

Studia theodisca VIII

Christoph Martin Wieland • Heinrich Heine • Georg Büchner

Thomas Bernhard • Alfred Döblin • Robert Walser

Kasimir Edschmid • Ingeborg Bachmann

Joseph Roth • Heimito von Doderer

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. VIII (2001)

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 VIII

Christoph Martin Wieland • Heinrich Heine • Georg Büchner
Thomas Bernhard • Alfred Döblin • Robert Walser
Kasimir Edschmid • Ingeborg Bachmann
Joseph Roth • Heimito von Doderer

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

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 della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.L.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Primus-Heinz Kucher – *«Rätselhafte, unfafßbare Menschen waren die Frauen ...». Anmerkungen zum Thema der Geschlechterbeziehungen in Döblins Prosa* p. 9
- Stefano Beretta – *La conoscenza del mondo attraverso l'esperienza estetica. Sui fondamenti della poetica di Robert Walser* p. 27
- Hermann Schlösser – *Terra Santa. Über die Italienbücher Kasimir Edschmids* p. 49
- Alessandro Fambrini – *Heine a Lucca* p. 63
- Eva Reichmann – *Fische und Glasschränke. Frauenfiguren im Werk von Heimito von Doderer* p. 81
- Fausto Cercignani – *«Leonce und Lena» e il teatrino del mondo* p. 95
- Fee-Alexandra Haase – *Vom Brief zum Buch. Zur Gattung Brief in Christoph Martin Wielands Rezeption antiker Schriften im Zusammenhang mit der Literatur der Neuzeit* p. 117
- Raul Calzoni – *Berlino: fra metropoli e differenza* p. 135
- Riccarda Novello – *Die "rücksichtslose Freiheit" des Neinsagens. Bernhards «Auslöschung» und die Philosophie Schopenhauers* p. 153
- Vincenza Scuderi – *Esperienza di sé nella scoperta dell'altro. Autori austriaci in Italia negli ultimi vent'anni* p. 165

Primus-Heinz Kucher
(Klagenfurt)

«Rätselhafte, unfaßbare Menschen waren die Frauen ...»^{*}
*Anmerkungen zum Thema der Geschlechterbeziehungen
in Döblins Prosa*

Wer die Geschlechterthematik bei Döblin von seinem bekanntesten Roman her, *Berlin Alexanderplatz*, zu fassen versucht, wird alsbald auf auffällige Rollen- und Identitätsentwürfe sowie auf eine weitverbreitete diffuse Gewalt im Kontext des Körperlichen bzw. Sexuellen und deren verschiedenartige Markierung durch pathologische oder metaphorische Diskurse und Bilder stoßen. Die vielleicht auffälligste Form der Metaphorisierung, zugleich von leitmotivischem Charakter, ist jene durch alttestamentarische Bilder, konkret durch das an fünf Stellen wiederkehrende der "Hure Babylon", das fast wörtlich aus der *Offenbarung des Johannes* (17,5) von Döblin übernommen wurde:

Und nun komm her, du, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt. Und du siehst ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier. Das Weib ist voll Namen der Lästerung und sieben Häupter und zehn Hörner. Es ist bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergüldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hat einen goldenen Becher in der Hand. Und an ihrer Stirn ist geschrieben ein Name, ein Geheimnis: die große Babylon, die Mutter aller Greuel auf Erden. Das Weib hat vom Blut aller Heiligen getrunken. Das Weib ist trunken vom Blut der Heiligen.¹ (BA 6. Buch, 211)

^{*} A. Döblin: Der schwarze Vorhang. In: Ders.: Jagende Rosse; S. 122.

¹ Vgl. A. Döblin: Berlin. Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Mit einem Nachwort von Adolf Muschg. München 1961, ²1965 Künftig zit. mit Sigle BA und Seitenangabe.

In der Döblin-Forschung wurde diese Form der Metaphorisierung vorwiegend mit der dynamisch-aggressiven Dimension der Großstadt, dem anmaßenden Berlin *maudit*, der Krise der (schein)bürgerlichen deutschen Gesellschaft Ende der 20er Jahre samt ihrer aus dem Wilhelminismus weitertradierten Wertvorstellungen gesehen, die unter den Schlägen der Inflation und Radikalisierung als hohle Konstrukte zusammenbrachen und das latente Gewaltpotential des deutschen Spießers (und als solcher ist ja Biberkopf mitmodelliert) an die Oberfläche bringen. Diese kultursoziologische Lesart hat zweifellos einiges für sich und wirkt auch plausibel. Wären da nicht immer wieder Stellen im Roman, die weniger plausibel, sondern unvermittelt eruptiv, irritierend Nachfragen provozieren.

Barbara Beckermann Cantarino ist – ausgehend von den Hure-Babylon-Bildern – in einem bemerkenswerten Essay diesen und ähnlichen Bildkonstellationen nachgegangen, um daraus eine These zu entwickeln, die das kulturelle Substrat auf geschlechertypologische Rollenfixierungen ausweitet:

Döblin hat [...] den Kulturpessimismus der Jahrhundertwende im mystisch-religiösen Bild der Hure Babylon aufgegriffen, mit der “Männerphantasie der kastrierenden Frau” verbunden und zur monomanischen Idee verdichtet, daß erotische Dominanz über andere die Triebfeder des Lebens ausmache.² (368)

Sadomasochistische Phantasien, die im Frühwerk, d. h. bis zu den Erzählungen im Umfeld der *Ermordung einer Butterblume*, wesentlich die thematischen wie narrativen Texturen kennzeichnen, sowie die latente und offen ausgelebte Gewalt des Franz Biberkopf (Mord an Ida, Vergewaltigung ihrer Schwester, Abtretung Mietzes an Reinhold u.a.m.) zählen zu den wiederkehrenden Formen jener “erotischen Dominanz”. Sie können als Abbild eines geradezu pathologisch fehlverstandenen Männlichkeitsideals, einer atavistischen und zugleich mystifizierten Gewaltanmaßung verstanden werden:

Gewalt, Gewalt ist ein Schnitter, vom höchsten Gott hat er Gewalt.

² Vgl. Barbara Becker Cantarino: Die Hure Babylon. Zur Mythisierung von Gewalt in Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Reflektierendes Interpretieren. Festschrift für H. Laufhütte. Passau 1997, S. 367-374. Hier S. 368. Zum Hure-Babylon-Motivkomplex vgl. auch die ausgreifende Studie von Veronika Bernard: Babylons Erbe. Die körperliche Stadt als verkürzte Realitäts-Deutung. (Teil 1,2) In: Dvjs 72/1 (1998) S. 18-55 bzw. S. 316-346 (mit Beispielen von/Bezugnahmen auf George, Heym, Benn, Brecht, Ausländer, Flake Borchert und G. Roth).

[...] Sie wirft sich noch, sie zappelt, sie schlägt hinten aus ... (BA, 317)

Der Versuch, der brutalen Ermordung Mietzes durch Anrufung einer fernen Gottesinstanz eine Form von Legitimität und Schicksalhaftigkeit zu unterlegen, korrespondiert der Beziehungsunfähigkeit fast aller Protagonisten, deren Existenz von Sterilität und vom Unvermögen einer dialogischen Konfrontation mit den sich ändernden Konfigurationen und Rollenbildern geprägt ist. Weiblichkeit außerhalb des traditionellen Mutterbildes gerät damit zwangsläufig in die Nähe irritierender, identitätsauflösender Potentiale und wird häufig in die Projektion der Hure gepreßt, wobei zugleich ein semantisches Areal über das Geschlecht hinaus miteinbezogen wird: das chaotisch-triebhaft, aggressive, autodynamische, kaum domestizierbare (außer über Gewalt!) der Großstadt. Sie tritt vielfach als der symbolische Über-Körper der Prostitution auf, verwischt die konkreten Konturen individueller Weiblichkeit und liefert – rückgekoppelt an den biblisch stigmatisierten Hure-Babylon-Diskurs – das geradezu zeitlose Modell misogynen Haltungen und Geschlechterdiffamierung, an deren Anfang nicht selten eine rätselhafte Komponente gestellt erscheint³. Es drängt sich daher die Frage auf, warum Döblin über Jahrzehnte hindurch in wichtigen, wenngleich nicht allen Romantexten Protagonisten nach dem Muster einer atavistisch-dumpfen Männlichkeit entwirft, die zugleich, und Biberkopf in geradezu fatalem Ausmaß, zu Empfindungen im gleichgeschlechtlichen Umfeld fähig sind? Zeichnet hier Döblin bloß zeittypische Männlichkeitsideale und Stereotypen (die soldatischen stiefelknechtischen Herrenprojektionen seit 1914 im Sinne von Klaus Theweleit⁴) nach oder verwendet er die Nachzeichnung bereits als diskurskritischen Ansatz in der Hoffnung, durch Potenzierung der Gewalt-Bilder eine autodestruktive Bloßstellung oder wenigstens Ironisierung derselben zu erreichen, die LeserInnen auf das Glatteis eines *piacere interupto* zu verführen?

Daß er schlicht als Gefangener traumatisch erfahrener Verletzungen

³ Vgl. dazu auch Inge Stephan: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln-Weimar-Wien 1997, bes. den Abschnitt über das "Rätsel Weiblichkeit" und literarische Sphinxdarstellungen zur Jahrhundertwende, S. 24ff.

⁴ Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. Bd. 2: *Männerkörper- zur Psychologie des weißen Terrors*. Reinbek 1980, bes. die Kapitel *Kampf und Körper*, S. 176ff. und *Das Ich des soldatischen Mannes*, S. 206ff.

aus den familiären Katastrophen her agiert, wie dies vor allem der Roman *Pardon wird nicht gegeben* (1934) nahelegt, mag zwar für Einzeltexte eine partielle Relevanz haben, wird aber von überraschend gegenläufigen Geschlechterentwürfen, etwa in *Berge, Meere und Giganten* (1924) entschieden in Frage gestellt.

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen und Thesen setzt, neben einer Auseinandersetzung mit bereits vorliegenden Ansätzen (Becker Cantarino, Dollinger, Keck, Prauß, Karlavaris-Bremer, Ribbat)⁵ eine Rückschau auf einige der früheren Texte und exemplarische Ausblicke auf das Spätwerk voraus, entwickelt sich nämlich eine so komplexe Thematik über verschiedene Stränge und Schienen mit manchen parallelen aber auch einigen disjunktiven Achsen. Insgesamt schimmert freilich die Autorfunktion durch, über das Schreiben über Geschlechteraspekte Zeugungsakte zu setzen, «Einritzungen in die Gattungspyramide» vorzunehmen und sich sprachzeugend jedenfalls, auch in den literarischen Verwerfungen des männlichen Geschlechts, Überleben zu sichern⁶.

Der Knoten, den es aufzuknüpfen gilt und der zugleich Anfang und Ende einer nicht unwesentlichen Denk- und Schreibachse zu bilden scheint, formiert sich aus einem Amalgam von Körperlichkeit, Geschlecht, Identität, Gewalt, Pathologie und Pathos, die in unterschiedlicher Intensität auf Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit Bezug nehmen. Er steht somit in unmittelbarer Nähe zu einem der zentralen Diskurse der Moderne insgesamt, dem der Geschlechteridentität und/bzw. der Geschlechterdifferenz, wobei Döblins Position im Umfeld von so prominenten Beiträgen wie jenen von August Bebel, Georg Simmel, Otto Weininger oder Lou Andreas-Salomé noch eingehender zu präzisieren wäre⁷.

⁵ Vgl. Ernst Ribbat: Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Döblins. Münster 1970; Ute Karlavaris-Bremer: «Die Frau-Mann-Beziehung» in Döblins ersten Dramen und den frühen Erzählungen. In: Internationale Alfred Döblin Kolloquien: Basel 1980-New York 1981. Hg. von Werner Stauffenbacher. Freiburg/Br. 1983, S. 206-213; Annette Keck: «Avantgarde der Lust»: Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa. München 1998; Gabriele Prauß: Im Zeichen der Melancholie. Das imaginäre Potential in Döblins Roman Der schwarze Vorhang. In: Int. A. Döblin Kolloquium 1995; = JB f. Internationale Germanistik, Hg. von Gabriele Sander, Frankfurt/M.-Bern-New York 1997, S. 31-48.

⁶ Vgl. dazu Friedbert Aspetsberger: Einritzungen auf der Pyramide des Mykerinos. Zum Geschlecht[in] der Literatur. Wien 1997, bes. der Abschnitt über Rilkes *Malte Laurids Brigge*, S. 35-76.

⁷ Vgl. dazu Marlies Janz: «Die Frau» und «Das Leben». Weiblichkeitskonzepte in der

Exkurs 1: Modern (1896)

Mit achtzehn Jahren, noch nicht reif für das «Abiturium»⁸, doch bereits erfahren im Gewühl der Berliner Straßen, legte Döblin ein Prosafragment mit dem programmatischen Titel *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart* vor, das in seinen drei Abschnitten die Themen und Diskurse der Zeit im doppel-sinnigen Wortspiel modern/Moderne-modern/Zerfallen aufzugreifen versucht. Vordergründig geht es um die zeitaktuelle «Frauenfrage», die aus der Beobachtung einer arbeitslos gewordenen Näherin (Bertha) durch den Erzähler zunächst deskriptiv, anschließend in Konfrontation mit den herrschenden ideologischen Positionen bzw. Utopien sowie aus einer Innenwahrnehmung der Figur selbst entwickelt und skizziert wird. Was den Text demnach kenn- und im gewissen Sinn auszeichnet, sind nicht nur die programmatischen Thesen, die vor allem im zweiten Abschnitt in erkennbarer Anlehnung an August Bebel's vielgelesene und vieldiskutierte Schrift *Die Frau und der Sozialismus* (1883, 50. Auflage 1910) entwickelt werden, sondern auch, ja vielleicht besonders die Hybridität des Ganzen als Fragment, die sich wesentlich daraus mitergibt, daß Bereiche wie Stadt und Weiblichkeit, Beherrschen und Begehren sowie der ungewisse Identitäts- und Subjektstatus der Bertha-Figur dem Text eine besondere Dynamik verleihen. Bereits die Exposition setzt deutliche Signale: zum einen gelingt es Döblin über die Beschreibung der zentralen Berliner Geschäftsstraße unmittelbar ins Herz des urbanen Zirkels von Kapital und Leben vorzustoßen; zum anderen evoziert er in seinem «Bild» einen fast archetypischen Topos labyrinthisch-chaotischer wie ökonomischer Ausgeliefertheit, deren implizite Kehrseite der tiefere Wunsch nach Partizipation am großen Zirkel ist. Die entsprechenden Textsignale sind unverkennbar: *fluten, rauschen, drängen, wogen, stoßen, erobern, besät* – verbale Signale, die zugleich die erotisch konnotierte Seite dieses Stadt-Körpers ansprechen⁹.

Berthas Eintritt in diese Welt steht – sozial – unter dem doppelten

Literatur und Theorie um 1900. In: Hartmut Eggert, Erhard Schütz, Peter Sprengel: *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München 1995, S. 37-52.

⁸ Diese Formulierung stammt aus Döblins Schrift *Erster Rückblick* (1928); in: Ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. = *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Olten-Freiburg/Br. 1986, S. 139.

⁹ Vgl. A. Döblin: *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. In: Ders.: *Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke*. = *Werkausgabe in Einzelbänden*. München 1987, S. 7-25. Künftig zit. mit der Sigle MO.

Zeichen der Fremde und des Dissenses, folgt aber sonst den gängigen erzähltechnischen Perspektiven sowie Gender-Stereotypen: der Erzähler stattet sie mit erwartbaren konventionellen Attributen aus: *jung, mittelgroß, anständig gekleidet, sauber gekämmt* und *niedergeschlagen*. Der Akzent liegt auf der optischen Zurechtrichtung für die Leser/Betrachter und definiert die junge Frau im folgenden weiter durch Negationen, durch Defizite:

Sie hatte kein Auge für das Treiben um sich her, keinen Blick für die glänzenden Auslagen ... (MO, 8)

Wohl liefert die Erzählerstimme eine Begründung für diese Präsentation der Bertha-Figur nach, nämlich ihre Arbeitslosigkeit und entmutigende Suche nach Arbeit mitten im Zentrum pulsierenden Geschäftslebens. Doch die Figur gewinnt dadurch keinen wirklichen Subjektstatus, bleibt diffus, tendenziell passiv aufnehmend, kann eigentlich nie aus dem Schatten des Erzählers heraustreten; ja sie wirkt prädestiniert, von der Großstadt aufgesogen zu werden:

Die Großstadt rückt dir näher, – Weh dir Armen! – (MO, 9)

Indem nun Döblin die Diskursebene wechselt – hin zur systematischen Abrechnung mit der Frauen- bzw. Damenfrage, die quer durch die sozialen Schichten letztlich als Macht-Frage mit unterschiedlichen Repräsentationen (Ehevertrag-Kaufvertrag, Frau als Luxusmöbel, familiäre und/oder individuelle Prostitution) sowie als eine der Tauschwertrelation abgehandelt wird¹⁰, – können Kontexte eingebracht werden, die es möglich machen, daß die Bertha-Erzählung im dritten Teil des Bildes eine neue Dynamik erhalten kann und nicht voreilig in ein rührseliges Vorstadt-Tableau abbricht oder in eine restaurative «tiefere Schönheit» (L. Andreas-Salomé), hinter der sich nichts anderes als die zeitgenössische bürgerliche «Poesie der Häuslichkeit» (H. Lange) verbarg¹¹.

¹⁰ Bemerkenswert etwa der Satz, der an Ausführungen bei Kristeva denken läßt: «Die erste Frau war die erste Sklavin des Mannes, ein Dienstbote, ein Lustwerkzeug unter andrem Titel» (MO, 13). Vgl. Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. (Etrangers à nous-mêmes, 1988) Aus dem Französisch von Xenia Rajewski. Frankfurt/M. 1990) bes. Kap. Die ersten Fremden: *Fremde Frauen*, S. 51-55.

¹¹ Vgl. Lou Andreas-Salomé: *Der Mensch als Weib*. In: *Die Neue Rundschau* 10 (1899) S. 225-243; nachgedruckt in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Zur Psychologie der Frau*. Frankfurt/M. 1978, S. 285-312, hier Ebd. S. 292 bzw. Helene Lange: *Was wir wollen* In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit* H. 1 (1893) S. 1-4, neu abgedruckt in: Elke Frederiksen (Hg.): *Die Frauenfrage in Deutschland 1865-1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1981, S. 73-88.

Berthas krisenhaft prekäre Lage verdichtet sich, ausgehend von an sich banalen Beobachtungen (Männerbesuch bei ihrer Freundin), als unvermittelt die eigentliche Krise virulent und manifest wird: die der geschlechtlichen Identität zwischen den Polen der (weiblichen) Natur und der (männlich dominierten) Statusfrage (Ehre vs. Prostitution). Mit dem Augenblick, in dem die «furchtbare Herrscherin Natur» (MO, 22) durchbricht und eine «Glut» sich ihrer bemächtigt, für die zunächst die Sprache fehlt, stellt sich für Döblin auch narrativ das Problem, wie explizit kann und darf eine Thematisierung der sexuellen Ansprüche in einem Text gehen, wie kann eine Entscheidung zugunsten des Sexuell-Triebhaften sichtbar gemacht werden.

Döblin findet die Lösung – eine bemerkenswerte für einen noch unerfahrenen Autor und Debutanten – in der Überblendung zweier Diskurse sowie in einer Perspektivenverlagerung nach Innen. Der gerade aufkommende Diskurs der Hysterie (Bertha verliert die Kontrolle über ihr Handeln und Sprechen, ihre Sprache wird analog dazu “glutartig”, fragmentarisch-nervös) ist dabei die eine Ebene, die Zuflucht zum Erlöser-Topos, d.h. der Christus-Figur, dem sie (nicht so radikal wie Rilke in seiner *Weißten Fürstin*) die Frage der moralischen Bewertung (mild-streng) überantwortet, die andere. Am Ende steht bekanntlich Berthas Bekenntnis zu ihrem Trieb, einschließlich der extremsten sozialen Konsequenzen, – eine Einsicht, die zwar emanzipatorischen Zugewinn im Hinblick auf ihre erotische Identität und Freiheit verbucht, zudem auch eine, Döblin vielleicht gar nicht bewußte Nähe zu einem Manifesttext der Wiener Moderne, zu Ernst Machs *Antimetaphysische[n] Bemerkungen in Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886, 41903) mit seiner These vom Ich als bloße Summe von Empfindungen¹² aufweist. Zugleich werden nochmals über den sozialen Disziplinierungscharakter, der hierbei durchklingt (Schande, Freitod) die Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältniss, wenn auch nicht explizit, in Erinnerung gerufen.

Exkurs 2: Der Schwarze Vorhang (1902/4/1919)

Wenn in *Modern* die Krise Berthas letztlich immer auf logische Diskurse bzw. auf schlüssige Phänomene zurückgeführt werden kann, bricht Döb-

¹² Vgl. Ernst Mach: *Antimetaphysische Bemerkungen*; zit. nach: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1981, ²1992, S. 137-145, bes. S. 141f., wo es u. a. heißt: Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich ...».

lin mit seinem Text *Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen* mit nahezu allem, was formal-ästhetisch und thematisch zu jener Zeit als "Roman", auch unter experimentellen Perspektiven, verstanden wurde. Formal gesehen ungewöhnlich sequenziert, ja fast aphoristisch – wie ein zeitgleich geführtes Notizbuch¹³ – strukturiert und sprachekstatisch konnotiert, Döblin spricht von einem «lyrischen Kern»¹⁴, will der Roman die «Geschichte des Liebestriebes eines Menschen» in Form einer Kontrastierung der geläufigen sentimental Wortlandschaft mit der abgründigeren psychologischen vorführen. Zum ersten Mal fällt dabei auch das Bekenntnis zum Pathologischen und dessen Verankerung in der Normalität auf, denn «Sexuell Pathologisches wird also auf ein normalpsychisches Verhalten zurückgeführt, als dessen Verschärfung, und eben durch diese Zurückführung begrifflich und künstlerisch darstellungsfähig»¹⁵; – eine These, die offenbar bewußt den Erkenntnissen und Ansichten der zeitgenössischen Psychologie (Freud) wie der Psychopathologie (Lombroso-Krafft-Ebing) entgegengesetzt erscheint¹⁶.

Daß dieser Text in mancher Hinsicht ein ungewöhnlicher Initiations-text ist, der sich auf eine ästhetische Gratwanderung einläßt, liegt auf der Hand. Abgesehen von den – leicht beschreibbaren – thematischen Aspekten im Umfeld der Pathologie-Perversion-Assoziation, empfiehlt es sich, den *Schwarzen Vorhang* auf seine Diskursstruktur allgemein, vor allem aber auf die narrativen Techniken, auf seine Konfiguration und seine Anverwandlung nichtliterarischer Diskurse genauer anzusehen.

¹³ Vgl. Anthony W. Riley: Nachwort des Herausgebers. In: A. Döblin: *Jagende Rosse*, S. 311f., wo Riley aus diesen im Nachlaß enthaltenen Aufzeichnungen Passagen zitiert, die unübersehbare Affinitäten zum Romantext aufweisen.

¹⁴ Brief vom 9. 4. 1904 an den Verleger Axel Juncker. In: A. Döblin: *Briefe*. Olten-Freiburg / Br. 1970, S. 23. Vgl. auch die vielzitierte Passage aus dem Gutachten Rilkes, die Juncker dazu bewogen haben dürfte, den Text nicht zu publizieren. Rilke hat den Text zwar nicht völlig verworfen, aber er fühlte sich durch «diese beständige Vergewaltigung, die am Zartesten geschieht» und durch das «Perverse» und «Lasterhafte», ja durch das «perverse[n] Verhältnis des Autors zu seinem Stoffe» irritiert.

¹⁵ Ebd. S. 23.

¹⁶ Vgl. dazu den Abschnitt *Arzt und Dichter* in: A. Döblin: *Erster Rückblick*; S. 92-98, bes. S. 92f., wo sich Döblin ausdrücklich zu seinen "Irren" bekennt: «Unter diesen Kranken war mir immer sehr wohl. Damals bemerkte ich, daß ich nur zwei Kategorien Menschen ertragen kann neben Pflanzen, Tieren und Steinen: nämlich Kinder und Irre ...». Sowie die *Conclusio* aus dieser Erfahrung in Anstalten: «mir hat persönlich Freud nichts Wunderbares gebracht».

Bereits der Einsatz erweist sich dabei als markantes Signal: der Protagonist Johannes wird eingeführt und führt sich ein als Figur, die von der traditionellen Logik des Erzählens bzw. Präsentierens von wahrgenommener und umgebender Welt abrückt hin zu einer Perspektivik der Verschränkung von Figurenrede und innerem Monolog¹⁷, zu immer wieder neu ansetzenden Versuchen eruptiv-assoziativ Wirklichkeitsplitter einzufangen und auf deren tiefere, eigentliche Ebene vorzustoßen, um sich zugleich als ausgeliefert an diese äußere und innere Welt zu empfinden, an eine Totalität, auf die nicht reflektiert sondern reflexartig unter dem Vorzeichen einer fatalen Attraktion aus Genuß und Ekel reagiert wird. Seine Versuche, sich in diesem ihm als sperrigen Labyrinth gegenüberstehenden Spektakel Welt zurechtzufinden, schwanken zwischen den Polen dumpfer Ohnmächtigkeit und unkontrollierbarer Triebhaftigkeit, in die sich früh sadistische Komponenten einnisten bzw. die eine psychopathologische Disposition aufweisen¹⁸, aus der es augenscheinlich kein Entkommen, d. h. auch keine Therapie im psychanalytischen Sinn geben kann, keine Individuation und damit auch keine stringente Entwicklung. Kaum zuvor ist denn auch in der deutschsprachigen Literatur ein Protagonist so abschätzig, trostlos und aussichtsarm vor- und eingeführt worden:

Es war aber ein plumper, breitschultriger Mensch mit eingesunkenem Rücken, dessen Seele sich so verwirrend schnell erregte, – ein braunhaariger, sehr junger Mensch in einem großen Zimmer.¹⁹

Dieser “Mensch” steht am Rande aller stabilisierenden Bindungen wie Familie und Freundschaften: er wächst völlig verwaist heran bei «einer fetten, glotzügigen, kropfhäligen Frau aus seiner Sippe, deren Tochter verdorben und deren Sohn verschollen war» (SV, 111). Abwesenheit und Orientierungslosigkeit sowie die latent anwachsenden, ungelöst bleibenden ödipalen Begierden legen sich als traumatische, unerkennbar zur alltägli-

¹⁷ Vgl. Otto Keller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. München 1980, Kap.: Johannes und Irene als erzählte Personen, S. 15f. bzw. S. 35f. wo Keller, mit Bezug auf K. Stanzels Erzähltheorie die Instanz des “reduzierten Erzählers”, der zugleich ein “doppelter” (die Figur begleitende und die Figur ironisch kommentierende, sich bloßlegende) ist.

