta il vuoto, l'impossibilità di trovare un significato in qualsiasi occupazione momentanea o scelta esistenziale⁶⁰. E la ricerca di un rapporto reale con gli altri si è ormai trasformata in un impulso senza fine a creare nella mente arbitrari punti di contatto con tutto ciò che lo circonda⁶¹.

Di notte, tra sogno e veglia, Lenz cade in uno stato spaventoso: gli sembra di urtare contro qualcosa di orrendo e di atroce, sente che la follia lo afferra e si sveglia di soprassalto con urla agghiaccianti. E quando cerca di reagire grazie a un potente istinto di conservazione, gli sembra di essersi sdoppiato, ha l'impressione che una parte di sé si rivolga, gridando, all'altra, in un estremo tentativo di salvarla⁶².

Tutto questo succede di notte, ma ormai non è più questione di luce e di tenebre, bensì di solitudine e di silenzio insopportabile. Anche nelle ore diurne Lenz ha l'impressione che il mondo esista soltanto nella sua immaginazione. E se la quiete è davvero profonda, la follia si manifesta, con tremenda sonorità, anche di giorno, tanto che Lenz non può fare a meno di domandare a Oberlin se

⁵⁶ WuB 85: «[sie erzählten,] man hätte in einem Hause einen Fremden gebunden, der sich für einen Mörder ausgäbe, aber gewiß kein Mörder sein könne».

⁵⁷ WuB 86: «alles was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Tals geschöpft hatte, war weg».

⁵⁸ WuB 86: «die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß».

⁵⁹ WuB 86: «er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *nichts*».

⁶⁰ WuB 84: «Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig [...] Oberlin sagte ihm, er möge sich zu Gott wenden; da lachte er und sagte: [...] die meisten beten aus Langeweile; die andern verlieben sich aus Langeweile, die dritten sind tugendhaft, die vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig!». Gerhard Jancke, *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1975, p. 234 sostiene che Lenz considera la noia come «nocciolo occulto», come «verità segreta», di ogni attività.

⁶¹ WuB 86: «[er hatte] einen unendlichen Trieb, mit allem um ihn im Geist willkürlich umzugehen».

⁶² WuB 87: «Dann geriet er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand; er stieß an etwas Grauenhaftes, Entsetzliches, der Wahnsinn packte ihn, er fuhr mit fürchterlichem Schreien, in Schweiß gebadet, auf, und erst nach und nach fand er sich wieder. Er mußte dann mit den einfachsten Dingen anfangen, um wieder zu sich zu kommen. Eigentlich nicht er selbst tat es, sondern ein mächtiger Erhaltungstrieb, es war als sei er doppelt und der eine Teil suchte den andern zu retten, und rief sich selbst zu».

anch'egli non senta la voce terrificante che urla per tutto l'orizzonte e che altro non è se non la voce del silenzio⁶³.

Lenz è ormai giunto al punto in cui preferisce quasi lasciarsi andare piuttosto che lottare disperatamente per salvarsi⁶⁴. E la chiusa del racconto segna, inevitabilmente, l'irreversibile dissociazione da qualsiasi dimensione umana e divina⁶⁵. Quando ogni percorso, naturale o sovranaturale, individuale o interpersonale, si è dimostrato impervio, il vuoto che circonda Lenz penetra dentro di lui e la paura del nulla si trasforma in annientamento di ogni possibile sensazione, compresa la paura⁶⁶. Quella calma ottusa che confina con il «non essere»⁶⁷ ha ormai sconfitto ogni tentativo di cercare una via di salvezza. Ed è appunto in questa morte spirituale che Lenz, se così si può dire, «continua a vivere»⁶⁸.

* * *

La narrazione di questo periodo della vita di Lenz ha come tema centrale la follia e i tentativi che il protagonista cerca di attivare per sconfiggerne la minaccia. Ma il motivo della follia, anche se non sempre legato a una vera e propria patologia mentale è già presente nel dramma storico *Dantons Tod* (1835), in cui la ricerca di una via di scampo riguarda individui per così dire “normali” che vivono sotto un regime (quello del Terrore) tutt'altro che normale. Tra il marzo e l'aprile 1794, nelle due settimane che vanno dall'eliminazione degli

⁶³ WuB 88: «hören sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt».

⁶⁴ WuB 88: «Augenblicke, wenn sein Geist sonst auf irgend einer wahnwitzigen Idee zu reiten schien, waren noch die glücklichsten. Es war doch ein wenig Ruhe und sein wirrer Blick war nicht so entsetzlich, als die nach Rettung dürstende Angst, die ewige Qual der Unruhe!».

⁶⁵ Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 283 considera il «quadro clinico di Lenz» come un processo di «lenta e inesorabile pietrificazione». Per questo e altri punti di contatto con il poemetto in prosa traliamo *Traum und Umnachtung* si veda anche Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, pp. 29-50.

⁶⁶ WuB 89: «Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er tat alles wie es die andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last».

⁶⁷ WuB 88: «[Augenblicke] der dumpfen ans Nichtsein grenzenden Ruhe».

⁶⁸ WuB 89: «So lebte er hin». È noto che questo finale ha fatto spesso parlare di “lavoro incompiuto”. Già nel 1839, introducendo il testo del racconto (si veda la nota 12), Karl Gutzkow scriveva: «Leider ist die Novelle Fragment geblieben». La maggior parte degli studiosi, pur ammettendo l'esistenza di qualche lacuna, respinge ormai l'ipotesi che alla narrazione manchi un finale vero e proprio. Ma Hans Peter Herrmann, «Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg». *Zur Textgestalt von Georg Büchners nachgelassener Erzählung*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 85 (1966), p. 267 parla ancora (come altri) di frammento.

«atei e ultrarivoluzionari» hébertisti⁶⁹ all'esecuzione dei dantonisti⁷⁰, Danton e i suoi seguaci subiscono l'inevitabile corso di un processo storico da loro stessi avviato (o almeno favorito), un andamento che ora condiziona tragicamente i loro microcosmi, che li trasforma - come dice Danton - in «marionette tenute al filo da forze sconosciute»⁷¹.

Il dramma di Danton - il «circolo vizioso» della sua disperazione⁷² - deriva dal convincimento che il regime del terrore non possa riscattare il popolo, che la rivoluzione debba considerarsi fallita tanto nelle premesse quanto negli intenti. Ma il suo darsi per vinto scaturisce soprattutto dall'impossibilità di continuare a credere nelle proprie potenzialità, dall'incapacità di formulare e proporre un'alternativa politica praticabile, un progetto d'azione che non comporti l'inutile spargimento di altro sangue e che non si esaurisca nell'utopismo libertario ed epicureo che si associa al suo nome e a quello dei suoi seguaci.

Al pari di Lenz, Danton sta perdendo ogni interesse per la vita, pur non riuscendo a trovare speranza nella prospettiva dell'aldilà. Nel *Lenz* büchneriano si dice che per il protagonista «non c'è né pace né speranza nella morte»⁷³. Ma il concetto ricorre già nel *Danton*, dove la grande «mietitrice»⁷⁴ - che incombe minacciosa e reale su tutto e su tutti - s'impone subito nella prima scena, in quello che è stato chiamato «preludio alla morte»⁷⁵. Nella dichiarazione d'amore di Danton («No, Julie, ti amo come la tomba»)⁷⁶ c'è infatti la chiara anti-

⁶⁹ 24 marzo 1794. Dice Philippeau: «Si sono mandati al patibolo gli hébertisti» (WuB 9: «Man hat die Hébertisten [...] aufs Schafott geschickt»). E Robespierre: «La spada della legge ha colpito il traditore [Hébert]» (WuB 16: «Das Schwert des Gesetzes hat den Verräter [Hébert] getroffen»). E Lacroix: «Si sono mandati al patibolo gli ateisti e gli ultrarivoluzionari» (WuB 18: «Man hat die Atheisten und Ultrarevolutionäre aufs Schafott geschickt»).