¹⁸ Vgl. Roland Dollinger: *Sadomasochismus in Alfred Döblins Der schwarze Vorhang*. In: *Internationales Döblin-Kolloquium 1997*; = *JB f. Intern. Germanistik*, Reihe A, Bd. 46, hg. von Ira Lorf und Gabriele Sander. New-York, Paris, Wien 1999, S. 51-66.

¹⁹ Vgl. A. Döblin: *Der schwarze Vorhang*. In: *Ders.: Jagende Rosse*; S. 107-205. Künftig zit. mit der Sigle SV.

chen Normalität verwandelten Patina über dieses Leben, in dem sich Johannes «mit zusammengebissenen Zähnen» (SV, 108) an Worte klammerte: lesend, würgend, kauend und «fühlte [...] etwas Höhnisches in sich auflachen» (SV, 109). Es sind dumpfe Gefühle, die augenblicks lange Befriedigungen vorgaukeln und weit langanhaltendere Irritationen, einem Versinken «ins Sinnieren und Träumen» hinein (SV, 111) den Weg bereiten und schließlich ein «Gefühl[e] eines schmählichen Selbstbetruges, ja einer verbotenen Schuld und Sühne» (SV, 113) aufkommen lassen. Taumelnd, staunend und verstört registriert Johannes diese Wechselbäder und Abläufe, die «Unruhe des Leibes», für die der Erzähler die Parole “Triebe” ausgibt, die sich sukzessive in diesen Lebens- und Wahrnehmungsraum hineinstehlen oder deutlicher: hineinfressen, zunächst als «Seltsamkeit» – «Wo die Hose aufhörte, begann die Befremdung» (SV, 121) –, alsbald aber als «Kainszeichen» (SV, 128) des Geschlechtlichen. Ein geradezu klassisches Terrain für die Ausbildung von sexuell devianten Haltungen, für Pathologien im Zuge der schockierenden Entdeckung der geschlechtlichen Differenz, die zunächst – mangels innerfamiliärer Referenzen für die ödipalen Konfliktszenarien – eine auto- bzw. homoerotische Richtung annehmen muß. Dollinger hat diese Konstellation plausibel beschrieben und im sexualwissenschaftlichen Diskurs der Jahrhundertwende (vor allem R. v. Krafft-Ebing, Havelock Ellis²⁰) und der Psychoanalyse (Freud) verortet und mit bereits “klassischen” genderorientierten Studien (M. Treut, J. Benjamin) – bestätigend – konfrontiert²¹. Es ist davon auszugehen, daß Döblin jene zeitgenössischen Schriften gekannt hat; nicht zuletzt fällt die Entstehung seines Textes mit seiner studienbedingten Zuwendung zu psychopathologischen Phänomenen zusammen, die übrigens bereits dem Fragment *Adonis* (1901) ihre ungewöhnliche Signatur geben. Im Vergleich zu den bei Krafft-Ebing beschriebenen Fällen vollzieht Döblin allerdings einen Quantensprung in mehrfacher Hinsicht: literarisch, indem er verschiedene Diskursformen ineinander blendet, thematisch, indem er durch die fiktionale Einkleidung eine wesentliche Zuspitzung des sadistischen Arsenalens über seinen Protagonisten vornimmt und bislang Unaussprechliches zur Sprache bringt, ja vielleicht überhaupt erst eine adäquate Sprache

²⁰ Vgl. Richard von Krafft Ebing: *Psychopathia-sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung (1882); 14. Aufl. Hg. von A. Fuchs, München 1993 bzw. Havelock Ellis: *Das Geschlechtsgefühl* (1903).

²¹ Vgl. R. Dollinger: *Sadomasochismus*, S. 52f. Ferner: Monika Treut: *Die grausame Frau*. Basel-Frankfurt/M. 1984 sowie Jessica Benjamin: *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. New York 1988.

für den anarchisch-fiebrigen Triebcharakter typologisch und an der Johannes-Figur exemplifiziert sowie wissenschaftlich, wenn er für Unerklärliches einen Zugang bzw. wenigstens eine Bresche über die Literatur zu öffnen versucht. Die Bindung des Pathologischen an eine nach Außen hin aufrechterhaltene Normalität wird auf diese Weise nur intrikater und verstörender; der ihm zugrundeliegende Konflikt – die Unfähigkeit der Anerkennung der Geschlechter-Differenz über die traditionelle Scheidung *Ich-Andere* hinaus – kann sich aus dieser binären Ausgangskonstellation mit voller Dynamik entfalten.

Das «rätselhaft» Andere verwandelt sich nach der «Stichflamme» vermeintlichen Erkennens in eine hysterisch-aggressive Feind-Projektion, die es zu annektieren, zu eliminieren gilt, wobei das «Fieber» immer mehr zum Deckmantel, zum Feigenblatt einer Männlichkeit wird, die aus tradierten, “normalen” Denkfiguren heraus – «Lieben, heißt das nicht besitzen?» (SV, 152) – «mordentschlossen» ein Programm systematischer Erniedrigung bis hin zur strukturell verstandenen Bestrafung und Vernichtung des «Weiblichen», seiner «weiblichen Feinde» (SV, 131) durchbricht:

... das Weibchen mußte, zufällig, wie es sich ihm darbot, wie ihn auch ein zufälliges Wesen hatte leiden lassen machen, für ihr Geschlecht büßen. So tief wollte er es peinigen, wie er selbst gelitten hatte und noch tiefer, und er wollte ihrer Qual zuschauen. (SV, 138)

In Gestalt der Irene tritt ihm, Johannes, das konkret «Andere» entgegen, das er – «zur Zerstörung geschaffen» (SV, 142) – in einer sadistischen Inszenierung aus lüsterndem Begehren, vermittelt über «dieses lächerliche Wort Liebe» (SV, 155) und dumpfer Verachtung («ihre zarte Fratze», «freche Hündin», «leicht käufliche Ware war dies Weiblein» (SV, 154 bzw. 156) auf ihre Bestimmung hin zum Schlachtopfer seiner Geschlechtlichkeit zubereitet.

Döblin folgt dabei der naturwissenschaftlich präformierten Typologie sadistischen Verhaltens, d. h. einer männlichen Eroberungs- bzw. Erniedrigungssucht einschließlich der sexuellen Befriedigung durch Schmerzzufügung und einer durch diese Wissenschaft behaupteten tendenziell präsenten Erniedrigungs- und Schmerzbereitschaft bei Frauen. Krafft-Ebing definiert dies als eine «originäre Anomalie der *Vita sexualis*»²², aber durchaus als im Normalen verankerte – «seiner Natur nach eine pathologische Steigerung des männlichen Geschlechtscharakters». Dagegen [ist] «beim

²² Vgl. R. v. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 70f.

Weibe [...] die willige Unterordnung unter das andere Geschlecht eine physiologische Erscheinung»²³. Während im Fall Johannes die sadistische Disposition als über Stufen sich entfaltende und, wie angedeutet, mangels Austragung ödipaler Konflikte geradezu als zwangsläufig einstellende Deviation verständlich wird, haben wir es im Fall Irenes mit einem unvorbereiteten Umschlagen aus der geschützten Normalität in die masochistische Leidensbereitschaft zu tun, die – im Gegensatz zur authentischeren Figurenrede bei Johannes – vorwiegend über ein durch die Autorstimme pathetisch verfremdetes Sprechen, in das verschiedene Diskurslagen einfließen (Liebesrede, Selbstbezeichnung, Gebetsformeln), zum Ausdruck kommt:

Oh, wie begehren meine Arme und Lippen dich, nur dich. Komm zu mir, du Entsetzlicher. Im Traum und heimlich fiel ich zusammen [...] In Blut und Schmutz schwamm ich; zertrümmert mußte ich mehr leiden, als meine Zunge sagen kann.

O in welche Schmach wirft es mich, daß ich ein Weib bin [...] Komm zu mir, du Entsetzlicher. Ich bin ganz von mir abgedrängt, das Stumme in mir hast du sprechen machen; nun bette mich auch und laß mich büßen, daß ich ein Weib bin [...]

Du darfst mich ganz vernichten, denn nur für dich bin ich aufgegrünt (Hervorheb. durch den Verf.); für dich verfinsterte sich mein Mädchenblut und immer wieder weinte es quellend um dich, Johannes [...] Herr, so brenne mich. (SV, 170)

Indem Döblin Irenes Sprechen als ihr eigentliches Sprechen aus gibt, erscheint sie in der Phase ihrer zunehmenden Ausgeliefertheit an Johannes gleich doppelt zum Objekt gemacht: einerseits auf der physisch-körperlichen Ebene, andererseits auf jener des Bewußtseins und der Fähigkeit zur Artikulation, zur Reflexion ihrer Krise. Der sexuelle Akt – «Er versank in die unerhörten Prächte ihres Leibes» (SV, 175) – bestätigt nur die Sprachlosigkeit dieser Begegnung und die Unfähigkeit, diesen bewußt zu erfahren. Was bleibt, auch dies symptomatisch, ist «eine starre Lust, Irene weh zu tun» (SV, 180), sie «jetzt, wo ich sie ganz zur Dirne gemacht habe» zu «zerstören» (SV, 181). Die männliche Stimme, so pathologisch sie in die Abgründe ihres Realitätsverlustes, in «fensterlose Monaden» auch verstrickt ist, vermag, stammelnd zwar, ihr Vorhaben, d. h. das der Destruktion des Anderen und damit der Fiktion, sich von den dumpfen Gewalten im Inneren jener Monaden befreien zu können, immer wieder zu formu-

²³ Ebd. S. 102 bzw. S. 151.

lieren. Demgegenüber gleitet Irene und damit stellvertretend die weibliche Stimme in eine psychosomatische Krise der Verweigerung: «Sie wurde von Erstarrung befallen» (SV, 181). Ihre auch im Text an Körpersignalen unterstrichene Fragilität kippt in ein Krankheitsbild, das Züge des zeitgenössischen Hysterie-Befundes – Signalwort: Lachen – trägt. Während Johannes' Körperlichkeit physisch im Wachsen begriffen zu sein scheint (breite Schultern, breite Stirn, starke Hände), dämmert Irene dahin und verliert ihre identitätsstiftenden Gewißheiten gerade auch im Hinblick auf ihren Körper und auf das Sexuelle, das nur mehr im Reflex auf Johannes' destruktiver Gier zur Artikulation kommt (Aufblühen in seinen Armen, SV 195) und damit zwangsläufig in den extremen Wunsch nach Selbstvernichtung mündet:

Töte mich, Johannes. Töte mich, ich fleh dich an (SV, 195)

Der nachfolgende Mord an Irene, gestaltet als befreiende Lustbefriedigung, scheint auf eine doppelte Argumentation zurückführbar zu sein: auf eine von Beginn an präesente sadistische Disposition, aus der Johannes aufgrund seiner unlösbaren präödipalen Konfliktkonstellation nicht heraustreten kann, d. h. auf eine klinisch-pathologische Begründung auf der einen²⁴, auf eine problematische Weiblichkeitsprojektion (masochistische Schmerzbereitschaft, Verdrängung der weiblichen Libido) durch die Erzählerstimme, d. h. auf ein literar-kulturelles Bild auf der anderen Seite, in dem die weibliche Stimme eigentlich nie wirklich zu Wort kommt oder dies nur in bereits modellierter Form erfolgt.

Nichtsdestotrotz unterscheidet sich Döblins Roman-Erzählung z. T. wesentlich von zeitgenössischen literarischen Projektionen im Umfeld des Geschlechterdiskurses. Während andere Texte, z. B. (früh)expressionistische Romane und Dramen (Kubins *Andere Seite*, Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* oder Csokors *Der Baum der Erkenntnis*²⁵) die Hysterisierung des weiblichen Körpers und die Ent-Subjektivierung der weiblichen Stimme zugunsten der Legitimierung des männlichen Individualismus und damit einer impliziten Geschlechterhierarchie hervorkehren, problemati-

²⁴ Vgl. dazu auch R. Dollinger, *Sadomasochismus*, S. 62f., der diese Disposition als weiter verantwortlich zeichnet für die aggressive Abwehr des weiblichen Körpers, «dessen Begehren als angsteinflößende Bedrohung erfahren wird».

²⁵ Zu Csokor und (knapp) zu Kokoschka vgl. meinen Beitrag: «Die Wollust der Kreatur [...] gemenget mit Bitterkeit». Versuch über den vergessenen Expressionisten Franz Theodor Csokor. In: Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hgg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Wien-Köln-Weimar 1994, S. 317-336.

siert Döblin auch die arroganten Diskurslinien der männlichen/eigenen Erzählerstimme, demontiert am Beispiel des Johannes die Idee überlegener Männlichkeit als bloß pathologisch verstehbare und an Gewalt gekoppelte und versucht für die im Text zerfallenden Identitäten eine spezifische Sprache oder zumindest einen angemessenen Sprachgestus zu finden, der sich vom naturwissenschaftlich inspirierten der Zeit doch deutlich unterscheidet, selbst dort, wo er ihn zuspitzt, und die Krise der geschlechtlich mißglückenden Individuation auch als Krise des Ausdrückbaren markiert.

Exkurs 3: Berge, Meere und Giganten (1924)

Obwohl in diesem ungewöhnlichen, Märchen und Science fiction vereinigenden sowie durch «Maßlosigkeit»²⁶ gekennzeichneten Roman der Geschlechterdiskurs durch andere, tendenziell polarisierende Diskurse überdeckt zu sein scheint wie z. B. durch naturphilosophische, sozialtheoretische und utopistisch-technokratische²⁷ lohnt sich ein Blick auf einige signifikante Modellierungen des Männlichen und Weiblichen in seinen neun Büchern, zumal sich, in kühnen Variationen und ekstatischen Steigerungen als Leitmotiv bzw. Leitkonflikt jener zwischen Mensch und Natur, d. h. aber auch implizit zwischen verschiedenen Rollen-Entwürfen möglicher Identität, herauskristallisiert.

Eine der zentralen Modellierungen innerhalb der Geschlechterrivalität ist jene der Männin/Gigantin, die von Beginn an in die elementar-globalen kriegerisch-kontinentalen Konflikte zwischen dem den afro-mediterranen Raum einschließenden «westlichen Völkerkreise» (BMG, 39) und den östlich-asiatischen Mächten (im 23. bis zum 25. Jahrhundert) eingearbeitet wird. Das Weibliche erscheint dabei als implizite Feindprojektion, weil es in seinem Anspruch auf Teilhabe an der Macht die anfangs männlich dominierten «Stadtschaften» in Frage stellt, etablierte Funktionen unterläuft und überall dort, wo Frauen in deren Herrschaft eintreten, den späteren Verfall dieser Gebilde grundlegen, indem sie mit dem Geruch des Verrats, der Kollaboration mit dem «Fremden» behaftet werden:

Furchtbar wurden Annäherungsversuche unter ihnen erschwert

²⁶ Vgl. Nachwort von Volker Klotz zu A. Döblin: *Berge, Meere und Giganten*. In.: Ebd. S. 515-539, hier S. 517. Künftig zit. mit Sigle BMG.

²⁷ Vgl. dazu den Forschungsbericht bei Hannelore Qual: *Natur und Utopie. Weltanschauung und Gesellschaftsbild in Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten**. München 1992, S. 13-27.

durch das Zusammendrängen der Frauen zueinander, durch den nicht nachlassenden Kampf der Frauen um die Vorherrschaft [...] Es war nicht ruchbar geworden, was die Mailänder Frauen bei der großen Farbigenrevolte den Fremden vorgeschlagen hatten; es war aber klar, daß überall verräterische Gedanken bei den Weibern umliefen. [...] Kraftvoll sicher zäh waren diese Frauen, ihre Stärke, ihr Wille Geist waren unentbehrlich. Bei zahllosen Männern dieser Periode bestand schon voll die Neigung vor den Weibern den Rückzug anzutreten. (BMG, 41)

Macht und Weiblichkeit seien offenbar nicht imstande, eine alternative Vision über das Moment exzessiver Inszenierung hinaus zu entwickeln; im Gegenteil, denn – so die (zu hinterfragende) Autorstimme²⁸ – «am raschesten entarten die Frauen» (BMG, 42). Das nachfolgende Beispiel der «königinartigen Alleinherrscherin» Melise in Bordeaux illustriert, was unter «Entartung» verstanden wird: (bi)sexuelle Ausschweifung gepaart mit tyrannischer Gewalt, womit das alte Diskursmuster der sadistischen Frau²⁹ – kontrapunktisch zum *Schwarzen Vorhang* – aufgegriffen wird:

Wie eine Riesenschlange umfaßte sie ihre Liebhaber und Liebhaberinnen, zerknirschte sie gesättigt, ließ sie geängstigt liegen [...] Sie tötete und entmannte Dutzende Männer, von denen sie annahm, sie wären ihr untreu. Zugleich getötet und geschlechtsunfähig gemacht wurden Frauen, die mit diesen Männern verdächtigt wurden. (BMG, 43f.)

Auch im dritten und vierten Buch, dem für den Roman wichtigen Marduk-Teil, treffen wir auf Geschlechtermodellierungen, die weitgehend von der Konkurrenz um die Macht bestimmt sind. Frauenbünde und einzelne Figuren treten mehr oder weniger offen gegen den Usurpator Marduk auf; sie unterliegen jedoch und zwar aufgrund ständig aufbrechender Differenzen zwischen politischen Erfordernissen und erotischen Neigungen. Oder, präziser: sie werden durch die Erzählerstimme zu Unterliegen-

²⁸ Es überrascht nicht, daß dieser Text bereits früh ins Interesse feministischer Forschung geraten ist. Vgl. z. B. Ulrike Scholvin: Döblins Metropolen. Über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche. = Ergebnisse der Frauenforschung Bd. 2; Weinheim-Basel 1985, S. 161-163.

²⁹ Vgl. dazu Ute Karlavaris-Bremer: Kein Ort Nirgends. Frauen in Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 5 (1996), S. 129-137, bes. S. 130f. Die Konnexion von Gewalt und Sexualität werden schlüssig als «Ängste vor der elementaren Kraft des Weiblichen», die Vernichtungslust als «Inversion des Geburtsprozesses» und damit an mutterrechtlichen Vorstellungen ausgerichtet gedeutet.

den gemacht. Es ist dies z. B. der Fall der Marion Divoise, die mit allen Klischees weiblicher Mächtigkeit ausgestattet wird: *blond, ernst, weißhäutig, iippig, vollbusig, streng* (BMG, 136). Marduks erotische Ausstrahlung, dem Typus des Condottiere nachgebildet, läßt in ihr den Wunsch nach Erregung hochsteigen und bewirkt ihr Zusammenbrechen: «... wurde verwirrt nach Hause getragen» (BMG, 136). Von dieser Erfahrung an verliert die Marion-Figur an Sicherheit, an Macht, verliert sich auch an die bislang strikt unterdrückten Triebe³⁰ und sucht eine desintegrative Kompensation in einem Akt, den sie nur als «Schändung» empfinden kann (BMG, 138).

Umso überraschender, weil die traditionellen Stereotypen doch hinter sich lassend, präsentiert sich der – weithin als unbefriedigend empfundene – Romanschluß mit Geschlechterbildern, die – z.T. an spätexpressionistische Visionen anknüpfend, z. T. im scharfen Kontrast zu den im Text vorangehenden – die Signatur der Konfrontation und Hierarchie eintauschen zugunsten eines Aufbrechens der Geschlechterdifferenz, einer archaischen Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit sich *und* dem Anderen. Weibliche Jünglinge und «Gestalten nicht Mann und nicht Weib, zeigten sich in der Garonnellandschaft aus mehreren der hier vagierenden Rassen. Das war die *höchste Bezauberung* (Hervorheb. durch den Verf.), die viele erfuhren» (BMG, 468). Freilich, die Vorgeschichte, die dafür verantwortlich zeichnet, besteht aus einem Kurzschießen der Pole Natur und Weiblichkeit in ihrer destruktiven Potenz, das ein Matriarchat generiert als «Zeiten der Barbarei auf hochtechnisierter Grundlage», als «Geschichte weiblicher Triebmacht», als «entwicklungsfeindlich, verschlingend, amorph»³¹ die Kehrseite des männlich konnotierten Fortschritts- und Produktionsgedankens verkörpert und ihren jeweils konkreten Körper dabei am Ende travestiert. Daß diese neue Geschlechterperspektive überhaupt formulierbar wird, hängt mit seiner Bindung an das anarchistisch konnotierte Siedlermodell zusammen, in dem zugleich regressive wie progressive zivilisatorische Überlegungen einfließen, das also ein Gegenmodell zu geschlossenen sozialen Systemen, ihren Hierarchien und – wesentlich geschlechtlich bestimmten – Rollenbildern skizziert. In ihm ist die geschlechtliche Gewißheit auch kein entscheidender Faktor mehr. Das «wilde Geschöpf»

³⁰ Vgl. BMG, 137: «Aber wenn die jungen Menschen dringlicher nach ihren schönen Armen, ihrem Hals, ihren Hüften griffen, stieg Widerwille in ihr auf. Ohne Maß beleidigt war sie, mit Haß und Demütigung überfiel sie den schmerzlich Getroffenen ... Ein Vieh nannte sie ihn».

³¹ Vgl. U. Scholvin: Döblins Metropolen; S. 161f.

Tika On, von dem es heißt «Über ihr Geschlecht war sie selbst nicht klar. Sie küßte hitzig Männer und Frauen» (BMG, 468), deutet an, daß soziale Organisation und Kommunikation prinzipiell auch anders – libertärer – als im üblichen Herrschafts- und Konkurrenzdiskurs vorstellbar wäre. Insofern markiert der Roman einen der kühneren Vorstöße Döblins auf dem Terrain des Geschlechterdiskurses, wiewohl seine zum Roman verfaßten «Bemerkungen» vieles, was auf der Textebene radikaler gestaltet erscheint, relativieren, ja in objekt- und männer/wahn/orientierte Projektionen zurückführen:

Dann die Frauen [...] sie sterilisieren das Epische. Man muß sie anders nehmen, wenn man sie episch heranziehen will. Man muß ihnen die Giftzähne brechen, das Süße, Wichtiguerische, Kleinzänkische, Interessante an ihnen erst einmal zerknacken. Dann bleibt die richtige Frau übrig [...] das simple elementare Biest, die andere Artung Mensch, Mann-Weib ...³²

Text und Reflexion über den Text treten hier beklemmend auseinander, um sich dann doch wieder anzunähern, liege ja das eigentlich Faszinierende «jenseits von Normal und Pervers» in der «Mannigfaltigkeit», der Grenzüberschreitung, den «variierenden Typen des letzten Buches»³³.

Zugleich – und vielleicht auch wegen dieses Interesses an Grenzüberschreitungen – kann der Roman als Experimentierfeld für ein zentrales ästhetisches Anliegen gesehen werden, nämlich jenes der Frage des Stellenwerts von «Elementarsituationen des menschlichen Daseins» und das Herangehen des «epischen» Schriftstellers an die Realität sowie ihr «durchstoßen» als eigentliche Ambition des schriftstellerischen Prozesses³⁴.

Daß im Roman *Berlin Alexanderplatz* der Geschlechterdiskurs jenen eingangs erwähnten Rückfall in atavistische Männlichkeitsprojektionen erlebt, kann vor dem Hintergrund der skizzierten Anstrengungen und der in den Texten umgesetzten Modellierungen einschließlich ihrer Demontagen nicht mehr verwundern. Alles, was Döblin fortan auf diesem Terrain ver-

³² Vgl. A. Döblin: Bemerkungen zu «Berge, Meere und Giganten». In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Olten-Freiburg/Br. 1963, S. 345-356, S. 355.

³³ Ebd. S. 455 bzw. S. 349 wenn bereits im konzeptuellen Grundriß «Die erotischen Typen» als wesentliche Ebene des Romans festgehalten erscheinen.

³⁴ Vgl. A. Döblin: Der Bau des epischen Werks [Dez. 1928]. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten-Freiburg/Br. 1989, S. 215-245, S. 218f. Im Absatz *Der Weg zur künftigen Epik* (Ebd. S. 224f.) nimmt Döblin hinsichtlich der «Objektivität des Erzählens» übrigens explizit auf den Roman BGM Bezug.

sucht, ist bereits in früheren Texten und zwar meist radikaler entfaltet worden. Nicht übersehen werden sollten dabei seine Überlegungen, den Geschlechterdiskurs in seiner überwiegend pathologischen, aber ansatzweise auch utopistischen Phänomenologie nicht deskriptiv sondern diskursiv-strukturell in Texte zu integrieren bzw. zu Triebkräften des Textkörpers zu modellieren. Bleiben dabei seine Weiblichkeitskonfigurationen trotz ambivalenter Haltung dem weiten Bereich Körperlichkeit-Kulturalität gegenüber letztlich doch "Männerphantasien" sowie einem Disziplinierungsgestus ausgeliefert, der die Frauen zum Verschwinden bringt (in der Natur [BMG], in der Stadt [BA], durch Mord [SV] oder Flucht [Pardon wird nicht gegeben]), so sind die «ways in which the feminine comes to figure as a constructed cultural attribute of the city»³⁵ doch von bemerkenswerter Differenziertheit und – in ihrer Abgründigkeit – auch von einer beklemmenden Einsicht in die narrative Mächtigkeit des Autors als dominanten "modernen" Typus selbst.

³⁵ Vgl. Marie Tatar: «Wie süß ist es, sich zu opfern». Gender, Violence, and Agency in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. In: *Dvjs* 66 (1992) S. 491-518, S. 497.

Stefano Beretta
(Trento)

*La conoscenza del mondo attraverso l'esperienza estetica
Sui fondamenti della poetica di Robert Walser*

Nel suo affascinante viaggio attraverso le fonti storiche da cui discendono le forme dell'esperienza estetica, così come esse si manifestano nella civiltà letteraria occidentale, Hans Robert Jauß coglie nella comparazione baudelairiana del genio e del bambino un momento decisivo per la riflessione sulla poesia moderna. Riferendosi a una particolare caratteristica della percezione infantile, capace, poiché sa riproporsi costantemente come novità assoluta, di inebriarsi di se stessa – «L'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre»¹ –, Baudelaire guarda al poeta come a chi, conservando quella giovevole prerogativa anche nell'età adulta, più di chiunque altro si dimostra in grado di combattere sul fronte dell'arte il crescente straniamento dell'individuo nel mondo attuale. Sul ripetersi di questa meravigliata reazione, osserva Jauß, si impernia di conseguenza, combinandosi con l'esercizio produttivo della memoria, il concetto di esperienza estetica che ispira gran parte della poetica della modernità:

der Dichter, der in bewußter ästhetischer Tätigkeit die Entfremdung der Wirklichkeit aufzuheben und die Welt in ihrer anfänglichen Neuheit wiederherzustellen vermag, bringt uns eine vergessene oder verdrängte Realität ins Bewußtsein zurück [...] nicht schon die geschärfte Wahrnehmung des Neuen oder die überraschende Vorstellung einer anderen Welt, sondern erst das ineins damit aufgeschlossene Tor des Wiedererkennens von verschüttetem Erleben, die wie-

¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Parigi 1976, vol. I, p. 690.

derfindbar gewordene verlorene Zeit, macht die ganze Tiefe der ästhetischen Erfahrung aus!²

In tutta la sua opera Robert Walser si misura caparbiamente, in un vorticoso susseguirsi di momenti di grande intensità emotiva e di profonda riflessione intellettuale, con problemi e aspetti relativi all'esperienza e alla conoscenza, fino a dar vita a un *corpus* poetico per molti versi atipico nel contesto storico in cui viene composto, compreso tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e il 1933; tuttavia, alcune significative acquisizioni della ricerca sulla produzione walseriana hanno imposto di recente, con rinnovata urgenza, la necessità di ridiscutere un'immagine di Walser legata a vieti stereotipi, quali la condizione di sostanziale e quasi disperata alterità dell'autore di Biel rispetto alla letteratura del suo tempo³. Anche l'atteggiamento in apparenza incoerente ostentato da Walser in merito alla supposta natura infantile della sua poesia è da far rientrare per molti versi in tale ambito tematico, e va comunque considerato tenendo in debito conto la decisa avversione nutrita dal poeta nei riguardi dell'idea di un possibile sviluppo dell'individuo⁴; soprattutto, però, nell'opera di Walser, tutta pro-

² Hans Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982, p. 42 sg. Sull'ergersi dell'esperienza estetica in Baudelaire a difesa contro il dilagare dell'effimero, segno distintivo della modernità più compromessa con l'aberrazione nichilista, si veda Stefano Zecchi, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Milano 1998, pp. 132-160.

³ Mi limito qui a citare gli studi che hanno contribuito in misura determinante a statuire un raffronto tra l'opera di Walser e la spiritualità della *Moderne*. Essi sono: Tamara S. Evans, *Robert Walsers Moderne*, Stuttgart-Bern 1989, Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Frankfurt am Main 1998, e *Robert Walser und die moderne Poetik*, a cura di Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1999.

⁴ Paradigmatica a questo proposito è la prosa *Ein Kind (III)*, pubblicata nel 1925 nel volume *Die Rose* e in cui Walser postula la propria regressione strategica da uomo (e autore) di mondo a bambino (cfr. Robert Walser, *Ein Kind (III)*, in Id., *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, a cura di Jochen Greven, 20 voll., Zürich-Frankfurt am Main 1985 sg., vol. VIII, pp. 75-79; d'ora innanzi si citerà questa edizione delle opere di Walser segnalandola nel testo con la sigla *SW*, seguita dal volume e dalla pagina in questione indicati rispettivamente con il numero romano e il numero arabo). Ma in una lettera del marzo 1925, indirizzata all'amica e confidente Frieda Mermet, Walser lamenta il giudizio espresso da Thomas Mann su *Die Rose*, in cui l'autore si rivelerebbe «klug wie ein sehr, sehr feines, artiges und unartiges Kind, vielleicht demnach also gescheit und dumm, d. h. unbekommen und beklommen durcheinander» (Robert Walser, *Briefe*, a cura di Jörg Schäfer, Zürich 1979, p. 226; d'ora innanzi si citerà questa edizione dell'epistolario walseriano segnalandola nel testo con la sigla *B*, seguita dal numero che indicherà la pagina in oggetto).

fondamente segnata da una palese intenzione ermeneutica, trova riscontro, pur nella specificità del caso, un altro enunciato della teoria estetica di Jauß, quello secondo cui il «Dichter der Moderne», sostituendo alla perenne eccitazione infantile di fronte alla novità il riconoscimento e la rielaborazione del *déjà vu*, «erhebt die totalisierende Kraft der Erinnerung zur letzten Instanz der ästhetischen Produktion»⁵.

Nella prosa *Die Gedichte (II)* (1919) Walser, ricostruendo e rivivendo i propri esordi lirici, affronta direttamente le contraddizioni insite nella condizione del poeta; in un universo in cui le esigenze della comunicazione linguistica e della produzione letteraria non sempre si armonizzano, «Der Dichter steht immer wie vor einem reizenden, seltsamen Abgrund» (*SW XVI*, 259). In effetti, il grande e perpetuamente incompiuto «Ich-Buch» che Walser, nella prosa *Eine Art Erzählung* (1929), indica come la ragion d'essere della propria arte poetica⁶, avanza giorno per giorno, mantenendosi sulla sottile linea che separa il romanzo autobiografico dalla seduzione dell'*itinerarium in nihilum*. Nell'ultimo libro pubblicato in vita da Walser, la raccolta di prose *Die Rose* (1925), è contenuto un breve monologo in forma drammatica, dal titolo *Der Einsame*, dove la voce recitante sembra dar corpo all'oltrepassamento di quella ultimativa «forza totalizzante del ricordo» cui il poeta della modernità, a parere di Jauß, affida la missione di modellare il proprio empito creativo:

Herrlich ist des Einsamen geistige Freiheit, seine Gedanken bilden sich im Nu zu Gestalten, für den Denkenden gibt's keine Entfernung. Alterstufen sind überwunden. Sittliche Grenzen zieht er selbst und redet mit Lebendigen und Verstorbenen (*SW VIII*, 101).

Nella nuova e illimitata libertà in cui si è entusiasticamente immerso, il solitario ha superato la linea di demarcazione che separa il pensiero dalla forma, concretizzando in tal modo l'ideale della simultaneità del prodotto artistico e della sua concezione, e avvalorando la tesi esposta poco oltre, la quale vuole che le «Verhandlungen vermindern ihren Gegenstand» e «saugen die Quellen nach und nach auf» (*SW VIII*, 102). Tuttavia, travolto da un'illusione di onnipotenza che lo porta a pensare di aver acquisito facoltà

⁵ Hans Robert Jauß, *op. cit.*, p. 43.

⁶ «Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte. Für mich sind die Skizzen, die ich dann und wann hervorbringe, kleinere oder umfangreichere Romankapitel. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können» (*SW XX*, 322).

medianiche, l'aspirante anacoreta walseriano imprime in realtà una svolta degenerativa alla propria relazione estetica con il mondo, restringe cioè l'immenso panorama che si apre alla percezione alle ben più anguste misure di un dominio mentale del *Dasein* che con l'autenticità del mondo viene solo confuso⁷. Ricalcando in questo le orme lasciate dal Lenz büchneriano⁸, il misantropo di Walser provoca la pernicioso dispersione della totalità esperienziale e si va a scontrare con essa, con esiti senza dubbio drammatici; ma diversamente da quello che può costituire un probabile modello, in episodi come questo di *Der Einsame* il trauma della dissociazione (reiterato in una serie di dissociazioni) si ripercuote per intero sulla sostanza autobiografica della scrittura walseriana, che qui scopre e insieme rimette audacemente in gioco la sua duplice valenza, ermeneutica da una parte e gnostica dall'altra. La riprova di tale affermazione è da rinvenire nella prosa *Die Ruine*, anch'essa risalente al 1925; è questo uno degli scritti nei quali più evidente risulta l'interesse del Walser del periodo ber-

⁷ Intendo qui l'accezione heideggeriana di *Dasein*, efficacemente riassunta nel seguente passo di *Sein und Zeit*: «Der Ausdruck "Da" meint diese wesenhafte Erschlossenheit. Durch sie ist dieses Seiende (das Dasein) in eins mit dem Da-sein von Welt für es selbst "da"» (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972¹², p. 132).

⁸ Nell'agitazione che struttura il corso scenico di *Lenz* la critica ha voluto individuare un antecedente del motivo della passeggiata e del *Wandern*, che tanta parte ha nell'opera di Walser. Tuttavia, solo di rado a questo problema sono state dedicate riflessioni approfondite, tanto da far pensare, nel caso del collegamento istituito tra il *Lenz* e la passeggiata walseriana, a una deduzione accettata supinamente, sulla scorta di elementi che si fanno risalire a una troppo generica tradizione. L'atteggiamento di Walser nei confronti della figura e dell'opera di Büchner è ambiguo; nelle prose *Büchners Flucht* (1912) (*SW* III, 106 sg.) e *Ein Dramatiker* (1927) (*SW* XIX, 261-265) viene schizzato il ritratto di un idealista costantemente in fuga da se stesso, impegnato nella spasmodica ricerca del *modus operandi* che Fausto Cercignani chiama «"autenticità prospettica"», precisando, con alcune osservazioni che potrebbero valere anche per Walser, che si tratta di «un modo di porsi nei confronti della creazione letteraria che consente una ricostruzione necessariamente inquadrata nella prospettiva dello scrittore e pur tuttavia in qualche misura "autentica" grazie alla genuina intenzione di rivivere e di far rivivere quell'esperienza, oggettivamente estranea, proprio così come lo scrittore stesso la riviverebbe» (Fausto Cercignani, *Georg Büchner, la "conversazione sull'arte" e la prassi poetica*, in «Studia theodisca» V [1998], p. 168). Per la ricezione sotto molti aspetti contraddittoria dei diversi autori che entrano direttamente nell'opera di Walser si vedano Jochen Greven, *Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers*, in Id., *Robert Walser. "Figur am Rande, in wechselndem Licht"*, Frankfurt am Main 1992, pp. 35-63, e Tamara S. Evans, «*Im übrigen ist er ein wenig krank*»: Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walsers Dichterporträts, in *Robert Walser und die moderne Poetik*, cit., pp. 102-115.

nese (1921-33) per la tecnica del montaggio⁹. In un passo di *Die Ruine*, che fa seguito all'esposizione del rammarico del narratore per la sua troppo sporadica partecipazione alla vita comunitaria, la felicità personale appare come una nozione strettamente collegata alla riuscita e alla comprensibilità dell'elaborazione linguistica:

Immer war ich so eine Art Ästhet, der sich wegen Satzwendungen
schier Locken ausriß, und der ganz unglücklich wurde, wenn seine
Zeilen nicht fließend genug hinflossen (*SW* XVII, 135).

L'arezza retrospettiva, unita al rinascimento per la supposta assenza di fluidità discorsiva del costruito letterario, testimonia qui l'attenzione che Walser rivolge al recupero dell'esperienza in chiave comunicativa. Attraverso l'accento alla qualità estetica del suo rapporto con la realtà, la poesia si interroga sulla possibilità di decifrare i segni del paesaggio del presente e insieme di quello della memoria, mentre l'infelicità accompagna il dubbio del poeta, non del tutto certo che la propria missione sia realizzabile. È in *Die Ruine*, per l'appunto, che Walser abbozza un autoritratto profondamente solcato dal disincanto, presentandosi come «ein junger Mann [...] der die Kaufmannskarriere zugunsten der poetischen preisgab», di cui poi narra che «Der Himmel und die menschliche Gesellschaft strafen ihn hart dafür» (*SW* XVII, 127).

D'altra parte, questa perplessità, se ricondotta nell'alveo della discussione letteraria, illustra la vitale ambivalenza di cui si nutre la poesia walsariana: in quanto giunge a turbare il rilassamento dell'io che si rivede come «una sorta di esteta», la mania di concretezza narrativa mira ad aggregare nello spazio del racconto precisione stilistica e chiarezza della lettura, e il ripensamento che la suscita partecipa anch'esso alla costruzione dell'esperienza estetica, sempre alla ricerca di nuova linfa per alimentare l'espressione artistica¹⁰.

⁹ Su questo aspetto dell'arte walsariana si veda soprattutto Leonardo Tofi, *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli 1995, pp. 169-257, dove si insiste sul concetto di messa a nudo dei modi della produzione poetica e sulle implicazioni anti-naturalistiche conseguenti a questa scelta; altre interessanti considerazioni in proposito si possono leggere in Ulf Bleckmann, "[...] ein MeinungsLabyrinth, in welchem alle, alle herumirren ...". *Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*, Frankfurt am Main 1994, pp. 121-127.

¹⁰ Alla particolare sostanza del ripensamento nell'opera di Walser si confanno le seguenti considerazioni, di natura narratologica, esposte da Jochen Vogt: «Grammatisch verdeckt der durchgängige Gebrauch der Ersten Person Singular die Tatsache, daß zwei

Questa agitazione produttiva della memoria non genera poi in nessun caso un pentimento: l'arte di Walser non si piega alle esigenze di una comoda fruizione, non aspira a mettersi al riparo da sorprese e imprevisti. La riconsiderazione degli eventi alla luce del rimpianto o nella prospettiva della contrizione non è assolutamente ipotizzabile nell'opera walseriana, dove lo sguardo rivolto al passato contribuisce sempre ad arricchire il presente; in questo senso, un'altra constatazione formulata in *Der Einsame*, «Den Einsamen erquickten Vergangenheit und Gegenwart gleichmäßig» (*SW* VIII, 102), può essere assunta come valido *exemplum e contrario*. L'amore incondizionato per il presente determina un atteggiamento che Walser mostra anche allorché ricorre al motivo del sogno, come nella prosa *Die kleine Stadt* (1932/33), sfumata in un tono elegiaco: «Wie leicht man träumt, wie willkommen einem dies ist; Illusionen, die die Erfahrung nicht verbannen kann» (*SW* XX, 18). La «Erfahrung» prammatica viene investita qui di un valore negativo, giacché essa coincide con l'esperienza caduta nella rete di una meccanica reiterazione; per contro, l'arte walseriana vive tutta nel saper rappresentare pulsioni antitetiche ma simultanee, localizzate nell'interiorità soggettiva che è in grado di assimilare le differenze senza eliminarle attraverso una generica procedura amalgamante.

Ad esempio, il protagonista del brano *Kleist in Thun* (1907), pur se calato in una finzione di grande intensità emotiva, giunto al momento del rispecchiamento analitico conserva la freddezza necessaria per salvarsi dalla caduta nel baratro dell'autoindulgenza:

Ihm flimmern musizierende, helle Scheine um die Sinne. Eigentlich, wenn er es sich aufrichtig gesteht, ist ihm jetzt ganz wohl; weh, aber zugleich wohl. Es schmerzt ihn etwas, ja, in der Tat, ganz recht, aber nicht in der Brust, auch nicht in der Lunge, nicht im Kopf, was? Wirklich? Gar nirgends? Ja doch, so ein bißchen, irgendwo, daß es ja sei, daß man's nicht genau sagen kann [...] Er sagt etwas, und dann kommen Momente, wo er geradezu kindlich glücklich ist (*SW* II, 80).

Osservandolo attraverso il filtro dell'assenza di situazioni psicologiche ben definite, Walser dipinge un Kleist restio a riferire se stesso alla realtà mediante una semplice relazione mimetica. La visione chiara e armoniosa, insieme con la commistione di benessere e di dolore diffuso, – ma

verschiedene Ich-Instanzen auftreten: Ein "Ich", das einst gewisse Ereignisse erlebte, und ein anderes, das sie nach mehr oder weniger langen Zeit erzählt» (Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen 1998⁸, p. 71).

quest'ultimo viene comunque sedato dallo smanioso interrogarsi dell'indagine poetica – arricchisce la sostanza artistica del racconto di una peculiare dialettica del dicibile e del detto: il dire qualcosa, indefinito come il dolore che Kleist è solo capace di balbettare ma si lascia alle spalle giudicando che «die Sache ist nicht die Rede wert» (*SW* II, 80), è già annuncio dell'imminente manifestarsi della felicità infantile del poeta; è questa la condizione di Kleist quando il suo autore prende congedo da lui, lasciandolo nella carrozza che si allontana da Thun, felice appunto, malgrado la sorella gli rimproveri «wie sonderbar er eigentlich mit seinem Leben spiele» (*SW* II, 80)¹¹.

La proprietà ansiolitica dell'arte, così come emerge dalle circostanze immaginate per Kleist, non va tuttavia confusa con un'accezione an-estetica incompatibile con i fondamenti della poetica walseriana dell'esperienza e della percezione¹². Nella lettera del 18 marzo 1926 indirizzata da Walser a Max Rychner è contenuta una sentenza in cui si aggregano e si sintetizzano i risultati della riflessione walseriana intorno al problema della creazione artistica. Traendo spunto dalla caratterizzazione prossima all'ineffabile di molte figure femminili shakespeariane, Walser sostiene che «Aus den Unangesprochenheiten entwickelt sich das Gestaltliche» (*B*, 267)¹³. Il residuale, il non detto (le «Unangesprochenheiten») non concorre al processo della scrittura artistica in quanto categoria ornamentale, bensì come momento di acquisizione di quegli elementi del reale cui il

¹¹ Per un'approfondita analisi della ricezione dell'opera e della figura di Heinrich von Kleist da parte di Walser, che al poeta prussiano dedica diversi scritti, oltre a *Kleist in Thun*, si veda Peter Utz, *op. cit.*, pp. 192-242.

¹² Pertinenti a questo problema sono le seguenti osservazioni di Wolfgang Welsch: «Indem das jeweilige Wahrnehmen als objektiv und richtig erscheint, negiert es guten Gewissens die gleichen Rechte anderer oder abweichender Wahrnehmungsformen. Es kann nicht glauben, daß an seine Stelle etwas Anderes, gar Besseres treten könnte, daß seine Perspektive überschreitungsbedürftig wäre. So werden Anästhetik und Absolutismus zum Paar» (Wolfgang Welsch, *Ästhetik und Anästhetik*, in Id., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1996, p. 34).

¹³ Nella stessa missiva Walser indica alcuni principi di una sua personale poetica, in cui la composizione obbedisce a una sorta di regola superiore ispirata a un'adamantina concretezza organica: «Das schöne Gedicht hat meiner Ansicht nach ein schöner Leib zu sein, der aus den gemessenen, vergeblich, fast ideenlos auf's Papier gesetzten Worten hervorzublühen habe. Die Worte bilden die Haut, die sich straff um den Inhalt, d. h. den Körper spannt. Die Kunst besteht darin, nicht Worte zu sagen sondern einen Gedicht-Körper zu formen, d. h. dafür zu sorgen, daß die Worte nur das Mittel bilden zur Gedichtkörperbildung» (*B*, 266).

poeta dà la forma di ciò che dà forma («das Gestaltliche»), in un gioco di rimandi che testimonia come alla base dell'idea walseriana di arte stia un'attività di continua trans-formazione della percezione estetica.

Ma ricercare la struttura espressiva attraverso la forma per Walser significa anche ridiscutere e rivedere alla luce di questo impegno le polarità e le antinomie convenzionali, per valutarne la congruenza rispetto a un'inedita progettualità. Il brano *Lektüre* (1928/29) concentra in proposito lo sguardo, in una audace sinergia tra l'interiorità e i sensi, sul punto mobile di riequilibrio dei termini di una delle contrapposizioni più fittizie e deleterie tra quelle che informano la spiritualità occidentale. L'io di *Lektüre* afferma di restare indifferente all'accusa di materialismo che gli potrebbe derivare dalla sua fruizione "culinaria" della lettura, e tuttavia tale noncuranza risponde a una scelta ben precisa, «da für mein bescheidenes Empfinden», sostiene il lettore-narratore, «Spirituelles und Greifbares ineinander verwoben sind» (*SW* XX, 302)¹⁴.

I termini che racchiudono la contrapposizione più radicale, i contrari per antonomasia, hanno dunque per Walser ragione di esistere soltanto se vengono immessi nel flusso dell'esperienza senza che si imponga la necessità di stabilire alcuna preminenza gerarchica, ma non per questo devono spogliarsi del proprio valore simbolico, funzionale al processo della creazione e della trasformazione artistica. L'oggetto delle riflessioni walseriane si configura come una compagine organica che dispone costantemente di forze che ne ritemprano la robusta fibra di autenticità ontologica. In tal modo, anche il profitto che si può trarre dalla lettura si traduce in un immediato rinvigorismento, di cui in *Lektüre* viene dato conto in maniera eloquente: «Beispielsweise suche ich mich durch die Lektüre weniger irgendwie zu bereichern als zu erquicken» (*SW* XX, 302).

Siamo quindi in presenza di una riconversione ermeneutica degli antagonismi, grazie alla quale Walser traccia orbite narrative irregolari e imprevedibili, che eludono e irridono ogni attendibilità cronistorica. Ma la polemica così condotta contro l'inerzia intellettuale, principale causa della resa al dettato omologante del *telos*, è tanto veemente da problematizzare

¹⁴ Sempre in *Lektüre*, Walser gioca con una compagine organica in grado di assumere dimensioni variabili a seconda delle circostanze. Durante la lettura, il soggetto walseriano si fa più piccolo addirittura ai propri occhi, quasi ad avvicinare in un'ennesima missione ricognitiva la parola del testo, per carpirne l'essenza più intima: «Man gestattet mir vielleicht zu erklären, daß ich mir während des Lesens klein von Gestalt vorgekommen bin, indem ich hiebei an einem mit weit ausgespannter Platte versehenen Tisch war» (*SW* XX, 302).

di continuo l'intervento poetico sulla realtà. Ciò è evidente nell'episodio conclusivo del romanzo *Jakob von Gunten* (1909), là dove il protagonista, prima di intraprendere la spedizione nel deserto in compagnia del direttore Benjamenta, annuncia in modo laconico il proprio distacco dalla *Kultur*:

Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben. Ich gehe mit Herrn Benjamenta in die Wüste. Will doch sehen, ob es sich in der Wildnis nicht auch leben, atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und träumen läßt (*SW* XI, 164).

La descrizione dei preparativi del viaggio nel deserto è preceduta dal racconto di un sogno di Jakob, in cui quel distacco appare già vissuto in anticipo, ma resta sospeso tra la dimensione definitiva e il dubbio dell'ineludibilità del ritorno al consesso civile: «Es sah so aus, als wenn wir beide dem, was man europäische Kultur nennt, für immer, oder wenigstens für sehr, sehr lange Zeit entschwunden gewesen seien» (*SW* XI, 162). A ben guardare, il ripudio della *Kultur* coincide per Jakob con la premonizione di una sorta di assenza letargica, di obnubilamento dei sensi, con tutto quanto in sostanza significa per Walser inaccettabile mutilazione dell'esistenza estetica. È vero che ricordando quel sogno Jakob si rispecchia nella propria impotenza, che si arrende di fronte all'enigma di un'associazione non soltanto illogica, ma anche umiliante, quando con il ricordo va a rivisitare le imperscrutabili congetture che gli erano balenate in sogno: «“Aha”, dachte ich unwillkürlich, und wie mir schien, ziemlich dumm: “Das war es also, das!” – Aber was es war, was ich da dachte, konnte ich nicht enträtseln» (*SW* XI, 162 sg.). Ma il modo «alquanto stupido» con cui alla mente dell'eroe baluginano pensieri che diffondono le medesime fragranze della hofmannsthaliana *Präexistenz* non sta lì solo a stigmatizzare il comportamento di Jakob: all'alba della spedizione verso l'ignoto, Walser confonde consapevolmente le carte in tavola e si chiede se l'avventura esperienziale possa proseguire oltre lo spazio della tradizione intellettuale umanistica, senza il corredo analitico garantito da un retaggio idealistico che si ostina ad affrontare il problema dell'esistenza individuale con i soli strumenti della riflessione. Sarebbe però vano cercare in *Jakob von Gunten* una risposta a questa domanda, soprattutto se si presta fede al motto che ispira l'eroe eponimo, giunto ai confini del romanzo: «Jetzt will ich an gar nichts mehr denken. Auch an Gott nicht? Nein! Gott wird mit mir sein. Was brauche ich da an ihn zu denken?», si chiede il fu-

turo esploratore, per erompere subito dopo con un perentorio «Gott geht mit den Gedankenlosen» (*SW* XI, 164).