⁷⁰ 5 aprile 1794. «È giunta l'ora» («Da ist's Zeit»), dice Héroult prima che uno dei due carnefici lo allontani da Danton (WuB 67).

⁷¹ WuB 37: «Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen». Si veda anche Fausto Cercignani, *Creature e marionette nel «Danton» di Büchner*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 57-89. Sul motivo della marionetta si sofferma, tra gli altri, Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 57-60.

⁷² L'espressione («Teufelskreis der Verzweiflung») è usata da Wolfgang Martens, *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama*, in «Euphorion» 54 (1960), p. 90.

⁷³ WuB 88: «Für ihn war ja keine Ruhe und Hoffnung im Tod».

⁷⁴ L'espressione ricorre nel canto di Lucile: «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, / Hat Gewalt vom höchsten Gott» (WuB 68). I versi sono ripresi da una delle canzoni raccolte da Achim von Arnim e Clemens Brentano nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808). Si veda Louis Ferdinand Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in «Dantons Tod»*, Berna e Francoforte, Lang, 1973, pp. 134-135.

⁷⁵ Baumann, *Georg Büchner*, p. 13.

⁷⁶ WuB 8: «Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab». L'amore è già presente nella prima battuta del dramma, là dove Danton usa «coeur» (il primo seme delle carte da gioco francesi) per indicare l'affetto di una signora per il marito e «carreau» (il secondo seme, quello a forma

cipazione della sorte che lo attende e del suicidio della sua donna, ma c'è anche il primo accenno a un motivo, quello della morte, che nel corso del dramma si imporrà sempre di più come tematica ambivalente: come presenza ineludibile della morte nella vita e come spaventoso prolungamento della vita nella morte. «Nella morte non c'è speranza», dice Danton, «essa è solo una putredine più semplice, la vita una putredine più complicata, più organizzata: la differenza è tutta qui!»⁷⁷.

La perdita del senso dell'esistenza genera, anche nel dramma, l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla, di un nulla che non avrà mai fine, perché destinato a permanere oltre la morte. Col passare del tempo Danton diventa sempre più incapace di guardare con fiducia a un disfacimento completo, a un «nulla» che sia vero «rifugio»⁷⁸, e non mero espediente dialettico in una di quelle frasi che si dicono «per i posteri»⁷⁹. L'impossibilità di considerare certa una scomparsa risolutrice gli preclude ogni via d'uscita, sia pure solo apparente e consolatoria: «Sì, chi potesse credere nell'annientamento! Gli sarebbe di aiuto»⁸⁰.

Anche se la vita vera e propria gli appare solo come possibilità che non si realizza, Danton mantiene una sorta di salute mentale fino all'ultimo: la malin-

di losanga) per alludere alla sua attività sessuale. Si veda anche Reinhold Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 299-326.

⁷⁷ WuB 55: «Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisiertere Fäulnis, das ist der ganze Unterschied!». Anche Kreuzgang, il protagonista delle misteriose *Veglie notturne* (*Nachwachen*, 1804) del non ancora identificato Bonaventura, teme la morte «a causa dell'immortalità» («der Unsterblichkeit halber»). Si veda Walter Hinderer, «*Dieses Schwanzstück der Schöpfung*»: Büchners «*Dantons Tod*» und die «*Nachwachen des Bonaventura*», in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 324, dove la citazione è inquadrata in tutta una serie di paralleli tra le due opere (pp. 316-342).

⁷⁸ WuB 47: «Ich hab' es euch schon gesagt: das Nichts wird bald mein Asyl sein - das Leben ist mir zur Last, man mag mir es entreißen, ich sehne mich danach es abzuschütteln».

⁷⁹ WuB 63: «Das sind Phrasen für die Nachwelt, nicht wahr Danton, uns geht sie eigentlich nichts an». È un passo che si potrebbe aggiungere alle citazioni addotte da Silvio Vietta, *Sprachkritik bei Büchner*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 144-156. Si veda anche Peter Horn, «*Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden*». *Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 209-226 e, sui rapporti fra dramma e retorica nel *Danton*, Gerhard Schaub, *Georg Büchner: "Poeta rhetor". Eine Forschungsperspektive*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 178-183.

⁸⁰ WuB 55: «Ja wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen». Nella stessa scena, Camille Desmoulins riprende i versi di una canzone: «Ah, non poter morire, non poter morire». Margaret Jacobs («*Dantons Tod*» and «*Woyzeck*», Manchester, University Press, 1954, p. 150) rimanda alla poesia *Der ewige Jude* di Christian Friedrich Daniel Schubart, là dove Ahasver grida: «Ha! Nicht sterben können! nicht sterben können!». Per Camille «il mondo è l'ebreo errante» (WuB 55: «Die Welt ist der ewige Jude») che non può trovar pace nemmeno nella morte, su cui pesa una condanna perenne come quella che ossessiona il Lenz büchneriano (WuB 83: «Ich bin der ewige Jude»).

conica rassegnazione che lo contraddistingue gli consente di accettare passivamente la sua condizione, evitandogli un'eccessiva esasperazione del conflitto esistenziale. La follia, patente o latente, compare però in altri personaggi del dramma che gli sono vicini, a individui che, come lui, vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco.

La follia dell'entusiasta e compassionevole dantonista Camille Desmoulins, pur essendo soltanto accennata, somiglia per vari aspetti a quella del Lenz büchneriano. Si presenta come minaccia, lo afferra «tra sogno e veglia»⁸¹, proprio come succede al protagonista del racconto, che viene anche lui a trovarsi in uno stato altrettanto «spaventoso»⁸². Per entrambi l'incubo è rappresentato da un cielo che si avvicina fino a comprimerli, si manifesta con i sintomi di una claustrofobia che riflette la loro condizione senza scampo. Camille racconta di un sogno in cui «la volta del cielo» si era talmente abbassata con tutte «le sue luci» che gli sembrava di sbatterci contro, di toccare le stelle, di vacillare «come uno che sta affogando sotto la crosta del ghiaccio»⁸³. Lenz descrive a Madame Oberlin le sensazioni di chi percepisce lo spazio circostante come angusto e limitato, di chi ha l'impressione di sbattere «con le mani contro il cielo» e di soffocare⁸⁴.

La follia di Lucile, l'umile compagna di Camille⁸⁵, si afferma invece prepotente, come rivelazione improvvisa di una situazione esistenziale che è, anche qui, senza sbocco, di una condizione così crudele da sembrare incredibile. Quando pensa che la testa di Camille sia in pericolo, Lucile gli domanda «Sono pazzo?»⁸⁶, senza sapere che presto la follia si mostrerà davvero «in fondo ai suoi occhi»⁸⁷, nello sguardo di chi crede che «il fiume della vita dovrebbe arrestarsi se solo ne fosse versata un'unica goccia», di chi ritiene che anche la terra «dovrebbe ricevere una ferita» dal colpo che ha ucciso Camille⁸⁸. Ma la realtà è ben diversa, e urlare e disperarsi non serve a niente, perché «tutto è come al

⁸¹ WuB 60-61: «Ich lag so zwischen Traum und Wachen».

⁸² WuB 87: «Dann geriet er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand». Si confrontino le parole di Camille: «Era spaventoso, Danton» (WuB 61: «Das war entsetzlich Danton»).

⁸³ WuB 61: «Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke».

⁸⁴ WuB 81: «Jetzt ist es mir so eng, so eng, sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; o ich ersticke!».