La possibile chiave di lettura dell'addio di Jakob all'Europa è rappresentata piuttosto da una scansione interna alla caratteristica squisitamente cinetica dell'indagine condotta nel romanzo. In *Jakob von Gunten* la *Kulturkritik* non viene pronunciata mediante il ricorso a stilemi banali e scontati: in questo diario *sui generis* – il titolo completo del romanzo recita infatti *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch* – il resoconto autobiografico si avvale di una coreografia inedita, sinceramente sperimentale, che sostituisce quella ormai logora della speculazione intellettualistica. Accade così che durante il sogno premonitore Jakob sia trasportato in una dimensione dello spazio-tempo in cui le proporzioni non appaiono più le stesse che vigevano nello stato di veglia; l'eroe riassume nel modo che segue questa fase della propria peripezia onirica: «Mir schien, als wehe, als flattere der ganze spiegelblanke süße Traum» (*SW* XI, 162). Secondo quel razionalismo “europeo” che Walser vuole dimostrare ormai vieto, e a cui Jakob e Benjamenta sono in procinto di voltare le spalle, questa visione è interpretabile come il sintomo di una grave dissociazione psichica. Nel racconto di Jakob, al contrario, essa si traduce in impressioni che riversano sul protagonista e sul compagno d'avventure di questi un'improvvisa sensazione di benessere:

Es war etwas Unverständlich-Mildes und Zartes in den Bewegungen der Länder, ja, mir war es, als marschierten, nein eher, als flogen die Länder [...] Es war so köstlich zu leben, das fühlte ich in allen Gliedern. Das Leben prangte vor unsern weitausschauenden Blicken wie ein Baum mit Zweigen und Ästen. Und wie stunden wir fest. Und durch Gefahren und Erkenntnisse wateten wir wie in eiskaltem, aber unserer Hitze wohltuendem Flußwasser (*SW* XI, 163).

In accordo al gusto tutto walseriano dell'iperbole¹⁵, l'immobilità del punto di vista soggettivo si evidenzia in questa pagina grazie al caleidoscopico avvicinarsi di panorami del mondo sulla scena sensoriale. Tuttavia, anche là dove sia circoscritta, come in questo caso, all'interno di una parentesi onirica, in Walser ogni situazione di stasi contiene in sé la necessità e gli indizi del suo inevitabile superamento. Ecco allora spiegata l'apparente absurdità di uno stato di inerzia che in realtà è solo un'illusione ottica

¹⁵ Per un dettagliato regesto delle figure sintattiche e retoriche la cui presenza è documentabile nell'opera di Walser si veda Leonardo Tofi, *op. cit.*, pp. 218-257.

dovuta dalla velocità con cui i due viaggiatori si vedono venire incontro le immagini del mondo, e che in ogni caso Jakob e Benjamenta ignorano e privano di senso, attraversando «pericoli e nozioni»; a imporsi qui è la volontà di conoscere ogni aspetto dell'*ornamentum mundi*, ma è importante notare come tale scelta preservi Jakob e il suo mentore dalla caduta nella contemplazione pura e semplice, nella de-personalizzazione dell'esperienza mistica.

Un simile sforzo di concentrazione a difesa della propria integrità ontologica compare di frequente nell'*œuvre* walseriano, e si può notare, fissato in immagini potentemente simboliche, nei versi che chiudono la lirica *Das tägliche Leben* (1929) e vengono dopo la descrizione di un triste quadro dell'imperio del conformismo nell'ambito sociale. L'io lirico riassume con queste parole i risultati della sconsolata osservazione di un mondo dominato da convenzioni tanto rigide quanto innaturali: «Um mich nicht unbesonnen zu entflammen, / nahm nun auch ich mich mehr und mehr zusammen» (*SW* XIII, 125).

Anche in *Jakob von Gunten* l'espressione quasi interiettiva di un'esuberante vitalità si tramuta nella sollecitazione dei sensi, testimoniata nel sogno poc'anzi menzionato dall'aumentata profondità del campo visivo. Nel racconto di Jakob questo comporta un duplice beneficio per il *Dasein*: da una parte il vivere stesso acquista un valore estetico sempre più positivo («köstlich»), mentre dall'altra la vita ostenta ai sensi sempre più ricettivi tutto il suo splendore (si noti a tale proposito l'uso del verbo «prangen»).

In questo contesto, il moto del soggetto walseriano si oppone in maniera molto efficace a qualunque principio meccanicistico della conoscenza, riecheggiando suggestioni kleistiane e nietzschiane¹⁶. Ma, rispetto a

¹⁶ La polemica anti-meccanicistica compare nel saggio kleistiano sul teatro delle marionette, dove dalla mancata coordinazione dei punti in movimento deriva in larga misura la simpatia con cui si guarda lì a una nuova organicità non più rispondente ai soli criteri antropocentrici: «Denn Ziererei erscheint [...] wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Machinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht» (Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di Helmut Sembdner, München 1994⁷, vol. II, p. 341 sg.). In Nietzsche lo stesso motivo viene ripreso in un passo dei frammenti postumi per difendere la qualità dinamica di una concezione del mondo tacciata di rigidità deterministica: «Diese Conception ist nicht ohne weiteres eine mechanistische: denn wäre sie das, so würde sie nicht eine unendliche Wiederkehr identischer

Kleist e a Nietzsche, Walser crede che una siffatta problematica vada affrontata solamente nel quadro e con le misure del racconto. Facendo raccontare a Jakob il suo sogno, l'autore ricorre a una sequenza anaforica che vivacizza anche sotto il profilo stilistico il passaggio dall'osservazione statica alla concitazione dinamica. La visione, mentre alimenta il flusso della narrazione, non viene ridotta a riproduzione plastica della realtà, bensì insegue una flessuosa prospettiva scenica in movimento, intanto che l'immagine conserva la levità dell'impressione, quasi a voler rinnovare l'incanto dei versi del Hofmannsthal di *Erlebnis*, là dove lo sguardo del poeta si addentra nel «Pflanzendickicht, / Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen / In warmen Strömen drang und glomm»¹⁷.

Oscillare fra il rischio della paralisi contemplativa e l'agitazione che minaccia di rivestirsi di una funzionalità esclusivamente paratattica non è per Walser un passaggio occasionale all'interno dell'avventura esperienziale. Leggendo l'opera walseriana si ha l'impressione che l'immanenza venga di continuo interrogata da una particolare inquietudine gnostica; l'unica possibile risoluzione di questa aporia consiste nel cosciente rovesciamento da parte del soggetto dell'*imago*, sia propria sia dei fenomeni, così come la coglie Heidegger nel gioco del rispecchiamento/sdoppiamento del *Dasein*¹⁸. Walser, da poeta, fa suo questo procedimento nel microgramma *Ich schlafe*

Fälle bedingen, sondern einen Finalzustand. Weil die Welt ihn nicht erreicht hat, muß der Mechanismus uns als unvollkommene und nur vorläufige Hypothese gelten» (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, München-Berlin-New York 1988, vol. XIII, p. 378). Per una lettura dell'opera di Walser che ne fa risaltare le caratteristiche unitarie sullo sfondo della teoria enunciata da Kleist nel saggio in questione si veda Peter Utz, *Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» XXVIII (1984), pp. 384-406. Per una ricostruzione dell'ambiguo rapporto che lega Walser all'eredità nietzschiana (e più spesso ai luoghi comuni di cui è costellata la ricezione di Nietzsche nel primo Novecento) si veda Peter Utz, *Tanz auf den Rändern*, cit., pp. 170-191.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Erlebnis*, in Id., *Gedichte und kleine Dramen*, Frankfurt am Main 1989²⁹, p. 8.

¹⁸ Scrive Heidegger: «Existenziell ist zwar im Verfallen die Eigentlichkeit des Selbstseins verschlossen und abgedrängt, aber diese Verschlossenheit ist nur die *Privation* einer Erschlossenheit, die sich phänomenal darin offenbart, daß die Flucht des Daseins Flucht vor ihm selbst ist» (Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 184). Sul motivo della ricerca, anche stilistica, del contrasto come strumento atto a differenziare il soggetto della propria immagine statica si veda Bernhard Böschenstein, *Sprechen als Wandern. Robert Walsers "Aus dem Bleistiftgebiet"*, in *"Immer dicht vor dem Sturze ...". Zum Werk Robert Walsers*, a cura di Paolo Chiarini e Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt am Main 1987, pp. 19-23.

so *brav* (presumibilmente 1924/25)¹⁹: in calce al testo in prosa, quasi a mo' di epigrafe rovesciata, l'autore percorre in un pugno di versi estremamente incisivi tutto lo spettro di un'esistenza tesa a impedire che una qualità escluda l'opposta, vista qui piuttosto come complementare. L'originalità sta allora in una prova di sagacia tutta walseriana, nel saper giocare con requisiti che paiono dissolversi l'uno nell'altro nel fluire lirico che conduce l'essere ad avvertire con chiarezza l'imminenza e la gioia della rinascita:

Wer erstarkt und zugleich erweicht,
wessen Seele ihr *Erwachen* erreicht,
dem wird die schwierigste Erfüllung kinderleicht (Bg I, 18).

Ma in *Ich schlafe so brav* c'è ancora spazio per una postilla in cui Walser, partendo da questa annotazione di carattere esistenziale, affronta direttamente il problema dell'essenza dell'arte, e dove il turbamento del poeta si stempera in una sincera quanto inattesa testimonianza di trasparenza e immediatezza estetica: «Die Kunst ist ja eben, Notwendigkeiten in Annehmlichkeiten umzuwandeln. Umgestaltung, welche Möglichkeiten birgst du?» (Bg I, 19).

La volontà di documentare questa attività di trasformazione – alla lettera, di «ri-forma» – scatena quel fremito che percorre lo «Ich-Buch» walseriano e ne ripropone con insistenza la peculiarità sostanzialmente eideutica. Walser è però ben conscio che per definire le forme simboliche per la rappresentazione di tale caratteristica la letteratura non ha a disposizione gli stessi registri espressivi di altre discipline artistiche, come ad esempio le arti figurative²⁰. L'esperienza estetica di tali forme è però in primo luogo

¹⁹ I microgrammi sono testi ospitati dalle centinaia di fogli sui quali tra il 1924 e il 1933 Walser annota gli abbozzi di diversi suoi lavori, che verranno poi pubblicati solo in minima parte; si tratta perlopiù di prose relativamente brevi, redatte in un particolare stile di scrittura a matita, dai tratti fittissimi, affine alla stenografia e decifrato solo da pochi anni (cfr. Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, a cura di Bernhard Echte e Werner Morlang, 6 voll., Frankfurt am Main 1985-2000; d'ora innanzi si citerà questa edizione segnalandola nel testo con la sigla Bg, seguita dal numero romano e dal numero arabo, che indicheranno rispettivamente il volume e la pagina in questione). Sui microgrammi si veda Anna Fattori, *I "microgrammi" di Robert Walser*, in «Scrittura» 85 (gennaio-marzo 1993), pp. 37-54.

²⁰ L'interesse nutrito da Walser per la pittura si traduce in numerose prose che in gran parte traggono spunto da dipinti di artisti suoi contemporanei, o vissuti negli ultimi decenni dell'Ottocento. Per un elenco degli scritti walseriani incentrati su questo argomento si vedano l'esauritivo studio di Leonardo Tofi, *op. cit.*, pp. 137-153, e *Robert Walser and the Visual Arts*, a cura di Tamara S. Evans, New York 1996. Per l'adozione da parte di

visiva, e proprio l'affinità così stabilita tra la poesia e la rappresentazione pittorica consente all'autore elvetico di conferire alla propria arte un'altra nota del tutto particolare; grazie a essa un moto dall'evidente tipicità ermeneutica si sostanzia nella scrittura, la quale a sua volta si dà come continuo ritorno dell'impressione, che coincide assai di frequente con la descrizione scenica di quel presente che è il tempo della poesia walseriana.

È in causa qui un processo diretto da una particolare *forma mentis*, per cui le nuove acquisizioni cognitive non si ordinano nella costruzione di un sistema, ma alludono piuttosto alla positiva presenza di un'ambiguità creativa e dinamica, legata all'attività estetica. Tale vantaggiosa incertezza interessa anche la riflessione intorno alla necessità di rendere quel processo quanto più possibile oggettivo, ricorrendo persino alla constatazione carica di ironia, come nel caso della prosa breve *Ich schreibe hier dekorativ* (1928/29), sorretta da un ritmo straordinariamente incalzante:

Ich saß so da und glaubte mir folgende Merkwürdigkeit merken zu können: eine Bewegung sieht sich selbst nicht, bewegt sich lediglich, wird von andern auf denkbar natürliche und unmittelbare Art wahrgenommen (*SW* XIX, 194).

In *Naturstudie*, un saggio che è pubblicato nel volume *Seeland* (1920) e tradisce in maniera ancor più manifesta le proprie finalità nel titolo della prima versione, *Naturschilderung* (1916), Walser dispone gli elementi di questa feconda dicotomia lungo un tragitto che avvicina la parola alle cose, richiedendo al poeta di mantenere la massima concentrazione su di esse:

Wie ich nämlich annehmen zu dürfen glaube, bin ich allen diesen Dingen gegenüber weit weniger von Begeisterung und Schwärmerei, als vielmehr nur von überaus starker Aufmerksamkeit ergriffen gewesen, die mir ein Zustand zu sein scheint, wovon ich denke, daß er höher zu schätzen sei als irgendwelche Benommenheit, die über

Walser di procedure compositive dell'avanguardia pittorica si veda Tamara S. Evans, "A Paul Klee in Prose". *Design, Space, and Time in the Work of Robert Walser*, in «German Quarterly» LVII (1984), pp. 32-43. Tutti i contributi critici che indagano il rapporto tra la poesia walseriana e le arti figurative sono concordi nel sottolineare la preferenza dell'autore per la rappresentazione paesaggistica. In particolare, Jochen Greven invita a considerare l'originalità della prosa *Die Landschaft (II)* (1932/33) (*SW* XX, 124 sgg.), in cui Walser approda a un realismo concentrato in uno spazio della descrizione molto simile alla cornice a-temporale di un dipinto (cfr. Jochen Greven, *Landschaft mit Räubern. Zu Robert Walsers (vermutlich) letztem Prosastück*, in Id., *Robert Walser*, cit., p. 69).

jedes exakte Beobachten, richtige Besinnen, Einprägung und feste Denken gern hinwegschwimmt (*SW* VII, 62).

L'attenzione rivolta ad ogni fenomeno è «forte» poiché rappresenta l'esatto contrario di approdi eccessivamente indulgenti, quali il facile entusiasmo e la fantasticheria. Da qui emerge quella caratteristica ermeneutica del moto esperienziale dell'osservatore walseriano di cui si parlava in precedenza e che non si definisce in termini derivati da certezze aprioristiche. Una vantaggiosa pluralità di direzioni si origina piuttosto dall'incontro nel romanzo *in fieri* (Walser valuta l'intera sua opera a questa stregua) delle due componenti dell'idea walseriana di arte che si sono andate profilando durante questa analisi, vale a dire l'esigenza creativa da una parte e la consapevolezza oggettivante dall'altra.

L'interagire di tali istanze assume molto spesso in Walser una connotazione cinetica. Diverse immagini che richiamano il movimento compongono ad esempio il quadro di *Naturstudie*, e una di esse corrisponde al passo di questo saggio dove l'autore formula una sua personale teoria della ricerca e della scoperta, in cui al motivo della descrizione poetica dell'esperienza è abbinato il propizio protrarsi della *Suche* anche al di là del rinvenimento che ne dovrebbe coronare il successo:

Ich suchte stets etwas, ging nach Erdeigentümlichkeiten suchend umher, freute mich im voraus aufs Finden, fand aber dabei durchaus nicht so viel Vergnügen wie beim Suchen, das viel schöner als ersteres ist. Wie belebt, beglückt dich jederlei Erwerb, doch wie fade dünkt dich dann jedwedes Erworbene [...] Durch eifriges Suchen gelangen wir zum Finden; möchten aber am liebsten alles Gefundene sogleich wieder verlieren, um uns wieder frisch ins Suchen hineinfinden zu können (*SW* VII, 63 sg.).

La scelta itinerante è conforme alla linea perseguita dall'inchiesta gnoseologica walseriana, e consente a questa di procedere senza soluzione di continuità; d'altra parte, di una predilezione dell'autore per il processo della produzione letteraria, piuttosto che per la confezione del prodotto, si rende già conto Walter Benjamin, quando sostiene che «Walsern ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt»²¹. Tuttavia, appellandosi all'acuto giudizio benjaminiano non vuol dire qui riproporre l'in-

²¹ Walter Benjamin, *Robert Walser*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhauser, vol. II, Frankfurt am Main 1972, p. 325.

veterato *topos* della *Geschwätzigkeit* walseriana; «das Wie der Arbeit» dovrebbe al contrario sottendere una unicità di ogni manifestazione dell'atto cognitivo che induce Walser a postularne la prosecuzione allontanandosi prontamente dal punto appena raggiunto durante l'esplorazione dell'esistenza. Il romanzo/vita costruisce in tal modo il collegamento asindetico di momenti che proprio attraverso la scrittura autobiografica si mostrano e si conservano nella loro irriproducibilità, nella *Einmaligkeit* che si erge contro la provvisorietà ed è la medesima che Rilke canta nella *Nona* duinese²².

La poesia walseriana si costruisce tutta, quindi, in un presente che non risulta tanto dalla mediazione tra memoria e speranza, quanto dal tempo dell'essere in atto, della più genuina attualità estetica; in tale contesto, il dubbio che si affaccia alla mente dell'io-narratore del racconto *Der Spaziergang* (1917) – «Wo wollten wir armen Menschen sein, wenn es keine treue Erde gäbe?» (*SW* V, 57) – si rivela pleonastico, e nel moto ininterrotto di avvicinamento percettivo e distacco esplicativo dagli oggetti della conoscenza la scrittura walseriana può apparire un'esemplare espressione dell'emancipazione del soggetto da una falsa idea di supremazia, così come Adorno la individua con l'affermazione secondo cui «Freiheit regt sich im Bewußtsein seiner Naturähnlichkeit»²³. Il resoconto dell'osservazione, così come Walser lo stila in *Naturstudie*, evidenzia tale naturale reciprocità mettendo bene a fuoco una duplicità ossimorica dei fenomeni che non si limita a veicolare una sia pur proficua dialettica degli estremi, ma disvela agli

²² Così recitano i versi di Rilke che affrontano tale tematica in apertura della *Nona* duinese: «Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein Mal / jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr. Und wir auch / ein Mal. Nie wieder: Aber dieses / ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal: / irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar» (Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura del Rilke-Archiv, Frankfurt am Main 1975, vol. I, p. 717).

²³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, p. 410. La funzione creativa del cinetismo walseriano risalta dall'analisi in chiave ermeneutica della lirica *Der glückliche Sebastian* (1925), operata da Stefania Montecchio, la quale la riassume avvalendosi di una metafora nietzschiana: «Questo movimento che ritorna su se stesso attraversando ciclicamente luoghi tra loro contraddittori è la genesi dell'essere: il cerchio, girando, ritorna sempre all'identico punto, lo supera, per poi ritornare ancora una volta ad esso» (Stefania Montecchio, *Creaturalità e bellezza in Robert Walser*, in «Rivista di estetica» 23 [1993], p. 177).

occhi del poeta la struttura più intima del mondo delle cose, colta nella sua pura e meravigliosa essenzialità²⁴:

Was mir auffiel, war, daß jedes Vorhandene seine wesentlich saubere, naturwahre Färbung besaß [...] Alle Erscheinungen standen fest und doch auch weich, und zwar weich, weil frei in völliger Einheit, Unabhängigkeit, mit Spuren fröhlicher Wunderlichkeit und Zeichen von angenehmer Keckheit unbeeinträchtigt da, waren nicht hinderlich, doch auch selbst keineswegs gehemmt und behindert (*SW* VII, 66 sg.).

Walser osserva una realtà che gli restituisce un'immagine chiara, trasparente, detersa da ogni residuo di pathos; anche qui il pensiero corre a Rilke, a quanto lo sguardo del poeta praghese riflette nei versi della lirica *Der Dichter*: «Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus»²⁵. Ma rispetto alla coraggiosa problematizzazione rilkiana della *Ichheit* poetica la ricerca di Walser non rinviene nella necessità di impostare su basi paritetiche le relazioni tra il soggetto e le cose l'interrogativo più assillante per l'artista; piuttosto, tale ricerca pare seguire la terza via, – e la segue in senso letterale, carica com'è di urgenza cinetica – che Hans Robert Jauß individua a metà tra l'esplicazione platonica, anamnesica dell'attività estetica e la confutazione che di questa pronuncia la poesia moderna in nome della preminenza accordata al recupero dell'esperienza perduta nella memoria:

Zu den beiden Möglichkeiten, daß die ästhetische Produktion ein vorgegebenes Telos nachschafft oder das Telos aus sich heraussetzt, das sich im Werk erfüllt, kommt noch die dritte, daß die ästhetische Tätigkeit kein anderes Ziel hat als ihre Bewegung selbst, mithin in ihrem Ergebnis.²⁶

²⁴ Guardando al narratore di *Der Spaziergang*, Daniela Mohr ipotizza l'esistenza di un ulteriore livello di osservazione, solo intuito dall'io autoriale e differente dal suo punto di vista, quindi esterno alla narrazione: «In der permanenten Reflexion über den Eindruck, den er erwecken könnte», vien detto a proposito dell'io, «artikuliert sich das Gefühl, beobachtet zu werden» (Daniela Mohr, *Das nomadische Subjekt. Ich-Entgrenzung in der Prosa Robert Walsers*, Frankfurt am Main 1994, p. 70). Tale ipotesi, palesemente fondata su principi romantici, viene poi suffragata da esempi che, come pare ovvio, suggeriscono l'identità prospettica tra questo “nuovo” punto di vista e quello del lettore (cfr. *ivi*, p. 71 sgg.).

²⁵ Rainer Maria Rilke, *Der Dichter*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., vol. I, p. 511.

²⁶ Hans Robert Jauß, *op. cit.*, p. 43.

Da questa attitudine della scrittura walseriana si origina l'oggettiva caratteristica di neutralità delle forme del molteplice che si affollano ai sensi del poeta; non si tratta tuttavia di una presenza passiva registrata nel grande libro dell'io che Walser arricchisce giorno per giorno di nuove pagine, lavorando, ci confessa in *Eine Art Erzählung*, come un «handwerklicher Romancier» (*SW* XX, 322). Il poeta di Biel, che anche in questo dimostra come non sia mai del tutto estraneo ai grandi dibattiti artistici e culturali del suo tempo, tematizza in forme personali il motivo dell'esistenza vissuta come una serie di *Erlebnisse* che non vanno ricomposti nella totalità della *Erfahrung*: anche in questo caso sembra lecito pensare alle analogie che siffatte considerazioni statuiscono con il primo Hofmannsthal, e tuttavia il confronto rivela differenze sostanziali tra i due poeti. Se l'io hofmannsthaliano confessa a sé la consapevolezza di essere, nel senso che verrà poi illustrato da Heidegger, già «lì per la morte»²⁷, un Walser ipoteticamente calato nella situazione descritta in *Erlebnis* sarebbe invece assai più interessato a salire sul vascello che sfila dinnanzi ai ricordi di tutta una vita²⁸ – ché in fondo è questa la motivazione su cui si fonda la poesia walseriana – per proseguire, per continuare a muoversi, veleggiando, è vero, verso le colonne d'Ercole dell'avventura biologica, ma mettendo a segno ad un tempo un ulteriore punto a suo favore nella lotta contro il rischio della staticità.

La *quête* walseriana si dirige verso la comprensione di un linguaggio della naturalità in cui l'impressione coglie ogni singolo fenomeno insieme con tutte le peculiarità, il colorito, le sfumature che esso palesa; l'universo di Walser si può dire emblematizzato in *Naturstudie*, e il significato di tale rappresentazione per il processo artistico si mostra meglio là dove è chiaro che il poeta è affascinato da «allen diesen gedeihlichen, freiwillig wachsenden Dingen» (*SW* VII, 67), ma al tempo stesso fissa la difficoltà dell'impresa, ammettendo con franchezza: «Ich werde dies wohl schwerlich beschreiben können» (*SW* VII, 67). Scrivere, o più propriamente descrivere è quindi un'attività faticosa, che presuppone grande umiltà da parte dell'autore; riconoscere questo implica il rifiuto del messaggio univoco e del dettato inesorabile, mentre il cammino lungo il quale procede il

²⁷ «Und dieses wußt ich, / Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es; / Das ist der Tod» (Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 9).

²⁸ «Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff / Mit gelben Riesensegeln gegen Abend / Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt / Der Vaterstadt, vorüberfährt [...] Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter, / Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend» (*Ibidem*).

romanzo/vita è costellato di segni che annunciano una rigenerazione sempre necessaria e sempre sul punto di manifestarsi all'improvviso.

Uno dei luoghi walseriani più citati dalla letteratura critica è quello posto al principio di *Der Spaziergang*; quando il narratore intavola il racconto della propria passeggiata, di buon mattino, si dice subito colpito dalla magnificenza della visione che gli si presenta appena mette piede fuori dall'uscio di casa: «Die morgendliche Welt, die sich vor meinen Augen ausbreitete, erschien mir so schön, als sähe ich sie zum erstenmal» (*SW* V, 7). Questa esclamazione di stupore, che pure risuona con accenti di ammirevole sincerità, non sottintende solamente un atto d'amore cosmico; vista tenendo sullo sfondo la rilevanza assunta in Walser dal costruirsi della poesia attraverso l'esperienza estetica, essa dà adito a considerazioni che investono l'articolarsi della prassi poetica dello scrittore elvetico. Il passeggiatore walseriano si trova qui di fronte al mondo appena uscito dall'oscurità notturna, a un mondo che grazie al sovrapporsi di figurazioni nominali e verbali della luce («mattutino», «occhi», «apparve», «vedessi») prende forma e si estende nel vertiginoso alternarsi della situazione oggettiva e della prospettiva soggettiva. Del pari è importante notare come tale comporsi del quadro della realtà secondo una procedura cinetica, sebbene esso ricalchi il quotidiano passaggio dalla notte al dì²⁹, si presenti «per la prima volta» allo sguardo del narratore di *Der Spaziergang*, che ancora scendendo le scale aveva rammentato a se stesso: «Ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden» (*SW* V, 7). Nella situazione iniziale di *Der Spaziergang* sono riuniti tutti gli elementi che consentono di inscrivere l'arte di Walser nell'esperienza estetica della *Moderne*, salvaguardandone in ogni caso le significative particolarità; siamo in presenza infatti di una poetica dell'esperienza che come tale si propone di rielaborare la memoria, e che tuttavia mai si profila come ricerca del *temps perdu*, rinnovando per contro la continua meraviglia del poeta-bambino baudelairiano, meraviglia che addirittura il passeggiatore eleva a canone del proprio programma estetico: «Freudig war ich auf alles gespannt, was mir auf dem Spaziergang etwa begegnen oder entgegentreten könnte» (*SW* V, 8). È in questo contesto che si precisano, risultando complementari, la necessità di «non sciupare spazio né

²⁹ *Der Spaziergang* esordisce con la prima luce del mattino e si conclude con il ritorno dell'oscurità, quasi a voler celebrare l'epifania del disco solare che delimita la durata del dì. L'immagine con cui Walser termina il racconto simboleggia la vacuità estetica della notte, l'impraticabilità dell'affabulazione nella tenebra: «Ich hatte mich erhoben, um nach Hause zu gehen; denn es war schon spät, und alles war dunkel» (*SW* V, 77).

tempo» e l'intransitività di un movimento che, osserva Massimo Cacciari, disegna «la forma del dire di sì ad ogni immagine di vita e di morte – dell'aprirsi senza residui alle infinite possibilità dell'incontro»³⁰.

Se nello spazio attraversato dal moto si ricreano le immagini della realtà, trasfigurate dalla poesia, sul versante temporale dell'esperienza estetica, così come la rappresenta Walser, si concentrano le note che con maggiore vivezza caratterizzano la singolarità di questo autore. In tutta l'opera walseriana il tempo, mai inteso nell'accezione della pura e semplice progressione cronologica, viene sottoposto a una misurazione particolare; è questo il risultato del gioco, dello scambio e del rimescolamento delle dimensioni dell'esperienza, che talora sfocia in una sorta di allucinatoria personificazione emotiva della natura, alla maniera della lirica *Hier an diesem Wäldelein* (1924/25), dove il poeta torna ad addentrarsi in un boschetto, compiendo un'azione che gli fa ritornare alla mente ricordi vecchi di oltre vent'anni, e si dice certo che «Die Gegend freut sich, daß ich sie wiederzuseh'n / kam» (*Bg* II, 311).

Versi come questi, la cui forte tensione soggettiva viene comunque bilanciata all'interno della stessa lirica da osservazioni di altro tenore – «die Zeiten haben keinen Saum, / keine Grenzen, was ist unser bißchen Leben / für eine Kleinigkeit daneben» (*Bg* II, 311) – proiettano sulla pagina di Walser l'ombra della struttura dell'opera d'arte moderna, in cui Adorno vede comporsi la somma di «Unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente»³¹. Anche il libro walseriano dell'io vive di questi momenti diseguali e perciò estremamente fecondi per un autore che predilige il punto di vista svincolato dal dovere dell'esattezza cronologica; in una siffatta disposizione dell'animo non tarderà a palesarsi l'amore per l'indefinito, uno dei capisaldi della poetica di Walser, che viene confessato in un passo di *Naturstudie*. È importante però notare che la confessione è preceduta dal rapido succedersi di definizioni, ciascuna delle quali corrisponde a una tonalità che serve a rappresentare il passare del tempo, in un intreccio che provoca un piacevole disorientamento:

Eigentümlich ist, wie mir Frühes und Spätes, Jetziges und Längstvergangenes, Deutlich-Gegenwärtiges und Halbschonvergessenes in- und übereinanderschwimmen und schimmern und wie blitzende Lichter, schwerfällige Wellen zusammenfallen und übereinanderwo-

³⁰ Massimo Cacciari, *Canti del dipartito*, in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 1980, p. 185.

³¹ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 263.

gen. Derartiges Zittern und Blenden liebe ich jedoch mit aller Leidenschaft. Ich bin erklärter Freund des Ungewissen (*SW* VII, 60).

Il lieve stordimento generato da questo sovrapporsi e intersecarsi delle linee che attraversano lo spazio del mondo, creando la dimensione del tempo, rientra a buon diritto nell'esperienza estetica di Walser, e contribuisce perciò a definire la poetica dello scrittore elvetico nella direzione dell'adorniana disomogeneità delle sue componenti. Alla luce di tali riflessioni acquista un significato peculiare anche la collocazione nel passato verbale del racconto di *Der Spaziergang*, in special modo là dove il narratore celebra il tripudio dell'attimo, dell'eterno presente, inglobandola tuttavia nel resoconto dell'esperienza della passeggiata, di un evento che si è già compiuto e rivive ora nella memoria poetica: «Die Zukunft verblaßte, und die Vergangenheit zerrann. Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick» (*SW* V, 56). Il poeta che si fonde con l'attimo e in esso fiorisce è un'immagine del passato che recupera tutta la propria attualità abbattendo le barriere del *telos* e abbandonandosi alla gioia della ricordanza, lasciando così intravedere il motivo per cui il passeggiatore walseriano non si concedeva di poter «sprecare spazio né tempo».

Se l'immergersi nella più pura oggettività può alla fine rendere vano, o addirittura impraticabile, l'intervento del poeta, Walser svela in *Naturstudie* l'arcano di una poesia in cui il presente del soggetto si lega mirabilmente con la presenza del mondo, delle cose, guardando a queste e a quello con gli occhi del baudelairiano bambino ebbro, ma inebriandosi in egual modo della novità percepita e del recupero del ricordo, avvertito come seducente missione:

In einer gewissen Undeutlichkeit, worin alles verfeinert ist, fühle ich mich außerordentlich wohl, und wenn es mir zeitweise um Herz und Geist herum dunkel ist, so freut es mich tief, daß ich mich anzustringen habe, mich in Geist, Herz, Phantasie wieder zurechtzufinden, halb schon verlorengegangene schöne, liebe Dinge, Gesichter, Gebilde, lebhaft zurückzugewinnen. Suchen, spüren, stöbern, spähen und lauschen finde ich ungewöhnlich anregend und darum auf eine gewisse Art angenehm (*SW* VII, 60 sg.).

L'ambito della sperimentazione artistica di Walser da una parte si estende così oltre i limiti della conoscenza intuitiva, mentre dall'altra oltrepassa la mera funzione mediatrice del poeta di fronte al mondo, coniugando l'irrequietezza fisiologica con la consapevolezza dell'inadeguatezza del momento contemplativo nella poesia della modernità. In questo Wal-

ser sembra accostarsi al motivo novalisiano del “fiore azzurro”, l’ombra di una presenza sfuggente e continuamente rincorsa, a un tempo oggetto della ricerca poetica e luce che illumina il cammino della ricerca medesima³².

Nella pulsione cinetica che anima l’avventura esistenziale walseriana l’armonia tra il soggetto e il mondo non si potrebbe prolungare oltre l’attimo, in cui essa si rivela in sostanza una pura simpatia associativa. Ciononostante, in Walser persino il semplice auspicio che tale concordanza permanga anche una volta che sia svanita la magia della coincidenza simpatetica partecipa alla costruzione dell’esperienza. Che il continuo oscillare tra il piano della percezione, soggettivo, e quello di una scrittura poetica che tende alla conquista di un punto di vista oggettivo, per quanto contraddittoria risulti un’istanza di questo genere, sia traducibile nella prassi della letteratura è dimostrato nella lirica *Die Alleinstehende* (1930). Qui l’inquietudine originata dal moto, dopo aver fatto sorgere nel poeta un parossistico desiderio di ubiquità, si appaga finalmente nella sorpresa di un’inattesa riconciliazione dell’osservatore in perenne movimento con tutte le componenti della propria individualità, offrendo in una manciata di versi uno spaccato dell’agitata e vigorosa *ars poetica* di Robert Walser:

Bald ist mir, ich möchte wandern,
schreiten mit dem flinken Bein,
bei dem einen oder andern
hübschen Gegenstände sein.
Rascher aber, als ich denke,
fliegt mein Wunsch im Flug dahin.
Ich mich zu mir selber lenke
und mit mir zufrieden bin (*SW* XIII, 236).

³² Anche in Novalis il fiore azzurro è simbolo sempre attualizzato nel presente, eppure non si situa in uno spazio e in un tempo convenzionali, per darsi piuttosto come permanenza, come diapason sulla cui nota costantemente riflettono sia la poesia sia il pensiero. Nello *Oferdingen* Novalis fa dire al suo eroe: «Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben [...] fern ab liegt mir alle Habsucht, aber die blaue Blume sehn’ ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken» ([Novalis], *Heinrich von Oferdingen*, in *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, vol. I, Darmstadt 1965, p. 207).

Hermann Schlösser
(Wien)

Terra Santa
Über die Italienbücher Kasimir Edschmids

Kein Land hat den Reisenden und Reiseschriftsteller Kasimir Edschmid so nachhaltig begeistert wie Italien. Ihren ersten literarischen Ausdruck fand diese Begeisterung 1926 in einem Zeitschriftenbeitrag über Assisi, der noch in den grellen sprachlichen Farben des jüngst vergangenen Expressionismus glühte: «Unerhört, wie die Luft voll verhaltener Glut sich geballt hat, wie die Landschaft den Atem anhält und wie der Wind durch die Zweige der Oliven gleichwie mit dem Hauch jener göttlichen Macht wandert, welche die Sehnsucht und der Inhalt der neuen Welt geworden ist. Man spürt es wie den Blitz, daß hier die Frömmigkeit eingezogen ist und daß der Boden dieses Berges nicht mehr losgelassen hat, was einmal an übermenschlicher Inbrunst hier gelebt wurde»¹.

In der Folge hat Edschmid zahllose Aufsätze², vor allem aber 14 Bücher über das Land geschrieben, das er selbst als seine «terra santa» bezeichnet hat³. Acht seiner Romane ereignen sich in Teilen oder im Ganzen vor italienischen Kulissen⁴, einer der wenigen Gedichtbände, die der

¹ Kasimir Edschmid: Assisi. In: Velhagen & Klasings Monatshefte, 41. Jhg., Oktober 1926, S. 201-204, Zitat S. 201.

² Vgl. vor allem die beiden Reisebücher Edschmids: Das große Reisebuch. Von Stockholm bis Korsika, von Monte Carlo bis Assisi. Berlin 1927; Zauber und Größe des Mittelmeers. Frankfurt 1932.

³ «Aber Italien, das war terra santa, Italien war die Welt»: Kasimir Edschmid im autobiographisch gefärbten Roman «Das gute Recht». München 1946, S. 338f.

⁴ Vgl. Kasimir Edschmid: Sport um Gagaly, Wien 1928; Lord Byron. Roman einer Leidenschaft. Wien 1929; Feine Leute oder die Großen dieser Erde. Roman. Wien 1931; Das Südreich. Roman der Germanenzüge. Wien 1933; Der Liebesengel. Roman einer Leidenschaft. Wien 1937; Das gute Recht. (wie Anm. 3) Drei Häuser am Meer. Roman. München 1958; Drei Kronen für Rico. Ein Stauferroman. Gütersloh 1958.

genuine Prosaautor Edschmid verfaßt hat, trägt den Titel «Italienische Gesänge»⁵. Vor allem aber durchquerte und umkreiste Edschmid das Land seiner immerwährenden Sehnsucht in fünf umfangreichen kultur- und landschaftskundlichen Monographien, die zwischen 1937 und 1948 erschienen sind⁶, und später in verschiedenen Kurzfassungen und Bearbeitungen mehrmals neu aufgelegt wurden.

Nun ist eine solch intensive Beschäftigung mit Italien nichts Außergewöhnliches für einen deutschen Schriftsteller. Seit dem 18. und frühen 19. Jahrhundert – oder anders gesagt: seit Winckelmann und Goethe – häuften sich in den Lebensläufen von Dichtern, Malern, Musikern und Gelehrten die «Italienerlebnisse» und deren literarische Ausbeute⁷. Im 20. Jahrhundert kamen zwar auch andere Reiseziele zunehmend in Betracht, doch behielt die Beschäftigung mit Italien ihren prominenten Platz. Über alle Launen des jeweiligen Zeitgeistes und über substanzielle Veränderungen in Staat und Gesellschaft hinweg erhielt sich in Deutschland lange – wenn nicht sogar bis zum heutigen Tage – die Vorstellung, Italien sei nicht einfach ein angenehmes Urlaubsland, sondern *das Ziel*, an dem deutsche Fragen beantwortet, deutsche Probleme gelöst und deutsche Sehnsüchte erfüllt werden. Unter dem Namen «deutsche Italomanie» wurde diese hochgesteigerte Erwartungshaltung kürzlich in einem kulturwissenschaftlichen Sammelband analysiert und dabei als eine «unverwüstliche Konstante deutschen Geistes- und Kulturlebens»⁸ kenntlich gemacht.

Die Schriften Kasimir Edschmids wurden dabei nicht betrachtet, obwohl sie für das Thema durchaus einschlägig sind. Deshalb soll im folgenden gezeigt werden, in welchen Formen die «Italomanie» in Edschmids Texten zum Ausdruck kommt. Um nicht in der enormen Textfülle zu versinken, seien lediglich drei Auszüge aus verschiedenen Büchern zitiert und kommentiert. Der erste stammt aus dem Jahr 1927, der letzte entstand 1941. Die historischen Umbrüche und Katastrophen, die sich in dieser

⁵ Vgl. Kasimir Edschmid: Italienische Gesänge. Gedichte. Darmstadt 1947.

⁶ Vgl. Kasimir Edschmid: Italien. Lorbeer, Leid und Ruhm. Frankfurt 1935; Italien. Gärten, Männer und Geschicke. Frankfurt 1937; Italien. Inseln, Römer und Cäsaren. Frankfurt 1939; Italien. Hirten, Helden und Jahrtausende. Frankfurt 1941; Italien. Seefahrt, Palmen und Unsterblichkeit. Düsseldorf 1948.

⁷ Vgl. dazu u.a. die überblicksartige Darstellung: Gunter E. Grimm / Ursula Breytmayer / Walter Erhart: «Ein Gefühl von freierem Leben» Deutsche Dichter in Italien. Stuttgart 1990.

⁸ Vgl. Wolfgang Lange / Norbert Schnitzler (Hg.): Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik. München 2000, Zitat in Wolfgang Langes Einleitung, S. 17.

Zeitspanne in Deutschland wie in Italien ereigneten, haben in den Texten ihre unübersichtbaren Spuren hinterlassen. Zugleich aber spricht aus ihnen auch die besagte «Sehnsucht», die sich nicht mit dem jeweils aktuellen Italien begnügt, sondern immer auch ein «ewiges» herbeiwünscht, dessen Substanz von historischen Entwicklungen vielleicht verändert, aber gewiß nicht zerstört werden könnte.

1. Eine Antwort, die antik war

Zur ersten Sitzung der dritten Internationale kamen die Italiener mit achtzig Kisten, auf denen “Königreich Italien” stand nach Moskau, während die französischen Söhne der Freiheit auf Schmugglerwegen mit kleinen Handtaschen eintrafen.

Schließlich besetzten die italienischen Arbeiter alle Fabriken. Sinowjew erklärte, der zweite Schlag der Weltrevolution beginne.

Mussolini gab ihm eine Antwort, die antik war.

Er gründete die Manipel der Schwarzhemden, verbrannte die sozialistischen Redaktionen, zertrümmerte das Parlament, hob die moderne Freiheit auf, jagte den Demokraten Domenico Torregiani mit dem Katholikenführer Don Sturzo aus dem Lande und gab dem ruhm-süchtigsten Lande der Welt nicht nur diktatorische Richtung, sondern Glanz, Kraft und den Idealismus des Augustus wieder.

Was an Tradition und Größe in Italien schlummerte, verkörperte er von neuem: die Feldherrngestalt des Marius, die Strenge Catos, die Glut der Condottieri, den Glanz der Dogen, den überstolzen Geist der florentinischen Signorien, der mailändischen, sienesischen, genuesischen Republiken. Der frühere Sozialist im Stile Clemenceaus und Lloyd Georges band das schwach geeinigte Italien mit einem ungeheuren Schwung zwischen die Legionen Cäsars und den modernen Staatsgedanken.

Wenn die Italiener die Adler der fascistischen Legionen grüßen, indem sie die Köpfe entblößen, so grüßen sie damit den Mythos eines Landes, das lächerlich geworden war, weil es ihn lange Zeit verloren zu haben schien.⁹

Um diesen Text aus dem Jahr 1927 gerecht beurteilen zu können, muß man sich bewußt machen, daß der *Fascismus* – wie man ihn damals meist buchstabierte – im Deutschland der zwanziger Jahre auch von Menschen gefeiert wurde, die keineswegs rechts standen. Lobeshymnen auf Musso-

⁹ Kasimir Edschmid: Fascistengenerale, in: K. E.: Das große Reisebuch. (wie Anm. 2) S. 207-215, Zitat S. 208f.

lini lassen sich in der dezidiert linken «Weltbühne» ebenso finden¹⁰ wie im «Uhu», der zeitgeistempfindlichen Illustrierten des Verlagshauses Ullstein, das seinen rechten Feinden als Inbegriff des “jüdischen Asphaltliteratentums” galt¹¹. Auch die neusachliche Kunst- und Kulturzeitschrift «Der Querschnitt», die 1938 von den Nationalsozialisten als “entartet” verboten wurde, pries 1930 Mussolini¹², und so ließe sich die Aufzählung noch eine Zeit lang fortsetzen. Diese “nichtfaschistische” Begeisterung für Mussolini entsprang einerseits der grassierenden Sehnsucht nach “großen Männern”, andererseits der sozusagen “italomanischen” Überzeugung, daß die heroische Geste – oder wie es im «Querschnitt» genannt wurde: «die bellezza»¹³ – als antikes Erbe in Italien nach wie vor lebendig sei und am eindrucksvollsten von den Faschisten verkörpert werde.

Auch Edschmids Text speist sich aus diesen beiden Quellen: Er porträtiert Mussolini als selbstherrlichen Gewaltmenschen, der nicht lange herumredet, sondern sozialistische Redaktionen verbrennt, Feinde aus dem Land jagt, und die moderne Freiheit abschafft. Und mit diesen Gesten beweist sich der Faschist in Edschmids Augen als Hüter ältester italienischer Traditionen.

Nun hat auch Mussolini selbst für sich in Anspruch genommen, daß er ein Erbe der römischen Antike und der Renaissance sei. Wenn Edschmid ihn als Verkörperung des gesamten italienischen Geschichtsbuchs vorstellt, übernimmt er also ein zentrales Element faschistischer Rhetorik. Das hindert ihn jedoch nicht daran, an anderer Stelle desselben Textes die tatsächlichen Auswirkungen der Gewaltpolitik zu bedauern. Als habe er nicht eben noch von kraftvollen Diktatorgesten geschwärmt, beklagt er, daß der Faschismus die Freiheit des Einzelnen unterdrücke, stellt fest, daß seine politischen Methoden «ungeheuerlich» seien, und «daß man als Untertan unter diesem Regime nicht leben möchte»¹⁴. Aus diesen Befunden zieht Edschmid ein Fazit, das für sein Italienverständnis so aufschlußreich ist wie für seine Beurteilung der deutschen Lage: Der Faschismus, so meint er, sei zwar gut für Italien, aber schädlich für jedes andere Land.

¹⁰ Vgl. Hans Glenk: Maurer Mussolini. In: Die Weltbühne, 1923, 2. Band, S. 417.

¹¹ Vgl. Mario Passarge: Eja! Eja! Alala! Der Faschismus von heute. In: Uhu, Heft 4, Januar 1925, S. 77-82.

¹² Vgl. Hermann von Wedderkop: Mussolini, wie ich ihn sehe. In: Der Querschnitt 6/1930, auch zugänglich in: Wilmont Haacke / Alexander von Baeyer (Hg.): Facsimile Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936, Berlin 1977, S. 211-214.

¹³ Ebenda S. 213.

¹⁴ Kasimir Edschmid: Fascistengenerale (wie Anm.9), S. 213.

Denn einzig die Italiener seien imstande, bedingungslos einem Diktator zu folgen, weil der ihnen Größe und Schönheit verspreche. «Die Deutschen», so Edschmid im Jahr 1927, «ließen sich, selbst von einem siegreichen Nationalhelden, nicht die Hälfte von dem gefallen, was die Italiener an unerträglichem Zwang hinnehmen».¹⁵

Sechs Jahre später wurde Edschmid durch die Machtergreifung Hitlers eines Anderen belehrt. 1927 begriff er die Bedrohlichkeit der Nationalsozialisten noch nicht in ihrem vollen Ausmaß. Dies mag auch damit zusammenhängen, daß er Hitler niemals für einen «großen Mann» gehalten hat. Er erklärte das «Lob des Fascismus aus dem Mund deutscher Reaktionäre» zum Mißverständnis und versicherte sich und seinen Lesern: «Mussolini ist etwas ganz anderes als Hitler»¹⁶. Während er aber den *Führer* nicht mit dem *Duce* gleichsetzen wollte, verglich er die Faschisten mit den Bolschewiken. Ungeachtet der Tatsache, daß er die Kommunisten im oben zitierten Text als Hauptfeinde der Faschisten beschrieben hatte, gelangte er zu dem Schluß, beide Bewegungen hätten das Glück gehabt, «geniale Männer für ihre Revolution gefunden zu haben»¹⁷. Die Bewunderung, die Edschmid für Mussolini empfand, ließ sich auf Hitler nicht, auf Lenin aber sehr wohl übertragen. Daß damit kein Bekenntnis zum Bolschewismus abgelegt wurde, sondern nur zu den «genialen Männern» – zu denen Hitler nicht gezählt wurde – mag aus heutiger Sicht schwer begreiflich sein, gehört aber zu den markanten Charakteristika jenes schwärmerischen weltanschaulichen Rasonierens, dem nicht nur Edschmid, sondern auch viele seiner Zeitgenossen verfallen waren: Der Vergleich zwischen Mussolini und Lenin findet sich auch in anderen «nichtfaschistischen» Lobeshymnen auf das faschistische Italien.

2. Männer ritten hochmütig vorbei

Als Loy zwei Stunden gefahren war, mußte er anhalten, denn er hatte zwei Luftschläuche platt gefahren und mit einem Dutzend Nägeln gespickt. Loy war vor zwei Jahren mit dem früheren Minister, den er jetzt in Sulmona besuchen wollte, dieselbe Strecke schon einmal gefahren und er wußte daher, welchen Tribut diese Hirten-Straßen von den Automobilen erhoben, die hier eindringen. Loy hatte außer den

¹⁵ Ebenda., S. 211.

¹⁶ Ebenda., S. 214.

¹⁷ Ebenda., S. 210.

beiden Reserverädern vorsorglich noch drei leere Luftreifen unter dem Sitz.

Während er jetzt am Boden saß und mitten in der Einsamkeit der Abruzzenberge den Wagen hochleierte und die Räder umwechselte, kam eine große Ziegenherde auf ihn zugetrabt und lief an ihm vorüber. Hinter den Ziegen folgte eine Herde Rinder. Und als die Rinder vorbeigelaufen waren, kamen ein paar Reiter.

Die Reiter hatten auf ihre Maultiere alles aufgepackt, was ein Mann in den Bergen besitzt – sie hatten auf beiden Seiten der Sättel ihre Betten hängen, ihre Waffen, ihren Pflug, ihre Regenschirme und ihre Tonkrüge mit Wasser.

Sie grüßten nicht und ritten, ohne auch nur einen Blick auf Loy zu werfen, an ihm vorbei. Das war seltsam. Denn kein Südländer hätte sonstwo dem Reiz widerstanden, stehen zu bleiben und zuzusehen, wie ein anderer Mann arbeitet. Die Männer auf den Maultieren aber ritten hochmütig vorbei. Ihre Köpfe hatten etwas von den Köpfen deutscher Bauern. Und der Hochmut, mit dem sie vorbeiritten, hatte etwas von der selbstsicheren Haltung, mit der die bäurischen Gebirgsstämme in manchen deutschen Gegenden die Welt außerhalb der ihren betrachten.¹⁸

In seinem Roman «Das Südreich» schickt Edschmid ein *Alter Ego* namens Loy auf eine Autoreise durch Sizilien, Kalabrien und Apulien. Unterwegs trifft sich Loy mit italienischen Künstlern und Funktionären des faschistischen Italien, doch kommt es auch immer wieder zu Begegnungen mit einfachen Leuten, die ihm in meist unwegsamen Gebieten über den Weg laufen. So auch hier: Während der moderne Reisende seinen Wagen versorgt, der archaischen Straßenverhältnissen nicht gewachsen ist, ziehen Viehherden an ihm vorüber, denen die Hirten zu Pferde folgen. Mit diesem Genrebild könnte die Rückständigkeit der Abruzzen illustriert werden, aber auch die Gefährdung des modernen Menschen außerhalb seiner gewohnten Lebensräume und manches mehr. Edschmid geht es aber um etwas anderes: Ihm gibt zu denken, daß das Verhalten der «hochmütigen» Reiter nicht südländisch ist. Als heutiger Literaturwissenschaftler würde man gerne präzisieren, daß das Verhalten der Reiter nur dem Bild nicht entspricht, das sich der Autor vom Südländer entworfen hat. Doch ist dieser wahrnehmungstheoretisch nur zu gut begründete Relativismus Edschmid weitgehend fremd. Für ihn *ist* die Welt so, wie der Dichter, also er, sie sieht. Und deshalb steht für ihn auch außer Frage, daß

¹⁸ Kasimir Edschmid: Das Südreich. Roman der Germanenzüge. (wie Anm.4) S. 20f.

die abruzzischen Reiter mit deutschen Bauern verwandt sind. Nur aus diesem Grund tauchen sie im Buch auf. Die Szene steht im «Südreich» nicht allein, sondern ist Bestandteil einer weit ausgreifenden Beweisführung: Der Autoreisende ist auf der Suche nach allen Spuren jenes «Südreichs», das sich – so seine Geschichtskonstruktion – in den Germanenzügen der Völkerwanderungszeit ankündigte, in den anhaltenden Kämpfen zwischen Kaiser- und Papsttum festigte und seinen kurzen Höhepunkt in der so glanzvollen wie politisch weisen Herrschaft Friedrichs des Zweiten von Hohenstaufen fand.