⁸⁵ Lucile confessa di ascoltare senza capire le disquisizioni estetiche di Camille: «Mi piace tanto vederti parlare» (WuB 34: «Ich seh dich so gern sprechen»).

⁸⁶ WuB 34: «Wenn ich denke, daß sie dies Haupt! - Mein Camille! das ist Unsinn, gelt, ich bin wahnsinnig?».

⁸⁷ WuB 62: «Der Wahnsinn saß hinter ihren Augen».

⁸⁸ WuB 67: «Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich».

solito»⁸⁹ e l'indifferenza del mondo è un qualcosa cui si può sfuggire solo cercando la morte, solo gridando, come fa Lucile nell'ultima scena, «Viva il re!»⁹⁰.

Al pari di Julie, Lucile sceglie la morte perché viene a trovarsi in una prospettiva di non vita. Il filo che lega Lucile e Camille è fatto di fibre analoghe a quelle che uniscono Julie e Danton, con la differenza che in queste c'è anche l'incredulità disperata, la pazzia che nasce dalla desolazione. L'estrema improvvisazione di Lucile contribuisce a rendere ancor più tragica la sua sorte, ma il personaggio può sembrare idealizzato o trasfigurato dalla «libertà d'azione»⁹¹ solo a chi non consideri che, nell'ottica di Büchner, la scelta di Lucile (come quella di Julie) è obbligata. È vero che Camille vede in lei una «inestinguibile» luce di bellezza⁹², ma nel rappresentare il personaggio e la sua follia Büchner penetra nel suo animo e ne coglie tutta la sofferenza, ne riproduce l'essenza e l'autenticità, e ciò grazie a quel suo personalissimo realismo che gli consente di calarsi «nella vita dell'essere più umile» e di rappresentarne il volto - come direbbe il suo Lenz - «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione»⁹³.

* * *

Il motivo della follia, sempre collegato al tema dell'inutile ricerca di una via di salvezza, emerge perfino nella commedia *Leonce und Lena* (1836)⁹⁴, che

⁸⁹ WuB 67: «Das hilft nichts, da ist noch alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen».

⁹⁰ WuB 68: «Es lebe der König!».

⁹¹ Si veda Knapp, *Georg Büchner*, p. 77.

⁹² WuB 59: «Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt, ist unlöslich».

⁹³ Si veda la cosiddetta conversazione sull'arte: «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel» (WuB 76). Per l'influsso esercitato dal Lenz storico sulla visione artistica di Büchner si legga Roberto Rizzo, *La concezione dell'arte in Büchner e in Lenz. Appunti per un parallelismo poetico*, in «Spicilegio Moderno» 3 (1974), pp. 81-110 e R. R., *Strutture, linguaggio e caratterizzazioni tipologiche nel teatro di Lenz e Büchner*, Sala Bolognese, Forni, 1976. Su alcune questioni correlate si veda anche Enrico De Angelis, *Sui principi costruttivi del teatro di Georg Büchner*, in «AION (T)», 31 (1988), pp. 7-59.

⁹⁴ Al contrario delle altre opere letterarie di Büchner, *Leonce und Lena* non si basa su documenti storici, bensì su numerose opere letterarie di autori quali Brentano, Tieck, Goethe, Jean Paul, Shakespeare e Sterne. Con qualche esagerazione, Jürgen Schröder (*Georg Büchners «Leonce und Lena». Eine verkehrte Komödie*, Monaco, Fink, 1966, p. 196) vede proprio in questa ricchezza e varietà delle fonti il tratto principale dell'autonomia della commedia. - Per l'ampia critica dedicata a *Leonce und Lena* si legga Knapp, *Georg Büchner*, pp. 107-119, il quale peraltro, nel contestare coloro che trascurano l'aspetto parodistico della commedia, spesso dimentica che anche *Leonce* è un tipico personaggio büchneriano, un altro essere umano cui viene negata la possibilità di realizzarsi compiutamente.

pure sembrerebbe mirare, grazie a un uso canzonatorio delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealistico, soltanto alla parodia di una società basata sull'assolutismo, alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture⁹⁵. Perché anche qui, come altrove in Büchner, «la palese immutabilità dell'esistente»⁹⁶ si conferma trappola inesorabile, si configura come «realtà miserevole»: diversa da quella denunciata da Camille nel *Danton*⁹⁷, ma comunque inaccettabile quale surrogato di vita⁹⁸.

Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pazzo»⁹⁹, il principe Leonce sceglie una sposa che invece è già stata scelta dal padre, di modo che la svolta che sembrava prospettarsi ai confini di un ambiente privo di ogni possibilità di sviluppo si rivela parentesi ingannevole e crudele. Pur non conoscendosi, Leonce e Lena fuggono per scampare alla loro sorte, ma si incontrano e - se così si può dire nel contesto di un'opera in cui anche i sentimenti sembrano impossibili - si innamorano. Nel frattempo Re Peter li fa cercare invano, e alla fine decide di sfruttare la presenza di due automi¹⁰⁰ per celebrare «in effigie» le nozze principesche¹⁰¹, senza rendersi conto che i due esseri meccanici sono in realtà Leonce e Lena, rientrati al castello sotto questo travestimento. Così, mentre Valerio osserva che le due Altezze Reali

⁹⁵ Per alcuni passi del *Leonce und Lena* che riguardano la concezione dell'arte di Büchner si veda Fausto Cercignani, *Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica*, in F. C., *Studia theodisca III*, Milano, Ed. Minute, 1996, pp. 77-90.

⁹⁶ L'espressione ricorre in Henri Poschmann, *Büchners «Leonce und Lena». Komödie des status quo*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), p. 122: «das Thema der augenscheinlichen Unwandelbarkeit des Bestehenden».

⁹⁷ WuB 33: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit».

⁹⁸ Non pochi critici hanno mostrato una stupefacente incapacità di collegare adeguatamente *Leonce e Lena* alle altre opere büchneriane. Perfino Hans Mayer (*Georg Büchner und seine Zeit*, pp. 307-330) considera la commedia una sorta di intermezzo libresco prima del ritorno (con il *Woyzeck*) a temi e motivi tipicamente büchneriani.

⁹⁹ WuB 93: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

¹⁰⁰ In un contesto che riprende il ricorrente motivo della perdita d'identità, Valerio li presenta così: «Aber eigentlich wollte ich einer hohen und geehrten Gesellschaft verkündigen, daß hiemit die zwei weltberühmten Automaten angekommen sind und daß ich vielleicht der dritte und merkwürdigste von beiden bin, wenn ich eigentlich selbst recht wüßte, wer ich wäre» (WuB 115). Per varie notizie e osservazioni sugli automi e le marionette in Büchner si veda Peter Gendolla, «Nichts als Kunst und Mechanismus». *Maschinenmetaphern bei Büchner*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, pp. 306-311.

¹⁰¹ WuB 116: «Jetzt hab' ich's. Wir feiern die Hochzeit in effigie».

«sono toccate l'un l'altra in sorte grazie alla sorte»¹⁰², l'erede al trono rimane - al pari della principessa Lena - schiavo delle convenzioni di cui vorrebbe liberarsi, ritorna a quella noia esistenziale che trova sfogo momentaneo e inconcludente solo nella parodia della società da cui cerca scampo.

La noia, come abbiamo visto, attanaglia anche Lenz e Danton, così come tutti coloro che hanno perso il senso della vita. Ma se per Lenz essa si configura come un aspetto del vuoto che lo circonda¹⁰³, se per Danton essa rappresenta l'inevitabile conseguenza della rinuncia a scegliere e lottare¹⁰⁴, per Leonce essa è una condizione socio-esistenziale che produce una sorta di malinconia beffarda¹⁰⁵, è uno sfondo da cui la follia fa capolino di tanto in tanto, quasi a minacciare una possibile esasperazione dello stato psichico del personaggio.