Diesen Drang, ein Reich im Süden zu erobern und auszubauen, feiert Edschmid als vornehmen Wesenszug der Deutschen, und zugleich als den wahren historischen Grund für die deutsche Italiensehnsucht: Nicht Fernweh treibt diesen Loy nach Süditalien, sondern Heimweh nach der vergangenen imperialen Größe. Und so kann es nicht ausbleiben, daß ihm das Herz überall dort aufgeht, wo er deutsche Hinterlassenschaften findet – oder zu finden glaubt, wie der relativistische Wissenschaftler einschränkend hinzufügt.

Edschmids «Südreich» ist 1933 erschienen, doch betont der Autor in einem kurzen Vorwort, daß er das Buch schon 1932 nach jahrelangen Vorarbeiten geschrieben habe. Italo Michele Battaferano und Hildegard Eilert, die den Roman kürzlich einer kritischen Analyse unterzogen haben, warnen davor, diese Datierung «als eine indirekte Distanznahme zur Machtergreifung Hitlers zu interpretieren»¹⁹. Ausführlich legen sie dar, daß Edschmid mit dem «Südreich» den ideologischen Anforderungen der Nationalsozialisten aufs Genaueste entsprochen habe: Zum einen habe er den Glauben an die Überlegenheit der germanischen Rasse gestärkt, zum zweiten die Doktrin vom «Volk ohne Raum» weitergeschrieben. Sie besagt, Deutschland habe das ewige Recht zur hemmungslosen Expansion, weil sein Territorium immer schon zu eng für seine Größe und vor allem für seine Ambitionen gewesen sei. Zum Dritten schließlich habe Edschmid durch seine Feier der «großen Männer» dem antidemokratischen Führerprinzip gehuldigt, das in Deutschland 1933 den Sieg davontrug, den es in Italien schon seit längerem errungen hatte.

Da Battaferanos und Eilerts Kritik mit Belegen aus Edschmids Text

¹⁹ Vgl. Italo Michele Battaferano / Hildegard Eilert: Kasimir Edschmid. Der Uterus des tausendjährigen Reiches in Süditalien. In: I. M. B. / H. E.: Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert. Bern/Berlin 2000, S. 39-52. Zitat S. 39f.

solide fundiert ist, wird man ihr auf der Ebene des Textes nicht widersprechen wollen. Eine gewisse Relativierung den Autor betreffend ist aber dennoch angebracht: So unbestreitbar es ist, daß Edschmid mit dem «Südreich» versuchte, dem neuen Regime auf seine Weise genehm zu sein, so wahr ist auch, daß ihm dieser Versuch mißlang. «Das Südreich» wurde von den Nationalsozialisten nicht als Beitrag zur ideologischen Aufrüstung begrüßt, sondern als haltlose Spielerei abgelehnt. Der einflußreiche NS-Literaturpolitiker Hellmuth Langenbucher bezeichnete das Buch als Ausgeburt eines «liberalistisch-verweichlichten Hirns», und stufte Edschmid als einen Autor ein, der dem neuen Menschen nationalsozialistischer Observanz nichts zu sagen habe²⁰. Auch bürokratisch ging das Regime gegen Edschmid vor, viele seiner Bücher standen auf «Schwarzen Listen» und wurden bei der Bücherverbrennung 1933 verbrannt.

Wie es Kasimir Edschmid gelang, im Dritten Reich weiter zu publizieren, obwohl die Zweifel an seiner ideologischen Zuverlässigkeit niemals ganz verschwanden, kann hier nicht berichtet werden²¹. Doch bleibt festzuhalten, daß Italien dabei eine sehr bedeutende Rolle spielte: Wie viele Schriftsteller, die das Leben im nationalsozialistischen Deutschland schwer ertrugen, aber dennoch nicht emigrieren mochten, unternahm Edschmid so oft als irgend möglich die politisch unverdächtige und zugleich geistesgeschichtlich legitimierte Reise in das verbündete Land im Süden²². Noch bedeutsamer ist, daß Edschmid den weitaus größten Teil seiner schriftstellerischen Energien auf eine umfassende Darstellung Italiens konzentrierte, die denn auch auf fünf voluminöse Bände anwuchs. Hätten Battafarano und Eilert in ihrer Studie zur «Deutschen Italien-Literatur im 20. Jahrhundert» auch diese Bücher berücksichtigt, wäre ihr Urteil über Edschmid wohl etwas differenzierter ausgefallen. Seine Träume vom germanischen «Südreich» gab er zwar auch dort nicht auf, doch rückte er sie nicht mehr triumphal ins Zentrum. Die Germanenzüge sind hier nur eine Bewegung unter vielen, und der deutsche Drang zum Südreich steht gleichberechtigt neben der Tatkraft der italienischen Renaissanceherrscher und -künstler oder dem imperialen Glanz des antiken Rom. Und je aus-

²⁰ Hellmuth Langenbucher: Übereifer schadet nur. In: N.S.-Kurier, Stuttgart 17.11. 1933.

²¹ Die Edschmid-Biographie, an der ich gerade arbeite, wird diese Problematik in all ihrer Komplexität darstellen.

²² Vgl. hierzu die eindringliche Studie von Hansjörg Graf: Die notwendige Reise. Reisen und Reiseliteratur junger Autoren während des Nationalsozialismus. Stuttgart 1995.

fürlicher die Taten und Werke der Vergangenheit beschrieben werden, desto kleiner und unbedeutender wird die Gegenwart. In dieser Bewußtseinslandschaft – so ließen sich Edschmids Italienbücher wohl bezeichnen – tritt Hitler gar nicht, Mussolini nur noch am Rande auf. Im Zentrum stehen die Ruhmestaten der Vergangenheit und die immergleiche, “ewige” italienische Natur, die dem heroisch-ästhetischen Geschehen seit jeher den angemessenen Raum geboten hat.

3. Das rätselhafte Wirken der Geschichte

Ich dachte, während ich hinabsah, daran, daß in dieser Nacht englische Flieger zum ersten Male Neapel bombardiert hatten. Sie hatten von Epirus kommend über die schmale Adria und die enge Taille Italiens nur einen kurzen Anflug. Neapel bildete ein denkwürdiges Ziel. Der Vesuv war in voller Tätigkeit. Er flammte mit seinem Rauch über die Halbinsel hin und glühte mächtig mit seinem an der Seite des Hangs klaffenden Krater. Von Bagnoli bis Terracina, die ganze Küste entlang, waren die niederen hellroten Blitze der Abschußfeuer hin und her geflattert. Hoch über dem Vesuv hatte sich eine Pyramide von grünen, weißen und blauen Raketen gewölbt, und manchmal war ein Schwarm von ihnen wie eine Vogellarmee fächerförmig über den Golf geflogen. Pausenlos hatten die Feuergarben den Himmel über Vergils Grab, über der Stelle, an der Konradin starb, über der Wasserburg des zweiten Friedrich, über dem Dom der Anjou-Könige, über den Gärten des Lukull, über dem Kastell, in dem Vittoria Colonna den Avalos-Pescara heiratete, leuchtend überzogen ... bis hinauf nach Gaeta und den Weinbergen, in denen Ciceros Totenturm steht und in denen Odysseus einst lustwandelte, als er bei der Zauberin Circe wohnte.

Und hoch darüber, hoch noch über einer schmalen Wolkenbank, die den Himmel gerade überschwamm, hatten die Magnesiumblitze der explodierenden Geschosse, welche die englischen Flieger suchten, gefunktelt ... begleitet von dem Donner der Kanonen, den die ganze Küste ausspie.

Ich mußte, während ich die wie von Engeln geformte Landschaft des Friedens unter mir liegen sah, an das rätselhafte Wirken der Geschichte denken, welche niemals das eine, sondern in ewig unruhvoller Bewegung immer nur beides bringt: das Blut und den Frieden.

Und ich dachte daran, daß, dem Sinn der Geschichte gemäß, sowohl in den furchtbaren wie in den freundlichen Geschenken, die sie aus-

teilt, das ganze Ziel unserer menschlichen Bemühungen enthalten sein müsse.

Etwas von dieser unersättlichen Lust der Natur, zu zerstören und wieder aufzubauen, lebte auch in der sanften Stille des Geländes unter mir, in dem einst der Tempel der Quellgöttin stand, die über Zeugung und Fruchtbarkeit wachte. Etwas Grausames lag sogar im holdseligen Glanz dieses Ufers, dessen fruchtbares Gesicht doch nichts anderes sagen zu wollen schien, als daß hier die Heimat aller guten Genien sei, durch deren Hilfe die Menschheit einmal genesen müsse.²³

Dieser Text ist dem vierten Band des Italienwerks entnommen, der 1941 erschien. Der Reisende besteigt gerade den Epoméo, den höchsten Berg Ischias, und Höhenblicke stellen sich wie von selbst ein. In der Textpassage, die der zitierten vorausgeht, hatte der Betrachter die Gärten in der Tiefe beschrieben, «als sehe man vom Flugzeug aus», und er zeigte sich geologisch gut genug informiert, um das Gelände am Meer mit dem Etikett «deutlich Schwemm-Land» versehen zu können. Doch folgt sein Blick nicht vorrangig bodenkundlichen Gesichtspunkten. Welche Quelle einmal der Venus geweiht war, ist dem Betrachter bedeutsam, aber auch, welche historischen Helden das weithin sichtbare Gebiet einmal betraten – von Vergil über Konradin, den tragischsten Helden des «Südreichs», bis zu den Anjou-Königen, die über ihn triumphierten. Wie viele deutsche Italienreisende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts spricht Edschmid dem Land im Süden jegliche Fähigkeit zur Modernisierung ab. In seinen Augen ist es von Mythos und Geschichte ein für allemal geprägt. Und so hat es seine Richtigkeit, daß auch hier Jupiter, Saturn und Venus das Erdengeschehen in eine ewig gleiche Beleuchtung tauchen.

Geologisch, mythologisch, historisch und astronomisch reichert Edschmid also das Bild an, das er von Ischia und Umgebung entwirft. Nichts scheint hier geschehen zu können, was den gesetzten Rahmen sprengen würde. Auch die britischen Luftangriffe, von denen der Text berichtet, zerstören den schönen Gesamteindruck nicht.

Diese Entrücktheit gibt zu denken. Denn 1941, als dieser Text erschien, war England nicht nur Italiens, sondern auch Deutschlands Gegner in einem Krieg, in dem Flugzeuge eine entscheidende Rolle spielten. Die schnellen deutschen Siege gegen Polen und Frankreich im Jahr 1940 wurden nicht zuletzt durch den Einsatz der übermächtigen Luftwaffe er-

²³ K. E.: Hirten, Helden und Jahrtausende. (wie Anm. 6) S. 78-79.

zielt, und auch den Briten fühlten sich die deutschen Flieger überlegen. So zumindest behauptete es das seinerzeit berühmte Lied «Bomben auf Engelland», in dem unter anderem die Verse stehen:

Wir stellen den britischen Löwen
Zum letzten entscheidenden Schlag
Wir halten Gericht.
Ein Weltreich zerbricht.
Das wird unser stolzester Tag!²⁴

Der Kriegsfilm «Feuertaufe», dem dieses Fliegerlied entstammt, wurde 1940 gedreht. Ein Jahr später zeigte sich jedoch schon, daß die deutsche Luftüberlegenheit gegen England nicht zu halten war. Daß darüber unter den Fliegern eine große Unsicherheit ausbrach, belegen unter anderem die hektischen Reaktionen auf einen kurzen Essay, den der Schriftsteller und Luftwaffensoldat Gerhard Nebel 1941 in der «Neuen Rundschau» veröffentlichte: Unter dem Titel «Auf dem Fliegerhorst» behauptete Nebel, «daß der allgemein geübte und auch in den amtlichen Sprachgebrauch übergegangene Vergleich der Flugzeuge mit den Vögeln falsch ist». Richtiger wäre es, die Flugmaschinen als gigantische Insekten wahrzunehmen, die in erheblichem Maß zur immer weiter um sich greifenden Entmenschlichung des Lebens beitragen. Dieser technik- und maschinenkritische Essay zog einige Sanktionen nach sich. Die «Neue Rundschau» wurde offiziell gerügt, Nebel wurde in eine Baukompanie versetzt, seine gerade erfolgte Beförderung zum Gefreiten rückgängig gemacht. All dies nur, weil man sowohl in der Luftwaffe als auch im Propagandaministerium nicht ertragen konnte, daß deutsche Flugzeuge einmal nicht mit Adlern, sondern mit Wespen oder Käfern verglichen wurden. Auf sogenannte «Herabwürdigungen» reagierte die NS-Führungsschicht immer bemerkenswert unsouverän.

Edschmid verglich die Flugzeuge, die er etwa zur selben Zeit beobachtete, nicht mit Insekten, sondern mit Vögeln, wie es sich gehörte. Und doch unterscheidet sich auch seine Beschreibung des Luftangriffs auf Neapel vom schneidigen Pathos der NS-Propagandalyrik. «Flatternde» Blitze, «ein Schwarm wie eine Vogelarmee» – aus großer äußerer und innerer Distanz betrachtet wird der Luftangriff zu einem Ereignis, das sich

²⁴ Zitiert nach Heidrun Ehrke-Rotermund / Erwin Rotermund: *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur «Verdeckten Schreibweise» im «Dritten Reich»* München 1999, S. 553. Die folgende Darstellung des Nebelschen Essays und seiner Folgen hält sich an das, was dort S. 547-561 ausgeführt wird.

als eines von so vielen in das historisch-natürlich-mythologische Gesamt-panorama einfügt. Vom Gipfel des Epoméo aus läßt sich auch der Zweite Weltkrieg noch eingliedern in eine «ewig unruhvolle Bewegung», die alles menschliche Tun gleichermaßen treibt. Abgefunden mit dem «rätselhaften Wirken der Geschichte» nimmt der Autor ihre «furchtbaren Geschenke» ebenso hin wie ihre «freundlichen» – und die Aufgabe des Schriftstellers sieht er darin, beides gleichermaßen zur Sprache zu bringen. Auch dabei hilft ihm die bereits beschriebene Grundgewißheit der «deutschen Italo-manie», die besagt, daß Italien in seiner Substanz nicht zu zerstören sei. Wenn es im Krieg auch «furchtbar» zugeht, so bleibt Italiens Landschaft doch immer «fruchtbar» und wächst und lebt, wie es ihren ältesten Gesetzen entspricht.

Epilog

Kasimir Edschmid lebte von 1890 bis 1966, und wie viele seiner Zeitgenossen war auch er zeitlebens auf der Suche nach Schönheit, Kraft und Glanz. Wo ihm diese Intensitäten begegneten, ließ er sich begeistern, wo sie fehlten, wandte er sich ab. 1918 schloß er sich in expressionistischem Überschwang dem revolutionären «Rat der geistigen Arbeiter» an, doch folgte daraus kein dauerhaftes Engagement für die Weimarer Demokratie und ihre durchaus prosaischen Probleme. Schon in den frühen zwanziger Jahren erlahmte Edschmids Interesse an der aktuellen deutschen Politik und er richtete seine schreiberischen und körperlichen Energien auf den Sport. Als Skiläufer, Segler, Motorradfahrer und Tennisspieler bewegte er sich auf den Tummelplätzen der Reichen und Schönen: Garmisch-Partenkirchen, St. Moritz, Viareggio und so weiter. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zog es ihn in weitere Fernen, er reiste nach Afrika, in den Orient, nach Lateinamerika und beschrieb seine Fahrten in umfangreichen Reisebüchern.

Seine lange Beschäftigung mit Italien schließlich läßt sich auf den einfachen Nenner bringen: Er ließ dort keine Begeisterungsmöglichkeit unversucht. Dem katholischen Mutterland gewann er seinen Reiz ebenso ab wie dem faschistischen Aufmarschplatz des Mussolini oder dem germanischen Durchzugsgebiet der Langobarden und der Staufer. Die Reihe wäre beliebig zu verlängern, von den weitreichenden Straßen des römischen Imperiums über die Plätze der toskanischen Renaissancestädte, zu Byrons Segeltouren und Garibaldis Siegeszügen und darüber hinaus. Aber in welche historische Epoche, in welche heroische Gestalt sich Edschmid auch

immer versetzte – in jedem Fall suchte er sie inmitten der italienischen Landschaft auf, deren dauerhafte Schönheit er auf zahllosen Seiten beschwor.

Der fünfte und letzte Band seines Italienwerks erschien 1948. Auch danach veröffentlichte Edschmid noch vieles über Italien, doch war dies meist recyciertes Textmaterial aus älteren Schriften. Dabei ging es nicht ohne Retuschen ab. Ironisch vermerken Battafarano und Eilert, daß in der Neuauflage des «Südreichs» aus dem Jahr 1958 anstelle des alten Kompliments für Mussolini ein neues für den christdemokratischen Präsidenten Alcide De Gasperi getreten ist²⁵. Derartige Eingriffe findet man viele in Edschmids Texten, und es ist gewiß keine unzulässige Vermutung, daß sie vor allem dem «Anpassungstalent»²⁶ eines freiberuflichen Schriftstellers geschuldet sind. Als Anpasser, oder wie sie es nannten: als «Konjunkturritter» haben allerdings auch die Nationalsozialisten Edschmid schon verachtet. Nicht zuletzt deshalb könnte man die Grandezza, mit der Edschmid die jeweiligen Zeiterscheinungen in seine Texte aufnahm und wieder daraus entließ, auch als eine weitere *Spielart* der «deutschen Italomanie» auffassen. Wie schon mehrmals ausgeführt, verkörperte sich das «ewige Italien» nicht im Vorübergehenden, sondern im Bleibenden. Was verschlugen dagegen schon zeitbedingte Zugeständnisse?

Ein kleiner Aufsatz aus Edschmids späteren Jahren trägt das «ewige Italien» schon im Titel. Er erschien 1957, und zwar als Vorwort für «Nagels Reiseführer Italien», der die gerade neu entstehenden Italiensehnsüchte der Massentouristen zufrieden stellen sollte. In diesem kommerziellen und ephemeren Zusammenhang zog Edschmid eine Summe seiner reichen Italienerfahrungen, und er griff dabei – bewußt oder unbewußt – auch auf Bildmaterial zurück, das er schon in seinem allerersten Italiertext genutzt hatte: Assisi, der heilige Franziskus, das Licht.

Ein Zauber freilich, dem sich niemand zu entziehen vermag, ist die Begegnung mit dem Licht Italiens. Niemand der zum ersten Male über den Brenner, den Simplon, den Gotthard, den Mont Cenis oder einen anderen Alpenpaß nach Italien gekommen ist, wird den Augenblick der Beglückung vergessen, die mit nichts anderem zu vergleichen ist. Dieses Licht hat die Fähigkeit, auch unscheinbare Landschaften zu beseelen und jene Harmonie zu bereiten, die nicht zu be-

²⁵ Battafarano / Eilert: Italien-Literatur (wie Anm. 19), S. 46.

²⁶ Ebenda, S. 40.

schreiben, nur zu fühlen ist. Wenn es erlaubt ist, dies auszusprechen, es ist ein frommes Licht, das Italien erhellt. Nicht umsonst ist die Apennin-Halbinsel das Land des heiligen Franziskus. Nicht von ungefähr ist es so, daß auch von einsamen und wüsten Landschaften aus, von den Carceri des Heiligen über Assisi, oder von La Verna aus, wo er die Wundmale empfing, die ihm ein siebenfach geflügelter Seraph verkündete, die italienische Erde paradiesisch erscheint.²⁷

Diesen Lichthymnus im Reiseführerformat mag man als letztes Wort eines Autors gelten lassen, der sich ein ganzes Arbeits- und Reiseleben lang nach «Glanz» sehnte – und das, obwohl oder gerade weil er auch Zeiten miterlebte, die sein Generationsgenosse Bertolt Brecht nicht ohne Grund als «finster» bezeichnet hat.

²⁷ Kasimir Edschmid: Ewiges Italien. In: Walter Schmiele (Hg.): Kasimir Edschmid. Essay. Rede. Feuilleton. Eine Auswahl. Darmstadt 1990, S. 175-186, Zitat S. 180f.

Alessandro Fambrini
(Trento)

Heine a Lucca

Es gibt nichts Langweiligeres auf dieser Erde, als die Lektüre einer italienischen Reisebeschreibung – außer etwa das Schreiben derselben – und nur dadurch kann der Verfasser sie einigermaßen erträglich machen, daß er von Italien selbst so wenig als möglich darin redet.

Heinrich Heine, *Die Bäder von Lucca*

I

Alcuni dati per incominciare: Heine giunge a Lucca il 3 settembre 1828, proveniente da Livorno, dopo che una tappa precedente del suo viaggio italiano l'aveva già condotto in prossimità della città toscana quando, il 22 agosto, si era trattenuto a Pietrasanta, in Versilia, sulla strada che da Genova lo vedeva appunto avviato verso il porto mediceo. Lucca era all'epoca capitale del Ducato omonimo, dopo che una reggenza austriaca capitanata dapprima dal generale von Stahremberg, poi (dal 1815 al 1817) da Joseph Werklein (in seguito segretario di stato di Maria Luigia d'Austria a Parma), aveva assunto il potere nel periodo postnapoleonico, in seguito al ritiro delle truppe napoletane fedeli a Elisa Bonaparte Baciocchi il 5 maggio 1814. La proclamazione del Ducato era avvenuta nel 1817, secondo gli accordi stipulati a Parigi il 10 giugno di quell'anno in coda al Congresso di Vienna, in base ai quali a Lucca avrebbero regnato l'Infanta di Spagna Maria Luisa di Borbone, dopo di lei Carlo Ludovico suo figlio e i discendenti maschi in linea retta, fino alla morte dell'arciduchessa Maria Luigia, sorella di Francesco I d'Austria, cui erano assegnati i ducati di Parma, Piacenza e Guastalla. La scomparsa di Maria Luigia avrebbe segnato il passaggio della

casa di Borbone a Parma e la conversione del ducato di Lucca a favore del Granducato di Toscana (ciò che in effetti avvenne il 12 dicembre 1847). Maria Luisa, instauratrice di un governo assolutista e filoclericale («io non mi dò pace», scriveva intorno al 1820 al Pontefice a Roma, «finché non veggio gli affari della religione nel suo vero lume. Questo pensiero mi agita di continuo e mi riempie di afflizione»¹), fu invisa ai lucchesi, di una religiosità profonda e ben strutturata nel tessuto sociale, ma avvezzi da secoli alle consuetudini repubblicane che tentarono invano di ripristinare alla definitiva caduta di Napoleone². Alla morte di Maria Luisa, il 13 marzo del 1824, assunse dunque la sovranità del Ducato – con ampie deleghe al ministro Ascanio Mansi, soprattutto nei primi anni e fino al 1840³ – il figlio Carlo Ludovico, sovrano eccentrico, ma di vaste aperture, sposato dal 1820 a Maria Teresa di Savoia e già reggente (dal 1803, dall'età di quattro anni, al 1807, prima dell'annessione della Toscana alla Francia nel 1808) del napoleonico Regno d'Etruria con il nome di Ludovico II, e futuro Carlo II, Duca di Parma e Piacenza, dal 1847 al 1849, quando abdicò in favore del figlio Carlo III.

All'epoca del soggiorno di Heine, Lucca era pertanto legata a doppio filo all'Austria e alla Spagna, e soprattutto in terra tedesca Carlo Ludovico trascorse gli anni del suo regno lucchese, tra Vienna, Dresda e Berlino, lasciando le incombenze di governo ai rappresentanti cittadini e ritornando solo di tanto in tanto in Toscana. Da Lucca Heine si trasferì subito ai «Bagni» di Lucca (dove era stata trattenuta Paolina Bonaparte, guardata a vista, nel marzo 1815), nella valle della Lima, sulle prime pendici dell'Appennino, in cui risiederà fino quasi alla fine del mese⁴, e da cui visiterà an-

¹ Cit. da Augusto Mancini, *Storia di Lucca*, Firenze 1950, p. 323.

² «I lucchesi, con l'intendimento di far ripristinare la Repubblica, avevano mandato al Congresso delegati propri [...] Essi sostenevano che non vi era ragione di negare la legittima restaurazione della Repubblica, quando si considerava giusta quella dei Principati. La Lucchesia, secondo loro, aveva il diritto di rimanere arbitra delle proprie sorti perché non poteva considerarsi conquistata all'Austria [...] Fu risposto loro che era concordata la massima per cui non vi dovevano esser più Repubbliche, benché rimanessero poi quella svizzera e quella di San Marino. La realtà determinante invece era la decisione, ormai stabilita, di affidare Lucca ai Borbone di Parma» (Giuliano Lucarelli, *Lo sconcertante Duca di Lucca. Carlo Ludovico di Borbone Parma, Carlo Ludovico, duca di Lucca*, Lucca 1988, p. 11 seg.).

³ Cfr. Maria Luisa Trebiliani, *Carlo Ludovico, duca di Lucca*, in *Studi storici lucchesi. Personaggi, avvenimenti, società nel XIX secolo*, Lucca 1992, in part. p. 26 segg.