Ed è la noia (e non la morte, come nel *Danton*) che qui s'impone subito, fin dalla prima scena¹⁰⁶. Sull'universo mondo sembra imperversare «un ozio spaventoso»¹⁰⁷ e Leonce è consapevole - al contrario degli altri - che la noia produce e determina ogni e qualsiasi impulso all'attività umana. Se la gente studia, prega, s'innamora, si sposa, si moltiplica e muore, lo fa soltanto per la noia che imperversa - e senza che se ne renda conto¹⁰⁸.

Ma insieme al motivo della noia compare subito, fin dalla prima scena, quello della follia. Quando Valerio afferma che potrebbe starsene seduto in un

¹⁰² WuB 117: «Eure Hoheiten sind wahrhaftig durch den Zufall einander zugefallen».

¹⁰³ Si veda sopra, alla nota 60.

¹⁰⁴ Danton è stufo di «andare in giro sempre con la stessa giacca», di fare sempre «le stesse facce» (WuB 29: «Immer im nämlichen Rock herumzulaufen und die nämlichen Falten zu ziehen!»). E la vita, egli sostiene, «non vale la pena che ci si dà per conservarla» (WuB 30: «Das Leben ist nicht die Arbeit wert, die man sich macht, es zu erhalten»).

¹⁰⁵ Per una possibile definizione del malinconico in *Leonce und Lena* si veda la nota 125. Sulla critica sociale espressa dalla commedia si sofferma, per es., Peter Mosler, *Georg Büchners «Leonce und Lena». Langeweile als gesellschaftliche Bewußtseinsform*, Bonn, Bouvier, 1974. Si veda anche Hajo Kurzenberger, *Komödie als Pathographie einer abgelebten Gesellschaft. Zur gegenwärtigen Beschäftigung mit «Leonce und Lena» in der Literaturwissenschaft und auf dem Theater*, in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 150-168.

¹⁰⁶ Per la tematica della noia si confronti, tra gli altri, Gustav Beckers, *Georg Büchners «Leonce und Lena». Ein Lustspiel der Langeweile*, Heidelberg, Winter, 1961.

¹⁰⁷ WuB 92: «Es krassiert ein entsetzlicher Müßiggang». Ueding, *Denken Sprechen Handeln*, pp. 25-26, osserva che in Büchner ozio e lavoro sono determinati dalle stesse leggi: in mancanza di una concreta possibilità di azione, l'ozio viene imposto all'individuo proprio come il lavoro. Sul concetto di ozio in *Leonce und Lena* si veda anche William Bruce Armstrong, «Arbeit» und «Muße» in den Werken Georg Büchners, in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 63-98, spec. pp. 76-86.

¹⁰⁸ WuB 93: «Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile und - und das ist der Humor davon - alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken warum, und meinen Gott weiß was dabei. [...] Warum muß ich es grade wissen?».

angolo a cantare dalla mattina alla sera, fino alla fine dei suoi giorni, la nenia ossessiva dell'insignificante e dell'immutabile («Ehi, c'è una mosca sul muro! mosca sul muro! mosca sul muro!»)¹⁰⁹, ecco che la noia si collega più nettamente al motivo del continuo ritorno dell'uguale, ad una inesorabile immutabilità dell'esistente che nasconde in sé il rischio dell'exasperazione progressiva, fino alla follia.

Non a caso Leonce interrompe Valerio con una battuta in cui l'allusione, tutt'altro che scherzosa nella sostanza, emerge chiaramente dal contesto della commedia¹¹⁰: «Chiudi il becco con quella canzone, uno potrebbe diventarne pazzo». Al che Valerio ribatte: «Così uno sarebbe almeno qualcosa. Un pazzo! Un pazzo! Chi vuol cedermi la sua pazzia in cambio della mia ragione?»¹¹¹. Il «Narr» di questo passo è ancor più decisamente un pazzo di quanto lo sia il «fool» dell'epigrafe tratta da *As you like it*. In primo luogo, perché Jaques - che invidia Touchstone e vorrebbe essere un «fool» con la sua brava giacca variopinta¹¹² - non è un buffone di corte, mentre Valerio ne rappresenta più che degnamente la categoria¹¹³. In secondo luogo, perché il contesto non lascia dubbi su questo punto: Valerio sa benissimo che, accettando di diventare un «Narr», gli spetterebbero, sì, del «buon» cibo e un «buon» letto in cambio delle sue «preziose fantasie», ma - a differenza del «fool» di Shakespeare - riceverebbe anche «una testa rasata gratis» e dovrebbe alloggiare, ben s'intende, in un manicomio¹¹⁴.

¹⁰⁹ WuB 93-94: «Seht, Herr, ich könnte mich in eine Ecke setzen und singen vom Abend bis zum Morgen: "Hei, da sitzt e Fleig an der Wand! Fleig an der Wand! Fleig an der Wand!" und so fort bis zum Ende meines Lebens». Si confronti anche più avanti, là dove Valerio esce di scena cantando: «"Hei, da sitzt e Fleig an der Wand! Fleig an der Wand! Fleig an der Wand!"» (WuB 94). Se questa è, come sembra, una variante assiana della melodia «O du lieber Augustin ...», allora «Fleig» è un errore per «Flieg» - si veda Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner. Gesammelte Werke*, Monaco, Goldmann, 1986 [1978], p. 351.

¹¹⁰ Sull'elemento comico di *Leonce und Lena* si veda Burghard Dedner, *Büchners Lachen. Vorüberlegungen zu «Leonce und Lena»*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld / Roter Stern, 1987, pp. 296-305. Nell'uso degli elementi grotteschi Wolfgang Martens - *Leonce und Lena*, in Walter Hinck (cur.), *Die deutsche Komödie*, Düsseldorf, Bagel, 1977, pp. 145-159 e 382 segg. - vede quasi un'anticipazione dei procedimenti tipici del teatro dell'assurdo.

¹¹¹ WuB 94: «LEONCE. Halt's Maul mit deinem Lied, man könnte darüber ein Narr werden. / VALERIO. So wäre man doch etwas. Ein Narr! Ein Narr! Wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln?».

¹¹² WuB 92: «O wär' ich doch ein Narr! / Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke». Si confronti *As you like it*, II, 7 (Jaques): «O that I were a fool! / I am ambitious for a motley coat».

¹¹³ Sulla tradizione che sta alle spalle del personaggio si veda Nancy Lukens, *Büchners Valerio and the Theatrical Fool Tradition*, Stoccarda, Heinz, 1977.

¹¹⁴ WuB 92: «Ha, ich bin Alexander der Große! [...] Und zu diesen köstlichen Phantasien

Il motivo della morte, così come quello del tempo che scorre inesorabile, è presente anche in *Leonce und Lena*¹¹⁵, ma la noia di un'esistenza senza significato e la follia che si prospetta come alternativa ad una "ragione" senza senso dominano la «tragicommedia» dei due principi¹¹⁶. Se Danton ama Julie come la morte¹¹⁷, Leonce ama Rosetta come la noia. «Così tu mi ami dalla noia?», domanda la ragazza. «No, mi annoio perché ti amo», risponde Leonce. «Ma amo la mia noia come amo te. Siete la stessa cosa»¹¹⁸.