⁴ Fino al 23 settembre secondo Fritz Mende, per poi recarsi a Livorno e da lì, attraverso Pisa ed Empoli, Firenze il primo ottobre (Fritz Mende, *Heine-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München und Wien 1975); per Bruno Cherubini, invece, Heine sarebbe

cora due volte la città di Lucca, il 7 e il 13 settembre, data importante, quest'ultima, poiché segna il giorno della più solenne festività cittadina, religiosa innanzitutto, ma anche civile insieme, la processione di Santa Croce.

All'epoca in cui Heine vi soggiornò, Bagni di Lucca non aveva ancora questo nome: il centro cui facevano riferimento gli stabilimenti di cure termali era indicato anticamente come Corsena, in seguito come Bagno alla Villa (o La Villa) e solo dopo un appello rivolto all'amministrazione lucchese da parte della comunità locale, si provvide a mutare il nome del paese in quello attuale, sancendo con l'ufficialità di un decreto del 20 gennaio 1862 un dato di fatto, dal momento che a esso tutti ormai e in particolare i numerosi forestieri che ogni anno visitavano la località, praticavano i fanghi e giocavano al casinò, si riferivano genericamente come ai «Bagni» di Lucca – «die Bäder von Lucca» appunto. Era una vera e propria comunità internazionale quella che soprattutto d'estate animava la cittadina lucchese: «Bagni di Lucca, che fino a tutto il 1700 era stata esclusivamente una stazione di cura, si era rapidamente trasformata, sotto i Napoleonidi prima e i Borboni poi, in stazione di soggiorno»⁵; se le grotte di fanghi e le sorgenti termali erano già note e frequentate fin dal Seicento, lo stabilimento di cure fu fatto costruire da Elisa Bonaparte Baciocchi tra il 1810 e il 1811, dando così inizio a un'intensa espansione urbano-alberghiera che, sollecitata anche dall'inaugurazione del casinò nel 1820, ebbe il suo culmine intorno alla metà del secolo. Così, nel 1834, a fronte dei circa 800 abitanti delle frazioni raggruppate intorno al capoluogo, fu registrato un numero pressoché uguale di villeggianti⁶, di cui circa trecento stranieri, a netta predominanza inglese (centoottanta furono i sudditi britannici conteggiati, contro ad esempio solo nove tedeschi): a tale predominanza, suggellata dalle visite tra gli altri di Mary e Percy Bissey Shelley nel 1818 e di Robert ed Elizabeth Browning nel 1849⁷ e testimoniata ancora oggi da

rimasto fino al 30 settembre a Bagni di Lucca, da dove avrebbe raggiunto direttamente Firenze (cfr. Bruno Cherubini, *Bagni di Lucca fra cronaca e storia*, a cura di Marcello Cherubini, Lucca 1977, p. 134 segg.).

⁵ Bruno Cherubini, *Bagni di Lucca fra cronaca e storia*, cit., p. 62.

⁶ Altrettanto indicative sono le cifre relative alle presenze agli stabilimenti: nel 1826, ad esempio, furono conteggiate in 11.277 (è calcolabile che solo un terzo circa dei villeggianti frequentasse i bagni).

⁷ Cfr. Gianfranco Benedetti, *I forestieri a Bagni di Lucca durante il Ducato*, in «Rassegna Lucchese» 47 (1969), pp. 1-11.

una serie di toponimi⁸, si piegavano anche le consuetudini e le istituzioni locali, come quella delle sale da tè.

Bagni di Lucca dista da Lucca una ventina di chilometri che Heine dovette percorrere a piedi, seguendo una prima volta con ogni probabilità la via principale che costeggia dapprima il Serchio, risalendo verso la Garfagnana, e poi la Lima, svoltando verso l'Abetone e da lì verso Modena, mentre per la seconda escursione verso il capoluogo l'autore tedesco, come testimoniano le pagine stesse della sua narrazione, scelse «einen kürzeren Weg [...], als die Landstraße bietet» (104⁹), una strada che passa attraverso gli «schönen Bergen und Baumgruppen, wo die goldnen Orangen, wie Sterne des Tages, aus dem dunklen Grün hervorleuchten, und Girlanden von Weinreben, in festlichen Windungen, sich meilenweit hinzogen» (103-4): al di là della coloritura degli aranceti, improbabili sulle colline lucchesi, si tratta, secondo l'attendibile ipotesi di Bruno Cherubini che al soggiorno lucchese di Heine ha dedicato pagine di approfondita ricostruzione filologica, del percorso diretto attraverso le montagne delle Pizzorne, che dividono il vallone di Bagni di Lucca dalla piana lucchese¹⁰.

L'arrivo di Heine a Lucca, la sera del 13 settembre, coincide con l'inizio delle celebrazioni di Santa Croce, o meglio, della festa vera e propria, culminante con la processione nel corso della quale viene esposta e venerata l'effigie del Volto Santo, in quanto l'intero mese di settembre era ed è da secoli segnato da manifestazioni – fiere, palii, concerti, spettacoli teatrali e ricreativi – che si compongono intorno alla ricorrenza sacra. Non ve n'è traccia nella testimonianza di Heine, ma non è improbabile che ai festeggiamenti di quel 1828 partecipasse anche il duca Carlo Ludovico – circostanza, questa, assai rara e che «dava alla cerimonia un aspetto imponentissimo di grande apparato religioso, dinastico e militare»¹¹: sappiamo infatti dai documenti dell'epoca che in tre sole occasioni tra il 1824 e il 1833 Carlo Ludovico si era trovato, «fra i continui suoi viaggi»¹², a Lucca in settembre, e una di queste era stata proprio in quel 1828, quando «era comparso ufficialmente al teatro»¹³; la presenza del Duca spiegherebbe,

⁸ Nel 1840 fu anche allestito un «Club degli Inglesi» in una località che ancora oggi si chiama *Al Glubbe*.

⁹ Le citazioni si riferiscono alla seguente edizione del testo: Heinrich Heine, *Die Bäder von Lucca. Die Stadt Lucca*, hrsg. von Peter von Matt, Stuttgart 1994 (1978).

¹⁰ Cfr. Bruno Cherubini, *Bagni di Lucca fra cronaca e storia*, cit., p. 130.

¹¹ Cesare Sardi, *Lucca e il suo Ducato. Dal 1814 al 1859*, Firenze 1912, p. 108 seg.

¹² *Ivi*, p. 98.

¹³ *Ivi*.

tra l'altro, quella «Menge Militär, beinah ganz österreichisch uniformiert» (129) che, a ordini in tedesco, «auf der Piazza vor dem Dome manövrierte» (129) al mattino del 14 settembre, di fronte a Heine che passa di là insieme a Francesca e Mathilde.

Heine, dunque, raggiunge la città di notte («Es war schon Nacht als ich die Stadt Lucca erreichte», 110) e la trova quindi già immersa nel fervore della processione, avvolta dalla luce quasi diurna della «Luminara», rischiarata dal duplice effetto dei ceri recati in corteo attraverso le vie di Lucca dalle varie rappresentanze (mentre dalle finestre un tripudio di luci illumina la scena, «[standen] an den Straßnecken lodernde Pechkränze aufgepflanzt, und dann hatte auch jeder Geistliche noch seinen besonderen Kerzenträger zur Seite» [113]) e dei lumini disposti in fila sui davanzali delle case («Die hohen, trüben Häuser sind mit Lampen verziert», 110); puntando sul ribaltamento tra notte e giorno che s'instaura anche al confronto con la sua precedente visita di Lucca, Heine gioca a mistificare la sua esperienza: «Ja, es war so ein lebendes Totenfest, ich weiß nicht wie es im Kalender genannt wird, auf jeden Fall so ein Schindungstag irgendeines geduldigen Martyrers, denn ich sah nachher einen heiligen Totenschädel und noch einige Extra-Knochen, mit Blumen und Edelsteinen geziert, und unter hochzeitlicher Musik herumtragen» (110-11).

In realtà non vi sono teschi né ossa, nel corteo del Volto Santo, ma ceri e stendardi, in testa a tutti quello che riproduce il Cristo ligneo che dà origine alla festa, un Cristo nero di epoca romanica e di scuola franco-italiana (la datazione, che la tradizione attribuisce all'VIII secolo, sarebbe invece da far risalire al tardo XI secolo¹⁴), dai lineamenti orientali, scolpito secondo la leggenda da San Nicodemo in Siria, pervenuto a Lucca in circostanze miracolose e oggetto di venerazione in tutta Europa fin dal Medioevo¹⁵; copie ispirate a tale effigie si ritrovano tra l'altro in varie sedi della Germania, a Rostock, a Braunschweig e anche a Bacharach¹⁶, dove

¹⁴ Sulle complesse vicende che portano a tale conclusione circa la datazione del Volto Santo, cfr. Antonino Caleca, *Il Volto Santo, un problema critico*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, a cura di Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri, Lucca 1982, pp. 59-69.

¹⁵ La cronaca della leggenda (*De inventione revelatione ac translatione Sanctissimi Vultus*) risalente a fonti del XII secolo è attribuita a tal Leobinus (o Leobinus) Diaconus, sotto il cui nome furono raccolte diverse redazioni di periodi successivi (cfr. Chiara Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, cit., pp. 15-48).

¹⁶ «Nella chiesa di S. Pietro di Bacharach vi è un altare con una grande tela nella quale è dipinta l'immagine del Volto Santo di Lucca, ma molto malandata. Il popolo ha battezzato quella figura per S. Vilgefortis o Kummernis [...] In realtà si tratta di una co-

fu tradotta nel 1314, proprio nell'epoca cui Heine fa riferimento all'inizio del suo *Rabbi von Bacherach*, al quale aveva dato principio nel 1824 e che, secondo un piano mai realizzato, doveva costituire una sorta di intermezzo all'interno degli stessi *Reisebilder*. Heine evidentemente gioca qui con i suoi ricordi: poco prima ha descritto la città come una sarabanda infernale, in cui è «das Leben selbst, das sein Vermählungsfest mit dem Tode feiert» (111) e in questa danza macabra un teschio funziona meglio di un'immagine di un Cristo in legno. C'è poi un altro elemento che forse si sovrappone: nella chiesa di San Frediano, in cui troviamo Heine poco dopo, è esposta la salma mummificata, praticamente ridotta alle ossa, di una santa lucchese, santa Zita, detta «dei fiori», alla quale si lega un'altra leggenda, una delle molte che a Lucca intrecciano religione e miracoli. È possibile dunque che Heine volontariamente contamini le due reliquie, tanto più che ai resti del «martire» si accompagna un indizio illuminante: l'autore tedesco li descrive «mit Blumen und Edelsteinen geziert» (111), con i fiori, dunque, che sono appunto le stimmate di santa Zita. E del resto la parte centrale di *Die Stadt Lucca* è un alternarsi d'invenzioni e di realtà, in cui le invenzioni si collocano perfettamente sulla scia della realtà, nel senso che s'incastonano nell'esperienza reale senza alterarla più di tanto e il nucleo dell'esperienza resta perfettamente individuabile.

Lo svolgersi della processione è rappresentato nel complesso fedelmente da Heine, con il suo stratificarsi di gerarchie, da quella religiosa con le colonne ordinate di ordini monastici, di preti e infine «der eigentliche Stab» (112) culminante con l'arcivescovo, a quella borghese con i suoi rappresentanti in veste di «Kerzenträger» (113) che affiancano i religiosi, e a quella militare, con le compagnie che seguono il corteo «mit lautem Trommeln und Pfeifen» (113), mentre «an beiden Seiten neben den wallenden Geistlichen, auch immer je zwei und zwei Grenadiere marschieren» (113)¹⁷. Lucca diviene nel fuoco della processione una sorta di miniatura d'Italia, con la sua compenetrazione di venerazione e sovranità ter-

pia libera del Volto Santo di Lucca donata agli abitanti della città da Lodovico il Bavaro nel 1314» (Pietro Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca 1982, p. 185).

¹⁷ La descrizione di Heine coincide nei particolari con quella data da Cesare Sardi nel suo studio sulla vita lucchese all'epoca del Ducato: «La processione partiva da S. Frediano e si recava alla cattedrale. Era preceduta dal gonfalone dell'Opera di S. Croce e da una musica militare ed era lunghissima per esser numeroso il clero secolare e regolare che l'associava. Ogni croce o bandinella di fraterie o di collegiate era scortata dai soldati di linea. Il Capitolo della Cattedrale era fiancheggiato dai granatieri» (Cesare Sardi, *Lucca e il suo Ducato*, cit., p. 109).

rena, in cui lo stato è tutt'uno con la chiesa e il culto e l'esercizio del potere si prestano l'un l'altro simboli e volti: «Volto Santo e Lucca (nelle due facce di potenza politica e religiosa) si identificavano; servire la Santa Croce significava, sì, beneficiare della «dolce libertà» che essa concedeva ai suoi fedeli, ma anche sottomettersi alla giurisdizione e alla legislazione lucchese»¹⁸.

Alla serie di considerazioni innescate dalle fila di religiosi in processione, Heine sfugge momentaneamente iniziando quello che è un percorso tra le vie e le chiese di Lucca, quasi interamente ricostruibile sulla base delle sue descrizioni: «Dem Menschengewühl entfliehend» (117), l'autore tedesco entra in una «einsame Kirche» (117), che alcuni particolari permettono di individuare nella basilica di San Frediano¹⁹, la stessa dalla quale ha principio la cerimonia religiosa del Volto Santo; da San Frediano, Heine si avvia in compagnia di Francesca alla volta dell'albergo «Crotsche di Malta» (118), passando per la piazza di San Michele (che Heine chiama giustamente «auf dem Markte» [119], forse memore del fatto che là sorgeva l'antico foro romano) e di fronte alla chiesa omonima, sulla cui facciata l'autore tedesco nota una «marmorne Schmerzensmutter mit den vergoldeten Schwertern im Herzen» (119; si tratta in realtà degli strali dorati che s'irraggiano da una Madonna con Bambino, scolpita da Matteo Civitali in ricordo della peste che colpì Lucca intorno al 1480), per giungere infine in via Burlamacchi, in cui aveva sede la locanda.

Heine assiste al mattino seguente, 14 settembre, a «einer großen Messe» (120) all'interno del duomo di San Martino, nella città che «von heiterem Volk [wimmelte]» (120), come avveniva di regola in quello che a Lucca rappresentava il giorno di massima solennità sia mondana che religiosa²⁰. Nella descrizione della cattedrale lucchese si mescolano gli elementi reali e quelli d'invenzione. Ai primi appartengono la «buntmarmorne Fassade mit

¹⁸ Stefano Gazzarrini, *La festa e la processione del Volto Santo*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, cit., p. 125.

¹⁹ In particolare il riferimento alla «schöne Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe, die Venus dolorosa» (117), che corrisponde alla *Deposizione* di Pietro Paolini nella cappella di San Biagio; per questo e per i successivi elementi di ricostruzione, si veda l'utile studio di Bruno Cherubini, *Heine und die Kirchen von Lucca*, in «Heine-Jahrbuch» 10 (1977), pp. 16-19.

²⁰ Scrive Sardi che quel giorno «fra le 10 e le 11 sulla piazza del Duomo era un movimento straordinario di popolo, un passar di soldati che andavano a prendere i loro posti di guardia, un vociar di cocchieri dalle berline di gala» (Cesare Sardi, *Lucca e il suo Ducato*, cit., p. 110).

jenen kurzen, übereinander gebauten Säulchen» (120), i «Pfeiler und Wände» dell'interno «mit rotem Tuche überkleidet» (120); il dipinto di «Maria, zu deren Füßen die heilige Allianz des Morgenlandes [...] niederkniet» (121) è opera di Federico Zuccari e si trova presso il secondo altare della navata destra; la «Kreuzigung», descritta come «ein überaus schönes Gemälde» (122), è di Domenico Cresti, detto Il Passignano, e si trova nel quarto altare della navata destra; «die alten Freskos, die zwischem den roten Decken der Wände zum Vorschein kamen» (122), situati alla fine della navata sinistra, sono opera di Cosimo Rosselli; «das Gemälde von einem Unbekannten» (123) che a Heine appare di morbida fattura, «fast venezianisch koloriert» (123), è in realtà un dipinto del Tintoretto (terzo altare della navata destra). Dei secondi, invece, fa parte una «Lady Eva, geborne von Rippe» che «mit der Schlange diskuriert» (121): l'unico soggetto imparentato con questa immagine è quello di un bassorilievo sull'esterno del duomo in cui è raffigurata la tentazione di Eva²¹; e una «Hochzeit zu Canan» (122), su cui Heine si sofferma a lungo, descrivendola nei dettagli e attribuendola addirittura a «einem Schüler des Andrea del Sarto» (122), e della quale non c'è traccia nella chiesa lucchese; nella «Annunciazione», inoltre, descritta da Heine per bocca di Mylady (un dipinto di Giovanni Battista Paggi che si trova presso il terzo altare della navata sinistra), il sorriso dell'angelo, «welcher der hochgebenedeiten Jungfrau ihren gesegneten Zustand verkündigt» (121), è un elemento di fantasia²².

Dal duomo di San Martino Heine e la sua compagnia muovono «nach dem Kloster [...], worin das wundertätige Kreuz, das Merkwürdigste in ganz Toskana, bewahrt wird» (129): una croce che, a quanto pare, aveva fama miracolosa (un «bleicher, junger Mönch» accoglie Heine, Francesca e Mylady e «erzählte dabei die Mirakel, die es verrichtet» [133]), e in cui non è da escludersi che ritorni quanto prima era stato rimosso e ignorato, ovvero che avvenga in questa immagine una traslazione e Heine trovi comunque il modo per descrivere la croce del Volto Santo. Altri indizi, tuttavia, tendono a far identificare «das wundertätige Kreuz» con un croci-

²¹ Cherubini suggerisce a proposito di questa immagine una derivazione da una «Tentazione di Eva» di Hugo van der Goes, oppure una reminiscenza buonarrotiana, con maggior verosimiglianza, dato anche l'afflato eroico che, nelle pagine successive, si dice spirare «aus jenen altflorentinischen Gemälden» (122; cfr. Bruno Cherubini, *Heine und die Kirchen von Lucca*, cit., p. 18).

²² La versione francese del *Reisebild* (1834) comprende inoltre la descrizione di una «Fuga in Egitto» che non ha riscontri in San Martino.

fisso del XIII secolo attribuito a Berlinghiero Berlinghieri e noto come «di S. Maria dei Servi»; in questo caso, è probabile che il «Kloster» in cui è detto trovarsi la croce sia proprio la chiesa di S. Maria dei Servi, poco distante da San Martino: a essa corrispondono infatti le descrizioni di Heine («Die Kirche war dunkel, nur durch kleine gemalte Fenster fiel ein buntes Licht auf die Kahlen Häupter und braunen Kутten. Glanzlose Kupferlampen beleuchteten spärlich die geschwärzten Freskos und Altarbilder, aus den Wänden traten hölzerne Heiligenköpfe, grell bemalt» [132]), anche se il suo interno non presenta alcun «Grabstein, worauf in Relief das starre Bild eines Bischofs mit Mitra und Hirtenstab, gefalteten Händen und abgetretener Nase» (132); esempi di tal genere, tuttavia, non mancano in San Martino e in San Frediano, il cui ricordo può essersi sovrapposto nella ricostruzione heiniana.

Con il tredicesimo capitolo e con la croce miracolosa si chiude la parte più propriamente diaristica del *Reisebild*, Mathilde e Francesca escono di scena insieme alla variopinta parata di monaci e di prelati lucchesi, e il dettato di Heine si solleva dalle circostanze specifiche per proiettarsi verso considerazioni di carattere più generale, fino alla finale invocazione rivoluzionaria della *Spätere Nachschrift*. Si tratta in realtà di un distacco apparente: vi è come un culmine di riflessione, in queste ultime pagine, e i fili dell'esperienza vengono riannodati in conclusioni che proprio in essa trovano il loro capo.

II

Dal punto di vista della struttura, *Die Stadt Lucca* presenta un'organizzazione circolare, con due capitoli iniziali e quattro finali (più la *Spätere Nachschrift*) che, pur nella diversità dei moduli narrativi, si ricongiungono nella speculazione filosofico-religiosa, trascurando o trasfigurando la concretezza contestuale, mentre il segmento centrale riflette più propriamente la natura di *Reisebild* del testo, con il suo resoconto di un'esperienza reale – come si è visto solo lievemente modificata nei suoi dati effettivi – che diviene così punto archimedeo per una trama ad arabesco di divagazioni destinata a sollevarlo ben oltre i suoi contorni.

Numerosi sono in effetti gli elementi di giunzione tra la girandola di immagini fantastiche della prima e le più stringenti riflessioni dell'ultima parte, primo tra essi la critica della filosofia, che è critica al razionalismo arido e presuntuoso della modernità, in un circuito che si apre con la leggerezza beffarda della conversazione con la lucertola sapiente e si chiude

con la gravità della seria condanna dei «kühlen und klugen Philosophen» (147). In realtà, la corrispondenza di ispirazione si traduce in diversa soluzione in rapporto alla situazione narrativa che riporta, con intento di parodia e conseguente riscrittura, a una citazione di moduli romantici destinata a risolvere nella contaminazione tanto l'iscrizione nei generi quanto il loro superamento (in questo senso sono da leggere sia l'euforia da «Wanderlust» dei capitoli iniziali con la loro impennata nel fantastico che le segmentate digressioni di quelli conclusivi, con i reiterati richiami a uno dei grandi modelli romantici, il *Don Chisciotte*).

Numerosi, tuttavia, sono a ben guardare anche i motivi di convergenza tra le apparenti divagazioni ironico-fantastiche di Heine e la sua reale esperienza lucchese, tali da saldare la tripartizione cui si è accennato in un *unicum* di profonda coerenza sotto la superficie della frammentazione. Innanzitutto da un punto di vista strutturale: la processione, che di questo segmento è il nucleo, riassume in sé il tema del viaggio²³, traghetta il viaggio reale dell'esperienza heiniana verso i lidi speculativi delle sue riflessioni su Chiesa e Stato. Si tratta di un viaggio innanzitutto spaziale che, facendo perno sul microcosmo che ruota intorno Lucca, si allarga alle grandi nazioni, Germania, Francia, Inghilterra; e poi di un viaggio temporale, che allinea, mescolandoli, antico Egitto e Atlantide, mondo greco e romano, ebraismo e cristianesimo. Così, può avvenire che il mondo omerico degli dei olimpici sia spazzato via dall'avvento del «bleichen, bluttriefenden Jude, mit einer Dornenkrone auf dem Haupte, und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter» (116), ma i preti in processione portano «eine Art hoher Mützen, die wahrscheinlich aus Egypten stammen» (112) e che li fanno simili a quelle «verzauberte Priesterfamilien [...] des alten Egypten» (100), dei quali si dice nel capitolo iniziale che vivessero «naturbelauschend in labyrinthischen Felsengrotten» (100) e di nuovo evocati, nel XIII capitolo, come vero e proprio *Leitmotiv* della narrazione, in un'immagine che chiude come in un cerchio egizi ed ebrei, pagani e cristiani:

«Oh, dieses Egypten! Seine Fabrikate trotzen der Zeit, seine Pyramiden stehen noch immer erschütterlich, seine Mumien sind noch so

²³ La processione di Lucca, in particolare, simboleggia segnatamente il viaggio compiuto secondo la leggenda dalla reliquia, dall'Oriente a Luni, quindi da Luni a Lucca, fino alla coincidenza letterale dell'ultimo viaggio compiuto e di quello rappresentato, da San Frediano a San Martino, la «definitiva traslazione da una chiesa all'altra e la definitiva collocazione nella Cattedrale» (Stefano Gazzarrini, *La festa e la processione del Volto Santo*, cit., p. 122).

unzerstörbar wie sonst, und ebenso unverwüstlich ist jene Volkmu-
mie, die über die Erde wandelt, eingewickelt in ihren uralten Buch-
stabenwindeln, ein verhärtet Stück Weltgeschichte, ein Gespenst, das
zu seinem Unterhalte mit Wechseln und alten Hosen handelt. –
Sehen Sie, Mylady, dort jenen alten Mann, mit dem weißen Barte,
dessen Spitze sich wieder zu schwärzen scheint, und mit den gei-
sterhaften Augen –»

«Sind dort nicht die Ruinen der alten Römergräber?»

«Ja, eben da sitzt der alte Mann, und vielleicht, Mathilde, verrichtet er
eben sein Gebet, ein schauriges Gebet, worin er seine Leiden
bejammert [...] Er aber, in seinem Schmerze, bemerkt kaum, daß er
auf den Gräbern derjenigen Feinde sitzt, deren Untergang er vom
Himmel erlehbt» (141).

L'impeto di Heine, così punteggiato di luci e di ombre, non sembra
tanto investire con il suo scetticismo il sentimento religioso in un attacco
indifferenziato in cui «wirklich niemand geschont [wird], weder die Juden
noch die Protestanten oder Katholiken»²⁴, ma pare piuttosto rivolgersi
dialetticamente dalla dissacrazione al progetto – che certo ha bisogno di
una fase distruttiva e anzi annichilente – di un sincretismo che abbracci le
religioni storiche (Heine scrive che il suo cuore «in die entferntesten Jahr-
tausende der Vergangenheit und der Zukunft immer tiefer und tiefer
Wurzel schlägt» [128]) e le rifondi nella prospettiva utopica di una reli-
gione dell'avvenire, una religione che proprio nella coscienza del passato e
della storia fonda la propria, peculiare dimensione, di cui man mano si
chiariscono i fondamenti estetici e la natura immanente («Ich strebe nach
dem Guten, weil es schön ist und mich unwiderstehlich anzieht, und ich
verabscheue das Schlechte, weil es häßlich und mir zuwider ist [...] Alle
unsre Handlungen sollen aus dem Quel einer eigennütigen Liebe hervor-
sprüdeln, gleichviel ob es eine Fortdauer nach dem Tode gibt oder nicht»
[128]).