Da questa desolante conclusione Leonce passa a un vaneggiare che oscilla continuamente tra il serio e il faceto, come se il principe stesse cercando la condizione del folle. «Pazzo!», gli dice scherzando Rosetta, che però subito dopo si spaventa per il suo atteggiamento¹¹⁹. E dopo l'uscita di scena della ragazza, Leonce si abbandona a un monologo in cui la follia viene, per così dire, evocata per essere esorcizzata. È un passo in cui Leonce chiede a se stesso di recitargli qualcosa, in cui la vita gli «sbadiglia in faccia», in cui egli chiama se stesso: quasi che si fosse sdoppiato come Lenz, quasi che volesse cercare di salvarsi guardandosi recitare una vita ripetitiva e senza significato. E nel ve-

bekommt man gute Suppe, gutes Fleisch, gutes Brot, ein gutes Bett und das Haar umsonst geschoren - im Narrenhaus nämlich».

¹¹⁵ Di particolare interesse è l'accostamento tra amore e morte, che ricorre anche nel *Danton* (si veda sopra, alla nota 76. Nella quarta scena del secondo atto Lena dice: «Il più beato dei sogni è la morte» («Der Tod ist der seligste Traum»); e Leonce: «E allora lascia che io sia il tuo angelo della morte. Lascia che le mie labbra scendano, simili alle sue ali, sui tuoi occhi» («So laß mich dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf deine Augen senken», WuB 109). - Un altro punto di contatto tra il *Danton* e *Leonce und Lena* riguarda invece il tempo. Nel dramma storico Camille incalza: «Non c'è tempo da perdere»; e Danton gli risponde: «Ma il tempo ci perde» («Rasch Danton wir haben keine Zeit zu verlieren». / «Aber die Zeit verliert uns» WuB 28). Nella commedia Leonce dice: «E noi possiamo prenderci tempo per amarci»; e Rosetta: «Oppure il tempo può prenderci l'amore» («Und wir können uns Zeit nehmen, uns zu lieben / Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen», WuB 97).

¹¹⁶ La definizione («Tragikomödie») è di Gerhart Baumann (*Georg Büchner*, pp. 115-116), il quale sottolinea la contiguità tra spaventoso e ridicolo che caratterizza *Leonce und Lena*. Di parere diverso è Herbert Anton, *Büchners Dramen. Topographien der Freiheit*, Paderborn, Schöningh, 1975, p. 48 *et passim*, che riconduce ogni elemento costitutivo del testo nell'alveo della commedia. Ma Wolfgang Wittkowski (*Georg Büchner*, p. 268) conclude la sua analisi sostenendo, con qualche esagerazione, che l'opera è la più disperata di Büchner.

¹¹⁷ Si veda sopra, alla nota 76.

¹¹⁸ WuB 96: «ROSETTA. So liebst du mich aus Langeweile? / LEONCE. Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins». In questa scena, Gerhard Jancke (*Georg Büchner*, p. 260) vede una sorta di svolta nella consapevolezza di Leonce. Ma la routine senza senso che caratterizza la sua esistenza lo assilla fin dalla prima scena del dramma. La svolta, semmai, arriva con la notizia che il principe deve sposarsi per poi succedere al padre sul trono del regno.

¹¹⁹ WuB 98: «ROSETTA scherzend. Narr! / LEONCE. Rosetta! Rosetta macht ihm eine Fratze. Gott sei Dank! Hält sich die Augen zu. / ROSETTA erschrocken. Leonce, sieh mich an».

derlo applaudire la recitazione del suo doppio, Valerio osserva che Sua Altezza gli sembra effettivamente sulla buona strada per diventare un pazzo vero e proprio¹²⁰.

Il sostantivo «Narr» rimanda ancora una volta sia al «fool» di Shakespeare, sia al malato di mente. Ma Valerio intende certamente riferirsi soprattutto al secondo, che conosce altrettanto bene del primo. Più avanti, quando Leonce sembra vaneggiare di nuovo, quasi ossessionato da un'innocente domanda di Lena («È tanto lunga la via?»), Valerio osserva che la via per il manicomio non è poi così lunga e che la si trova facilmente. Poi, come se non bastasse, aggiunge che vede già Leonce avviarsi lungo quel viale in una gelida giornata invernale e conclude che è certamente pazzo, perché ha il cappello sotto il braccio e si ferma alle lunghe ombre degli alberi spogli facendosi vento col fazzoletto, come se fosse estate¹²¹.

Nel finale la follia sembra ritirarsi nuovamente dietro lo sfondo. Ma Leonce sa che non è possibile dare le dimissioni dalla condizione di essere umano¹²², è ben consapevole che, domani, il gioco ricomincerà dall'inizio¹²³, come se niente fosse, nonostante i grandiosi progetti di cambiamento¹²⁴. Così come Lena - che ascolta scuotendo il capo - sa che un pensiero terribile la inseguirà di nuovo: forse ci sono persone che sono infelici, inguaribili, solo per il fatto che esi-

¹²⁰ WuB 98-99: «LEONCE *allein*. [...] Komm Leonce, halte mir einen Monolog, ich will zuhören. Mein Leben gähnt mich an [...]. Bravo Leonce! Bravo! *Er klatscht*. Es tut mir ganz wohl, wenn ich mir so rufe. He! Leonce! Leonce! / VALERIO *unter einem Tisch hervor*. Eure Hoheit scheint mir wirklich auf dem besten Weg, ein wahrhaftiger Narr zu werden». Per lo sdoppiamento di Lenz si veda sopra, alla nota 62.

¹²¹ WuB 108: «LENA *zur Gouvernante*. Meine Liebe, ist denn der Weg so lang? / LEONCE *träumend vor sich hin*. O, jeder Weg ist lang! [...] LEONCE. O lieber Valerio! [...] Ist denn der Weg so lang? *Geht ab*. / VALERIO. Nein. Der Weg zum Narrenhaus ist nicht so lang, er ist leicht zu finden [...] Ich sehe ihn schon auf einer breiten Allee dahin, an einem eiskalten Wintertag den Hut unter dem Arm, wie er sich in die langen Schatten unter die kahlen Bäume stellt und mit dem Schnupftuch fächelt. - Er ist ein Narr! *Folgt ihm*».

¹²² Scherzosamente sollecitato da Valerio a prendere in considerazione lo *status* di «membro utile della società umana» («So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden») come alternativa a quello di re, Leonce ribatte: «Lieber möchte ich meine Demission als Mensch geben» (WuB 102).

¹²³ WuB 117: «[...] morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an».

¹²⁴ Il finale trabocca di progetti in cui nessuno crede. Leonce propone perfino di cambiare l'aspetto del suo staterello mediante l'uso di specchi ustori («Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennsiegeln, daß es keinen Winter mehr gibt [...]», WuB 118). Si noti che gli improbabili decreti punitivi promessi da Valerio contro chi osa dedicarsi al lavoro hanno indotto Jan Thorn-Prikker (*Revolutionär ohne Revolution*, p. 110) a scrivere che Büchner pretende l'ozio per tutti o, più precisamente, che egli vorrebbe estendere il privilegio della nobiltà a coloro che sono costretti a lavorare.

stono¹²⁵. Oppure, si potrebbe aggiungere, solo per il fatto di sapere che non hanno via di scampo.

* * *

Con il dramma incompiuto noto come *Woyzeck* (1836-37)¹²⁶ siamo nuovamente di fronte a un "caso" che Büchner riprende da documenti autentici. Dalle cronache del tempo e da alcune pubblicazioni specialistiche risulta che il 21 giugno 1821, a Lipsia, il soldato barbiere Johann Christian Woyzeck pugnalò a morte l'amante Johanna Christiane Woost; che la perizia medica disposta dal tribunale e condotta dal Dr. Johann Christian August Clarus attribuiva a Woyzeck la capacità d'intendere e di volere¹²⁷; e che l'uomo fu giustiziato il 27 agosto 1824 in esecuzione della condanna a morte pronunciata contro di lui al termine di un processo durato diversi anni¹²⁸.

Le conclusioni del Dr. Clarus - peraltro contestate già in quegli anni da un medico di Bamberg¹²⁹ - non escludono, naturalmente, la presenza della follia nel *Woyzeck* di Büchner. Anzi: c'è addirittura chi sostiene che il dramma del soldato barbiere può essere letto come «una sorta di controperizia del medico Georg Büchner»¹³⁰. Ma la follia che il drammaturgo ci presenta è qualcosa di più e di diverso rispetto a quello che il medico avrebbe potuto, per così dire, certificare con una perizia in veste letteraria.

Franz Woyzeck è disperatamente in conflitto con la società in cui vive, rappresentata nel dramma soprattutto dal Capitano e dal Dottore. Non riuscendo a trovare un senso in ciò che gli tocca di fare e di subire, Woyzeck tende a trasformare il mondo che lo circonda in un insieme di simboli, cerca continuamente di decifrarne il significato, per riconoscersi e identificarsi in una dimensione diversa da quella della sua misera condizione¹³¹. Questo equilibrio precario s'infrange quando il Tamburmaggiore gli sottrae l'unico rifugio possibile nel

¹²⁵ WuB 108: «Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind».

¹²⁶ Sulla natura frammentaria del *Woyzeck* si nutrono pochi dubbi. Ma si veda Enrico De Angelis, *Quanto incompiuto è il «Woyzeck» di Büchner?*, in «L'Asino d'oro» 3 (1992), pp. 40-53.

¹²⁷ Per le due relazioni del perito (16.9.1821 e 28.2.1823) si veda WuB 392-415. La seconda uscì per prima nella «Zeitschrift für die Staatsarzneikunde» (Erlangen, 1825), un periodico di cui era collaboratore anche il padre di Büchner (si confronti la nota 6).

¹²⁸ Si veda Hinderer, *Büchner-Kommentar*, pp. 186-189, dove si parla anche di altri due casi non dissimili, ma di minore interesse per il testo di Woyzeck. Si confronti anche Egon Krause (cur.), *Georg Büchner. Woyzeck*, Francoforte, Insel, 1969, pp. 160-203.

¹²⁹ Il Dr. Carl Moritz Marc pubblicò la sue controdeduzioni nel 1825 (Hinderer, *Büchner-Kommentar*, pp. 187-188).

¹³⁰ Ueding, *Denken Sprechen Handeln*, pp. 107-108.

¹³¹ Sui simboli nel *Woyzeck* si legga Luciano Zagari, *Segni apocalittici e critica delle ideologie nel «Woyzeck» di Büchner*, in «AION (T)», 19 (1976), pp. 121-237.

suo mondo reale: l'amore di Marie e la possibilità di avere una sua famigliola, sia pure priva - come osserva ipocritamente il Capitano - della benedizione di Dio¹³². Vedendosi così preclusa ogni «possibilità di esistenza»¹³³, Woyzeck uccide Marie in un accesso di follia distruttiva che - pur essendo scatenato dalla gelosia - si configura come ultimo, disperato tentativo di opporsi a una situazione senza sbocco.

Nella scena che può essere considerata iniziale¹³⁴, il vaneggiare di Woyzeck rappresenta un evidente tentativo di trovare un significato in ciò che il soldato ha sentito raccontare, ed è anche, allo stesso tempo, un modo per cercare di dare un senso ai fenomeni e alle configurazioni del mondo circostante. Qualcuno dice di aver visto rotolare una testa sull'erba, qualcuno l'ha sollevata credendo che fosse un porcospino ed è morto dopo tre giorni. E l'unica spiegazione, per Woyzeck, è che l'evento misterioso scaturisca dalla potenza dei massoni, famosi anche per l'alone di mistero che circondava i loro simbolici rituali¹³⁵.

In questo contesto si collocano le allucinazioni di Woyzeck, da cui affiorano anche immagini e formulazioni bibliche particolarmente impressionanti. Qualcosa di terribile si muove dietro di lui, o forse sotto di lui, sotto un terreno che sembra completamente cavo e abitato da esseri inquietanti¹³⁶. Come già per Lenz, anche per Woyzeck il silenzio diventa spaventoso¹³⁷; poi, d'improvviso, il mondo sembra sprigionare fenomeni terrificanti che lo incalzano da vicino, quasi che la distruzione di tutto fosse ormai vicina¹³⁸; e, infine, il silenzio torna a dominare «come se il mondo fosse morto»¹³⁹. Più tardi Woyzeck racconterà

¹³² WuB 165: «Er hat ein Kind, ohne den Segen der Kirche, wie unser hochehrwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt, ohne den Segen der Kirche, es ist nicht von mir».

¹³³ Si veda sopra alla nota 35.

¹³⁴ Per una concisa trattazione delle complesse questioni testuali del *Woyzeck* si veda Hinderer, *Büchner-Kommentar*, pp. 176-185, Knapp, *Georg Büchner*, pp. 120-122, 128-130 e Gerhard Schmid, *Kommentar*, in G. Sch. (cur.), *Georg Büchner. Woyzeck. Faksimileausgabe der Handschriften*, Wiesbaden, Reichert, 1981.

¹³⁵ WuB 160: «Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, es hob ihn einmal einer auf, er meint' es wär' ein Igel. Drei Tag und drei Nächt und er lag auf den Hobelspänen *leise* Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!».

¹³⁶ WuB 160: «Still! es geht was!»; «Es geht hinter mir, unter mir *stampft auf den Boden* hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!».

¹³⁷ WuB 160: «S' ist so kurios still. Man möchte den Atem halten». Per il *Lenz* si confronti la nota 63.

¹³⁸ Le reminiscenze bibliche derivano dalla descrizione della distruzione di Sodoma e Gomorra, e ciò tanto per le immagini, quanto per l'avvertimento a non voltarsi indietro. WuB 160: «Andres! Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich. *Reißt ihn ins Gebüsch*». Per il *Lenz* si confronti la nota 28. Per un repertorio delle reminiscenze bibliche si veda la sezione "Bibelstellen - Textnachweise" in Krause, *Woyzeck*, pp. 227-233.

¹³⁹ WuB 160: «Still. Alles still, als wär' die Welt tot».

di essere stato inseguito fino alle porte della città da qualcosa d'impalpabile e di terribile¹⁴⁰ e Maria si accorgerà che Franz è stravolto, dirà che sta di nuovo impazzendo «con quei pensieri»¹⁴¹, con fissazioni che per lei non hanno né sostanza né spiegazione.

Quando si sente rinfacciare per la prima volta il suo tradimento, Marie approfitta di questa condizione di Franz per difendersi come può, vale a dire ribattendo che quelle accuse sono discorsi deliranti¹⁴². E se agli occhi del "malinconico" Capitano, il povero soldato è solo un po' troppo frenetico¹⁴³, per il Dottore - che sperimenta su di lui la dieta di piselli - egli è affetto da una «ben evidenziata» aberrazione mentale di «seconda specie»¹⁴⁴, è ossessionato da un'idea fissa che si manifesta nell'ambito di uno stato di complessiva ragionevolezza¹⁴⁵. Come spiegare altrimenti il fatto che Woyzeck continua a condurre la sua "normale" esistenza (radendo il Capitano, rispettando la sua brava dieta di piselli e così via), ma poi, improvvisamente, vorrebbe anche decifrare le strane forme che i funghi assumono crescendo misteriosamente sulla terra¹⁴⁶? Né va dimenticato che, in una scena dominata dall'atteggiamento particolarmente grottesco¹⁴⁷ del Capitano e del Dottore, Woyzeck reagisce alle maligne allusioni del suo superiore disquisendo, con un acume che suscita l'entusiasmo dello scienziato, sull'insostenibile ambiguità del "sì" e del "no", ovvero sull'incredibile labilità del confine che separa il possibile dall'impossibile¹⁴⁸.

¹⁴⁰ Per l'immagine del fumo bisogna rifarsi ancora una volta alla descrizione biblica della distruzione di Sodoma e Gomorra. WuB 161: «*Geheimnisvoll*. Marie, es war wieder was, viel, steht nicht geschrieben: und sieh da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?»; «Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt».

¹⁴¹ WuB 161: «Der Mann! So vergeistert. Er hat sein Kind nicht angesehen. Er schnappt noch über mit den Gedanken».

¹⁴² WuB 166: «Franz, du red'st im Fieber!». Si confronti la precedente battuta di Marie («Was hast du Franz? Du bist hirnwütig Franz»), che ancora non implica un atteggiamento difensivo.

¹⁴³ WuB 165: «Woyzeck Er sieht immer so verhetzt aus». Il Capitano ripeterà la sua osservazione anche più avanti, questa volta con il più confidenziale "du" invece di "Er" (che, al tempo di Büchner, veniva usato con i subalterni al posto di "Sie"): «[...] du siehst immer so verhetzt aus» (WuB 166).

¹⁴⁴ WuB 168: «Woyzeck Er hat die schönste aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt».

¹⁴⁵ WuB 168: «Zweite Spezies, fixe Idee, mit allgemein vernünftigen Zustand». Sulle specifiche connessioni con il caso del Woyzeck storico si veda Hermann Dorowin, *Il vero "mal du siècle"*, in H. D. (cur.), *Georg Büchner. Woyzeck* (trad. di Claudio Magris), Venezia, Marsilio, 1988, pp. 25-46.

¹⁴⁶ WuB 168: «WOYZECK legt den Finger an die Nase. Die Schwämme Herr Doktor. Da, da steckt's. Haben Sie schon gesehen in was für Figuren die Schwämme auf dem Boden wachsen? Wer das lesen könnt».

¹⁴⁷ Proprio nella chiusa di questa scena («Straße»), con la maestria che lo contraddistingue, Büchner fa dire al Capitano: «Grotesk! grotesk!» (WuB 170).

¹⁴⁸ WuB 170: «Ich geh! Es ist viel möglich. Der Mensch! es ist viel möglich. Wir habe

L'idea fissa di spiegare i "simboli" del mondo si complica con i primi sospetti sul comportamento di Marie. Così come ogni elemento della natura deve necessariamente "rappresentare" un qualcosa d'invisibile (una volontà occulta o una minaccia imminente), così ogni atto di notevole rilevanza, per quanto segreto, dovrebbe avere il suo proprio simbolo visibile e, per così dire, pubblico. In questa prospettiva, un peccato «grande e grosso» come quello di Marie dovrebbe produrre, secondo Woyzeck, una conseguenza fisica palese di aspetto quantomeno sgradevole (come una pustola sulla bocca)¹⁴⁹, a dispetto della segretezza dell'atto ormai compiuto. Ma la bocca di Marie rimane rossa e perfetta. Così, anche in questa occasione, il mondo si presenta in tutto il suo impenetrabile mistero e a Woyzeck non resta che domandarsi come sia mai possibile che il peccato mortale possa essere così bello: bello come Marie¹⁵⁰.

La svolta vera e propria giunge, tuttavia, solo quando il Capitano conferma i sospetti del povero soldato. Solo allora Woyzeck si rende veramente conto di aver perso l'unico rifugio possibile nel suo mondo reale e l'unico elemento "comprensibile" della sua esistenza («Non ho nient'altro al mondo, Signor Capitano»)¹⁵¹. Da quel momento in poi, la sua idea fissa diventa quella di un mondo sconvolto dall'enormità del peccato carnale, di un peccato che non gli consente più di avere un punto di riferimento affidabile, che non gli presenta più nemmeno un simbolo decifrabile. Le sue allucinazioni sono ormai dominate da immagini carnali, ammucchiate di ogni genere, orge animalesche e rimandi grotteschi¹⁵². Per lui, tutto gira come in una danza sfrenata¹⁵³, e la musica del giorno festivo si mescola e si confonde con le voci di presenze misteriose che ora, dal sottosuolo ma anche dall'aria che lo circonda e perfino dalla parete

schön Wetter Herr Hauptmann. Sehn Sie so ein schön, festen groben Himmel, man könnte Lust bekommen, ein Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hänge, nur wege des Gedankenstrichels zwischen Ja, und wieder ja - und nein, Herr, Herr Hauptmann ja und nein? Ist das Nein am Ja oder das Ja am Nein schuld? Ich will drüber nachdenke».

¹⁴⁹ WuB 166: «WOYZECK *sieht sie starr an, schüttelt den Kopf*. Hm! Ich seh nichts, ich seh nichts. O man müßt's sehen, man müßt's greifen könne mit Fäusten. [...] Eine Sünde so dick und so breit. Es stinkt daß man die Engelchen zum Himmel hinaus rauche könnt. Du hast ein rote Mund, Marie. Keine Blase drauf?».

¹⁵⁰ WuB 166: «WOYZECK. [...] Adieu, Marie, du bist schön wie die Sünde -. Kann die Tod- stünde so schön sein?».

¹⁵¹ WuB 169: «[...] und hab sonst nichts auf der Welt Herr Hauptmann».

¹⁵² Si veda, per esempio, la scena in cui Woyzeck guarda Marie e il Tamburmaggiore che gli passano davanti danzando e, riprendendo le parole della donna («Immer, zu, immer zu»), esclama: «Immer zu! - immer zu! [...] dreht euch, wälzt euch. Warum bläst Gott nicht die Sonn aus, daß alles in Unzucht sich übereinanderwälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Tut's am hellen Tag, tut's einem auf den Händen, wie die Mücken. - Weib. - Das Weib ist heiß, heiß! - Immer zu, immer zu» (WuB 171-172).

¹⁵³ WuB 171: «Andres, ich hab kei Ruh. [...] Ich muß hinaus. Es dreht sich mir vor den Augen. Tanz. Tanz. Was sie heiße Händ habe. Verdammt Andres!».

della camerata, lo incitano a un assassinio che dovrebbe purificare l'universo¹⁵⁴.

E quando l'immagine di una luna spaventosamente rossa, proclamata dalle labbra tremanti di Marie, si fonde con quella del sangue sul coltello di Franz¹⁵⁵, ecco che la tragedia del soldato barbiere giunge a compimento con un atto distruttivo che - a prescindere da ogni possibile finale (suicidio, morte accidentale o condanna a morte) - è, in prospettiva, anche autodistruttivo. La follia assassina di Woyzeck si esplica infatti in una dimensione che non offre più alcuna prospettiva di salvezza. Poco importa che poi, nelle scene che seguono, Woyzeck ritrovi un po' di quella lucidità (il Dottore la chiamerebbe «condizione di ragionevolezza»)¹⁵⁶ che già in precedenza gli ha consentito di procurarsi un'arma per dare alla sua donna quella che il rigattiere chiama una «morte economica»¹⁵⁷. Perché non appena Woyzeck ritorna allo stagno per occultare il coltello, la vista di Marie lo riporta al suo vaneggiare¹⁵⁸, a una luna che gli ricorda il coltello insanguinato, a un mondo che - dopo averlo spinto al delitto - ora sembra voler gridare il suo nome ai quattro venti¹⁵⁹.

Così, la desolazione cosmica che si palesa agli occhi del «povero bambino» nella fiaba (o «antifiaba») della nonna¹⁶⁰ non è diversa dalla disperata solitudine dell'adulto che non ha più scampo, che lascia la terra deserta e inospitale solo per accorgersi, una volta raggiunto il cielo, che la luna è «un pezzo di legno marcio»¹⁶¹, il sole «un girasole appassito»¹⁶² e le stelle moscerini color dell'oro, ma tutti infilzati sulle spine di un arbusto, in attesa di essere beccati, con

¹⁵⁴ Si veda la scena seguente, in cui Woyzeck vorrebbe zittire la musica per meglio intendere le voci misteriose che gli sembra di percepire: «Immer zu! immer zu! Still Musik! *Reckt sich gegen den Boden*. Ha was, was sagt ihr? Lauter, lauter, - stich, stich die Zickwolfin tot? stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot» (WuB 171). E nella scena successiva («Nacht»): «Andres! Andres! ich kann nit schlafe, wenn ich die Aug zumach, dreht sich's immer und ich hör die Geigen, immer zu, immer zu und dann spricht's aus der Wand, hörst du nix? [...] Es redt immer: stich! stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer».

¹⁵⁵ WuB 177: «MARIE. Was der Mond rot auf geht». «WOYZECK. Wie ein blutig Eisen».

¹⁵⁶ Si veda sopra, alla nota 145.

¹⁵⁷ WuB 173: «WOYZECK. Das Pistolche ist zu teuer. [...] Was kost das Messer?» «JUD. [...] Er soll nen ökonomischen Tod habe. [...] Zwee Grosche».

¹⁵⁸ WuB 178: «Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab' es da gelassen. Es verrät mich! [...] Was bist du so bleich, Marie? Was hast du eine rote Schnur um den Hals? Bei wem hast du das Halsband verdient, mit deinen Sünden? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich jetzt gebleicht. Was hänge die schwarze Haar, so wild? Hast du die Zöpfe heut nicht geflochten?».

¹⁵⁹ WuB 179: «Der Mond ist wie ein blutig Eisen! Will denn die ganze Welt es ausplaudern?».

¹⁶⁰ WuB 176: «Es war einmal ein arm Kind [...]».

¹⁶¹ WuB 176: «Und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz».

¹⁶² WuB 176: «Und wie's zur Sonn kam, war's ein verreckt Sonneblum».

innocente crudeltà, da un uccellino che ne ha fatto provvista¹⁶³. Neppure il sogno, all'inizio promettente, sembra dunque offrire una via di uscita, una prospettiva di salvezza. E per l'adulto che si sveglia dal suo incubo, così come per il bambino che ritorna dalla "fiabesca" avventura celeste, la terra è «una pignatta rovesciata», su cui non resta che sedersi e piangere¹⁶⁴.

* * *

Forse è davvero possibile, almeno in qualche misura, sostenere che la commedia *Leonce und Lena* si configura come una sorta di «interludio scherzoso tra due rappresentazioni della follia»¹⁶⁵, e più precisamente tra la «novella» *Lenz* e le scene del *Woyzeck*. Insistere troppo su una definizione di questo genere non sembra tuttavia né giusto né costruttivo. Infatti, così come sarebbe un errore considerare "atipico" uno qualsiasi dei quattro lavori letterari di Büchner, allo stesso modo sarebbe assolutamente fuori luogo rimandare soltanto al secondo e al quarto per il tema della follia. Perché nel presentarci, fin dalla prima opera, individui senza scampo, Büchner ci propone sempre la follia che li minaccia o che li assale. Nel *Danton*, c'è l'improvvisa affermazione della pazzia di Lucile, ma c'è anche il malessere mentale che afferra Camille «tra sogno e veglia»¹⁶⁶. Nel *Lenz*, troviamo addirittura una sorta di «patografia»¹⁶⁷, che ci presenta la malattia nel suo progressivo sviluppo, nonostante i reiterati tentativi di arginarla. In *Leonce und Lena*, il vaneggiare oscilla sempre tra il serio e il faceto, quasi che la follia fosse continuamente evocata e invocata per essere esorcizzata. Nel *Woyzeck*, infine, l'aberrazione mentale emerge chiaramente tanto nelle sue manifestazioni più tipiche quanto nelle sue cause più evidenti, fino all'esplosione distruttiva e autodistruttiva.

Va infine osservato che non solo il *Lenz*, bensì anche *Leonce und Lena* - e, più in generale, perfino il *Danton* e il *Woyzeck* - sono lì per ricordarci che Büchner stesso si sentiva minacciato da una crisi profonda e lacerante: la crisi di chi è sempre consapevole dell'impossibilità di realizzare il sogno di un'esistenza terrena assolutamente autosufficiente e costantemente tesa all'armonica

¹⁶³ WuB 176: «Und wie's zu den Sterne kam, waren's klei golde Mück, die waren angesteckt wie der Neuntödter sie auf die Schlehe steckt». Il prugnolo (o susino selvatico), sulle cui spine l'averla infilza le sue provviste, è molto diffuso anche in Assia (Hinderer, *Büchner-Kommentar*, p. 236).

¹⁶⁴ «Und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesezt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein».

¹⁶⁵ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, vol. III, Stoccarda, Metzler, 1980, p. 316.

¹⁶⁶ Si veda sopra, alla nota 81.

¹⁶⁷ Si confronti sopra, alla nota 14.

realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive¹⁶⁸. Nel febbraio 1834, Büchner confessava a Wilhelmine Jaeglé di sentirsi solo, isolato come in una tomba, come nel grembo del dolore¹⁶⁹. Nel mese successivo, sempre da Gießen, le scriveva di essersi sentito oppresso dalla sensazione di essere morto, di temere la propria voce e lo specchio, di essere in balia di un cupo rimuginare, di non avere «un grido per il dolore», un'esultanza per la gioia, un'armonia per la felicità, di avvertire il proprio silenzio come una dannazione¹⁷⁰. In una terza lettera, scritta nello stesso mese, Büchner parla di una paura indicibile che lo assale improvvisamente¹⁷¹, una paura che ci rimanda all'angoscia di Lenz, ma anche alle ossessioni di Camille e di Woyzeck e perfino a quelle di Leonce. Se in un sogno spaventoso la volta del cielo si è talmente abbassata che Camille crede di sbatterci contro¹⁷², nell'incubo "scherzoso" di Leonce il mondo è una stanza angusta e «tutta specchi», in cui non si osa distendere le braccia per paura d'infrangere le belle immagini che nascondono la realtà nuda e cruda¹⁷³: una realtà da cui la follia si affaccia continuamente, quasi a confermare (parola di Valerio) che la via per il manicomio non è poi così lontana¹⁷⁴.

¹⁶⁸ Si veda Fausto Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34.

¹⁶⁹ WuB 254: «Ich bin allein, wie im Grabe [...] Der Gram macht mich Dir streitig, ich lieg' ihm den ganzen Tag im Schoß».

¹⁷⁰ WuB 255: «Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir [...] ich fürchte mich vor meiner Stimme - und vor meinem Spiegel [...] ein dumpfes Brüten hat sich meiner bemeistert, in dem mir kaum ein Gedanke noch hell wird. Alles verzehrt sich in mir selbst; hätte ich einen Weg für mein Inneres, aber ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude, keine Harmonie für die Seligkeit. Dies Stummsein ist meine Verdammnis».

¹⁷¹ WuB 258: «Es überfällt mich eine unsägliche Angst».

¹⁷² Si veda sopra, alla nota 83.

¹⁷³ WuB 104: «Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen, nackten Wand stünde».

¹⁷⁴ Si veda sopra, alla nota 121.

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