In questa mistica senza mistica, in questa fede che chiude la fila delle
confessioni e delle fedi, confluiscono in modo caratteristico la sfera este-
tica e quella sensuale, e nel suo orizzonte si misura la portata dell'aspira-
zione a una nuova dimensione d'immortalità che risolve nell'*umano* la vo-
cazione trascendente dell'impulso religioso: «ich, der ich selbst einer der
ewigsten Menschen bin», esclama Heine, «jeder Atemzug ein ewiges Le-

²⁴ Jost Hermand, *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den «Reisebildern»*, München 1976, p. 168.

ben, jeder Gedanke ein ewiger Stern – ich sollte nicht an Unsterblichkeit glauben?» (128); e a Mathilde che gli domanda quale sia insomma la sua religione, risponde: «Ich, Mylady, ich habe sie alle» (135).

L'elemento decisivo, tuttavia, sul quale si fonda l'unità del testo nei suoi molteplici aspetti, è quello del linguaggio. *Die Stadt Lucca* si presenta innanzitutto come una profonda, pluristratificata riflessione sul linguaggio: altri codici, quelli della natura, delle pietre, degli animali, del corpo, si sovrappongono a quello eminentemente razionale del linguaggio delle parole (dominatore incontrastato dei *Bäder von Lucca*) e compongono frasi il cui senso va spesso oltre la semplice scorza linguistica. È con un tale tentativo di scavalco del linguaggio che *Die Stadt Lucca* si apre, con l'apprendimento nel I capitolo di una «Zeichensprache», scrive Heine, «vermittelst welcher ich mit den stummen Natur zu sprechen vermag» (100), cui fa da controcanto nel II capitolo il lungo dialogo con la vecchia lucertola filosofica – certo, fatta di parole, ma inscritta nella logica dal segno bizzarro di un mondo trasfigurato, priva dei limiti e dei vincoli del linguaggio reale, cui Heine si sentiva proprio in quei giorni duramente sottomesso, come testimoniano alcuni passi di una sua lettera a Eduard von Schenk da Bagni di Lucca ai primi del settembre 1828, in cui non è difficile rinvenire la matrice reale dei capitoli iniziali dell'episodio lucchese:

Der Mangel an Kenntnis der italiänischen Sprache quält mich sehr. Ich versteh' die Leute nicht und kann nicht mit ihnen sprechen. Ich sehe Italien aber ich höre es nicht. Dennoch bin ich oft nicht ganz ohne Untehaltung. Hier sprechen die Steine, und ich verstehe ihre stumme Sprache. Auch sie scheinen tief zu fühlen, was ich denke.²⁵

Principale conseguenza della rinuncia o della sordità al linguaggio delle parole, dell'isolamento «acustico» che sembra avvolgere Heine nella sua esperienza italiana, è la trasfigurazione della visione in un senso eminentemente visivo o comunque fantastico. In questa prospettiva s'inscrive anche il «raddoppiamento» di Lucca, la città spettrale della prima calata, «still wie das Grab» (110), con le sue «widerhallend öden Straßen» (110) in cui i raggi di sole giocano sui tetti delle case «wie Goldflitter auf dem Haupte einer Leiche» (110) e quella rutilante della seconda, illuminata a giorno e

²⁵ Heinrich Heine, *Briefe 1815-1831*, bearb. von Fritz H. Eisner, in *Sekulärausgabe*, hrsg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Bd. 20, Berlin – Paris 1970, p. 339.

animata da «Menschenströmen» che «durch die Stadt sich wälzten» (111). La prima Lucca, quella muta dell'esperienza diurna, corrisponde – come lo sguardo di quell'esperienza stessa corrisponde allo sguardo diurno della ragione – al silenzio di parole che aleggia intorno a Heine e viene riflesso nella medesima lettera a von Schenk:

Es hat etwas Gespenstisches, wenn man nach einem Lande kommt, wo man die lebende Sprache und das lebende Volk nicht versteht und statt dessen ganz genau die Sprache kennt, die vor einem Jahrtausend dort geblüht und, längst verstorben, nur noch von mitternächtlichen Geistern geredet wird, eine todte Sprache.²⁶

Dal tentativo d'instaurare una comunicazione tra questa «todte Sprache» e la vita nasce la Lucca notturna, in cui si rovesciano i rapporti, agiscono altre forze da quelle puramente razionali e altri sono anche i linguaggi. Nell'incendiarsi della città sembra tradursi in simboli l'ardore erotico che, ancora in quella lettera, è postulato come strumento di comunicazione alternativo e pressoché universale:

Indessen, es giebt eine Sprache, womit man von Lappland bis Japan bei der Hälfte des menschlichen Geschlechtes sich verständlich machen kann. Und es ist die schönere Hälfte, die man par excellence das schönere Geschlecht nennt. Diese Sprache blüht in Italien ganz besonders.²⁷

Così, alle finestre si confondono i lumini e «holde Mädchengesichter, so frisch, so blühend» (111) in un vero e proprio «Vermählungsfest» (111) della vita con la morte, mentre un fiammeggiare anima ovunque la scena e «tausend und abertausend Lampen und Kerzen und Mädchengesichter aus allen Fenstern [flimmerten]» (113); e allo stesso modo Francesca appare alla luce di un altare alla Madonna, i cui «kupplerisch geheimnisvolle Lichter zuweilen, wie verstohlen, auf die schönen Formen der verschleierten Beterin [fallen]» (117), e i suoi sensi sopiti, invasi da una sorta di «paralisi cattolica» che tutto inibisce, conoscono un risveglio effimero solo di fronte a una statua della Vergine «mit der Lämpchenkrone auf dem Haupte» (119). In questa sovrapposizione di piani che incrociano l'esperienza reale, si chiariscono le piccole difformità nelle descrizioni della realtà lucchese rispetto alla sua traduzione letteraria (si è già visto come, ad

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

esempio, coerentemente all'atmosfera di danza macabra che avvolge lo scenario della processione, lo stendardo con la Croce del Volto Santo divenga la sacra reliquia di un teschio con le ossa), le discrepanze che affiorano come piccoli tic sulla superficie del racconto e tendono a negare nel mentre la affermano la sua *riferibilità*, intesa come lineare sequenza narrativa in relazione mimetica con la propria materia, che invece si presenta come successione frammentata ed esplosiva, con un fuoco – Lucca – che non funziona come elemento ordinante, ma catalizza verso l'esterno le oscillazioni di un percorso dalla dinamica interiore, proprio in quel suo fuoco, che agisce come il perno di una giostra, destinato a rivelarsi un moto apparente, un viaggio che prende lo slancio da se stesso per ritornare a se stesso e segnare semmai un diverso itinerario, un itinerario nel sé di cui l'esterno è solo una coloritura, uno sfondo.

Da questa estesa riflessione sul linguaggio, oltre che nel verso rifatto a certo romanticismo, nascono anche molte delle immagini italiane di Heine che tentano di far scattare nell'ironia spettrale il corto circuito tra un mondo in apparenza così noto e solare e il senso di profonda estraneità suscitato da un'impossibilità comunicativa che trapassa da quella più ovvia, letterale, a quella più complessa delle categorie. Nel tutto si rivela una capacità di lettura che trascende la parola, o meglio che la usa per trascenderla: proprio la processione si offre allora come potenziamento di tale capacità di lettura che si estende a una manifestazione collettiva, in cui tutta una civiltà si dispiega, e decifra attraverso di essa le strutture portanti di quella civiltà e della sua cultura, illuminando di riflesso nel micromondo lucchese il macromondo che è sempre il punto di riferimento implicito di Heine.

È soprattutto nel rapporto con la Germania, verso la quale in definitiva tutto tende, fino alla finale invocazione rivoluzionaria, che si chiarisce la proporzione tra Lucca reale e Lucca raffigurata. Il sovrapporsi della potenza ecclesiastica e di quella politico-militare che ha luogo nella processione, l'inquadramento dell'una nei ranghi dell'altra, è per Heine lo spunto di una polemica che lo porterà alla formulazione della distinzione tra l'individualità (e suo rispetto) e il ruolo (e suo dispregio): rispetto della sofferenza e dell'eguaglianza di fronte alla morte, e dispregio del potere e del suo esercizio e della sua esibizione, tra la cerebralità del protestantesimo e la carnalità repressa del cattolicesimo. In questo bagno di carnalità si celebra l'episodio lucchese, nella duplice cifra di una sensualità che si accende nel trapasso da pagano a cristiano, e nella sua negazione, nella riduzione della carne al grado zero, nell'apoteosi del martirio e dell'autoflagellazione

verso cui vira la rappresentazione del clero in processione. Da qui in *Die Stadt Lucca* l'abbondanza iconografica di Madonne e l'iscrizione del motivo nel tappeto dell'ispirazione heiniana (si pensi soltanto alla «Unsre liebe Frau»²⁸ del cattolico duomo di Colonia nel *Lyrisches Intermezzo*, i cui tratti eccitano i sensi del poeta per la loro rassomiglianza con quelli della donna amata; anche se poi si tratta di una rassomiglianza *simbolica*) a segnare una contiguità cristiano-pagana (l'incontro di Heine con Francesca è come sospeso in un incanto da *Marmorbild* eichendorffiano, con la donna velata che s'inginocchia alla luce di una lampada i cui flebili raggi illuminano «grauenhaft süß die schöne Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe, die Venus dolorosa» [117]) proprio nel segno della sensualità traboccante, ma a indicare con la contiguità anche il vicolo cieco che il cattolicesimo rappresenta al libero esplicarsi di quella sensualità.

È in questo senso quello di Lucca un lungo *coitus interruptus*, focalizzato ed esplicitato proprio nel frustrante rapporto con Francesca – la cui passione sale e scende con la sua repressione («In ihren Gedanken, Gefühlen war eine katholische Einheit», scrive Heine. «Am Tage war sie ein schmachkend blasser Mond, des Nachts war sie eine glühende Sonne» [133-34]) e si traduce in slanci senza seguito, in un empito di baci di fronte alla «marmorine Schmerzensmutter» (119) della chiesa di San Michele, in un contatto elettrizzante tramite le punte delle dita, «süßfeuchte» di acqua santa (120) e in baci riversati sulla croce miracolosa «mit wilder Begeisterung» (133) –, il cui culmine di eccitazione e d'impotenza è segnato dal delirio di Heine di fronte alla porta della donna, nel quale si coniugano senza soluzione di continuità il sacro e il profano come in un orgasmo non concluso:

«Franscheska!» rief ich, «Stern meiner Gedanken! Gedanke meiner Seele! vita della mia vita! meine schöne, oftgeküßte, schlanke, katholische Franscheska! für diese einzige Nacht, die du mir noch gewährst, will ich selbst katholisch werden – aber auch nur für diese einzige Nacht! Oh, die schöne, selige, katholische Nacht! Ich liege in deinen Armen, strengkatholisch glaube ich an den Himmel deiner Liebe, von den Lippen küssen wir uns das holde Bekenntnis, das Wort wird Fleisch, der Glaube wird versinnlicht, in Form und Gestalt, welche Religion!» (120-21)

²⁸ Heinrich Heine, *Im Rhein, im schönen Strome*, in *Gedichte*, Berlin und Weimar 1982, p. 68.

L'insolubile contraddizione del cattolicesimo che esalta la sensualità e nel mentre la nega, provoca per contrappeso un furore d'ascesi, una sensibilità quasi morbosa per gli aspetti patologici; contro la carne delle donne balza allora in primo piano quella dei miserabili, dei frati sui cui volti Heine scorge «die Symptome jener Leiden [...], die sich unter der groben Kutte verstecken» (114), del «blassen, bekümmerten Priester» dalle «dünnen, zitternden Knochenhänden» al cui fianco procede «gewiß der Tod selbst» (115). È certo un'altra Italia, questa che appare nel *Reisebild* lucchese, rispetto a quella di Goethe, la cui *Italienische Reise* è una sorta di Stella Polare nella costellazione di viaggiatori «italiani» alla quale Heine fa riferimento²⁹: necessaria per stabilire una rotta che conduce altrove. L'Italia per Heine, infatti, non rappresenta più «als klassisches Land das Gesunde»³⁰, secondo il modello dell'esperienza goethiana, bensì, al contrario, un coacervo dinamico in cui s'intrecciano le forze instabili e disarmoniche che stanno al fondo della modernità, senza potersi ricomporre né nell'unità dell'antichità classica né di quella religiosa del medioevo, i cui frammenti anzi vagano come impazziti e si confondono l'uno con l'altro come schegge di caos:

«Ach, teurer Leser», scrive Heine in *Die Bäder von Lucca*, «wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden [...] Einst war die Welt ganz, im Altertum und im Mittelalter, trotz der äußeren Kämpfe gabs noch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut».
(20)

²⁹ Heine li elenca nel XXVI capitolo di *Reise von München nach Genua*: oltre a Goethe («Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und schuf Goethe» [H. Heine, *Reise von München nach Genua*, in *Werke* in fünf Bänden, ausgew. und eingeleitet von Helmut Holtzhauer, Berlin – Weimar 1981, Bd.3, p. 211]) e a «Frau von Morgans *Italien* und Frau von Staëls *Corinna*» (ivi, p. 211), sono «unter den ältern deutschen Schriftstellern in diesem Fache durch Geist oder Eigentümlichkeit, am ausgezeichnetsten: Moritz, Archenholz, Bartels, der brave Seume, Arndt, Meyer, Benkowitz und Rehfus» (ivi, p. 212), tra i nuovi Wilhelm Müller, August Wilhelm Kephallides, Daniel Leßmann, Friedrich Tiersch, Ludwig Schorn, Eduard Gerhard e Leo von Klenze.

³⁰ Norbert Altenhofer, *Heines italienische Reisebilder*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» 1986, p. 302.

Si delinea, nei *Reisebilder* lucchesi e in particolare in *Die Stadt Lucca*, un concetto che nell'Heine più tardo acquisterà sempre più rilevanza, focalizzandosi nella coppia in contrasto nazareni-elleni³¹ e proiettandolo verso prospettive decadenti, quello dell'opposizione tipologica di malattia e salute, «Krankheit als Stigma und Hoheitszeichen von Kultur, Gesundheit als Ausweis von Erinnerungslosigkeit, Pöbelum und Barbarei»³². Nella processione la «salute» è un riflesso del passato che rivive solo nella sua rappresentazione: all'unità che deriva dalla consapevolezza di una penetrazione profonda tra le forme di vita sociale e la loro espressione simbolica, si sostituisce ora la ripetizione codificata di quell'unità, dietro la quale si cela una nostalgia che tradisce la lacerazione del presente. È un'immagine certo idealizzata, quella della Lucca antica che affiora: come molti anni dopo in un autore, Kasimir Edschmid, che affronterà lo stesso argomento nel suo *Die Prozession von Lucca*, è una Lucca stilizzata in immagine mitica che sui visi dei suoi abitanti in corteo «aus jener heldenmütigen Zeit [...] so feurig entgegenweht» (122), la Lucca letteraria di Machiavelli e di Dante, emblema di un'Italia in cui il cattolicesimo non ha ancora incrociato di decadenza i residui dell'antichità, ma li ha anzi fatti fruttificare in una cultura che ha prodotto «das eigentlich Heroische, das wir auch in den marmornen Götterbildern der Alten erkennen» (122).

Che tutto questo barbagli nella lente della piccolissima Lucca, tradisce certo da parte di Heine ironia (l'unico modo per parlare dell'Italia, ormai, è non parlarne affatto, si legge in *Die Bäder von Lucca*), ma anche conoscenza: perché Lucca al termine dell'epoca napoleonica è sì ducato sottomesso ai grandi potentati, dominato in linea diretta dalle case di Spagna e d'Austria, ma ha alle spalle più di 400 anni (dal 1369 al 1799) d'ininterrotta storia repubblicana, e quella sottomissione è contraddetta di fatto dalla gestione della cosa pubblica da parte di una borghesia mercantile dalle solide

³¹ La definizione risale al *Ludwig Börne* (1840): «Ich sage nazarenisch, um mich weder des Ausdrucks «jüdisch» noch «christlich» zu bedienen, obgleich beide Ausdrücke für mich synonym sind und von mir nicht gebraucht werden, um einen Glauben, sondern um ein Naturell zu bezeichnen. «Juden» und «Christen» sind für mich ganz sinnverwandte Worte im Gegensatz zu «Hellenen», mit welchem Namen ich ebenfalls kein bestimmtes Volk, sondern eine sowohl angeborne als angebildete Geistesrichtung und Anschauungsweise bezeichne. In dieser Beziehung möchte ich sagen: alle Menschen sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit azschetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen» (H. Heine, *Ludwig Börne*, in *Werke*, cit., Bd.5, p. 178).

³² Norbert Altenhofer, *Heines italienische Reisebilder*, cit., p. 302.

radici, il cui stampo è ribadito nei molteplici volti della città, dalla conformazione architettonica alla relativa liberalità degli ordinamenti alla stessa espressione religiosa in cui, sotto la superficie monolitica, si sono incrociati nei secoli fermenti tanto riformisti, dai quali Lucca fu attraversata più di ogni altra città in Toscana, quanto savonaroliani e valdesi³³, per confluire in forme peculiari che mischiano il sacro e il secolare e ne fanno una cosa sola. Da qui come da nessun'altra sede, allora, può partire il messaggio rivoluzionario che attraversa gli ultimi capitoli e che, nella *Spätere Nachschrift*, esplose come un'invocazione, segnando il superamento anche *politico* di Goethe. La processione di Lucca appare come un autentico contraltare al goethiano *Das römische Carneval* (apparso come si ricorderà nel 1789, ma ripreso nel 1829 come appendice nell'ultima parte della *Italienische Reise*), il cui caos saturnino segnava una rottura dell'armonia classica nella quale allo sguardo di Goethe si offriva l'Italia in illusione di unità, di cui l'autore tedesco non poteva riferire se non con disagio, lamentando quell'impazzire sfrenato che «weder einen ganzen, noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige»³⁴. Heine, al contrario, si abbandona al dilagare di forze – destinate per il loro stesso turbinare e sovrapporsi a divenire anticlassiche – che attraversano l'intera narrazione del suo soggiorno lucchese e che vengono richiamate nel capitolo conclusivo a indicare uno sbocco rivoluzionario. L'esortazione reiterata di Heine, allora, «Aux armes citoyens!» (156 e 157), come un trampolino proietta verso l'ultimo dei *Reisebilder*, verso l'Inghilterra degli *Englische Fragmente*, già annunciata nella figura di Mathilde e nella diffusa anglofobia di *Die Stadt Lucca*, che come un suggello chiude la rincorsa verso un'emancipazione personale e politica³⁵, al cui centro è l'Italia e ai cui due estremi stanno, come punti rispettivamente di partenza e d'arrivo, la Germania e la Francia.

³³ Si veda al proposito: Eugenio Lazzareschi – Fernando Pardi, *Lucca nella storia, nell'arte e nell'industria*, Lucca 1978 (rist. anastatica della prima ed., 1941), p. 28 e segg.

³⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, in *Werke*, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. XI, p. 541.

³⁵ Altenhofer sottolinea come la posticipazione del *Reisebild* inglese rispetto a quello italiano, in un ordine che inverte la reale cronologia, sia da attribuire essenzialmente a intenti politici, iscritti sotto il capitolo di «Fortschritt als Leitfaden der Darstellung» (Norbert Altenhofer, *Heines italienische Reisebilder*, cit., p. 300); «England», scrive Altenhofer, «ist das ökonomisch und gesellschaftlich fortgeschrittenste Land, und es ist, das macht Heine unmißverständlich klar, so fortgeschritten, daß der Poet, selbst ein Poet mit politisch-publizistischen Neigungen, dort als Berichtserstatter fehl am Platze ist» (ivi).

Eva Reichmann
(Bielefeld)

*Fische und Glasschränke – Frauenfiguren im Werk
von Heimito von Doderer*

Normalerweise bietet die Beschäftigung mit der Darstellung von Weiblichkeit im Werk männlicher Autoren eine wahre Fundgrube für literaturpsychologische oder mythologische literaturwissenschaftliche Fragestellungen und Spielereien. So werden zum Beispiel bei Doderers literarischem Zeitgenossen Hermann Broch traditionelle Weiblichkeitsbilder mit einer neuen Symbolik verbunden (die Suche des Mannes nach der Mutter in jeder Frau bedeutet nicht mehr allein Erlösung, sondern vor allem Gefährdung des männlichen Individuums). Einige Wiener Expressionisten, wie etwa Doderers Zeitgenossen Robert Müller oder Paul Baudisch, reduzieren die dem Mann rätselhafte und gefährliche Frau auf ihre sexuelle Funktion und lassen stark erotisierte und sexualisierte weibliche Figuren das gesamte Schicksal eines männlichen Helden dominieren. Und schon Franz Grillparzer benutzt Frauenfiguren – wie Sappho, Libussa, Rachel oder Medea – um durch sie symbolisch die Ablösung einer weiblichen, chaotischen Weltordnung durch eine männliche, gerechte und gesetzmäßige Ordnung der Dinge zu legitimieren.

Wer erwartet, ähnlich symbolisierte oder bedeutungsgeladene Darstellungen von Frauen in Doderers Werk zu finden, wird enttäuscht: von den eben genannten Funktionen von Weiblichkeitsdarstellung finden sich in Doderers Werk höchstens Anklänge. Der traditionellen Darstellung widersetzt sich Doderers Werk in weiten Teilen. Es gibt keine große Mutter, weder eine schützende, noch eine gefährliche; die sexualisierte Frau hat bei Doderer die Gefährlichkeit ihrer Klauen und Krallen eingebüßt und erscheint stark gezähmt; oft verkommt sie zur beiläufigen Randerscheinung. Und lediglich den dicken Damen der *Dämonen* als Gesamterscheinung kann etwas von Symbolhaftigkeit nachgesagt werden: in der Inter-

pretation von Ulrike Schupp¹ stehen sie für die Gesellschaftsstruktur der Vorkriegszeit.

Um so mehr verwundert es, daß – als Details aus Doderers Privatleben auftauchten – den Frauenfiguren in seinem Werk von hauptsächlich männlichen Interpreten eine bedeutende Rolle zugeschrieben wird.

Im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung vom 31.8. 1996 schreibt Peter Laemmle über *Heimito* von Doderer:

Daß er aber die Frauen liebte, mit seiner ungeheuren Wahrnehmungslust (und Wahrnehmung ist ja Liebe), geht aus seinen Büchern hervor: Es sind nicht nur die von ihm bevorzugten Üppigen, Reifen, die er darstellt (die dicken Damen der *Dämonen*), sondern eine ganz unterschiedliche Typologie, im Charakter, in der sozialen Zugehörigkeit, in der Ausstrahlung. [...] In keinem literarischen Werk eines Mannes dieses Jahrhunderts spielen Frauen eine so entscheidende Rolle wie bei Doderer.

Den Frauenfiguren bei Doderer nur deshalb eine entscheidende Rolle zuzusprechen, weil er privat gewisse skurrile Schwächen für das weibliche Geschlecht zeigt, scheint mir eine Fehleinschätzung zu sein. Laemmle's Einschätzung ist meines Erachtens eine rein quantitative, an der bloßen Zahl der Figuren orientierte Betrachtung. Da auch Roland Koch in seiner Hommage an Doderer, welche am 5.9.1996 in der Reihe *Am Abend vorgestellt*² in WDR III gesendet wurde, die Ansicht vertritt, daß die Frauen in Doderers Romanen eine «alles bestimmende, fast matriarchalische Macht» hätten, indem sie durch Gewährung oder Verweigerung ihrer sexuellen Gunst über alle Schicksale entscheiden würden, muß überlegt werden, ob es sich bei dieser Sichtweise eventuell um eine typisch männliche handelt.

Meines Erachtens sind die Frauen so etwas wie das Plankton im Dodererschen Fluß des Erzählens, in welchem die Männer die eigentlichen «großen Fische» darstellen. Betrachtet man *Die Dämonen*, so gibt es in diesem Roman tatsächlich mehr weibliche als männliche Figuren. Entscheidend ist jedoch ihre Bewertung und Darstellung durch den Autor selbst: welche der Frauenfiguren hat den Charakter einer Hauptfigur, zentralen Figur oder handlungstragende Funktion? Und weiters: bei welchen Figuren wird in breitem Ausmaß die Innenwelt (mentale und emotionelle Perspektiven) detailliert geschildert, und bei welchen bleibt die Darstellung

¹ Ulrike Schupp, *Ordnung und Bruch. Antinomien in Heimito von Doderers Roman "Die Dämonen"*. Frankfurt 1994.

² Titel 7 *Variationen über Heimito von Doderer*, Buch: Roland Koch.

eher an der Oberfläche? Bei Doderer, in dessen Werk die Darstellung des Stroms des (Un-)Bewußtseins eine zentrale Rolle spielt, entscheidet sich auch die Frage nach einer zentralen Bedeutung der Figuren an der Darstellung ihrer Innenwelt. Diese Innenweltdarstellung nimmt bei der Zeichnung der Figuren Rene Stangler, Leutnant Melzer, oder gar Leonhard Kakabsa wesentlich mehr Raum ein und ist auch viel detaillierter geschildert, als dies etwa bei Etelka oder Mary K. der Fall wäre. In Doderers kürzeren epischen Werken – von *Die Merowinger* über *Ein Umweg* zu *Die Wasserfälle von Slunj* oder *Der Grenzwald* – ist das Geschehen eindeutig um die Probleme einer männlichen Hauptfigur herum arrangiert. Es geht um diese männlichen Figuren, und nicht um eine weibliche Heldin. Die Frauen sind diesen männlichen Helden beigeordnet: manchmal in einer das männliche Schicksal kurzfristig beeinflussenden Funktion, (Hanna und der Graf Manuel oder Brandtner Karl in *Ein Umweg* oder die tote Louison und Conrad Castilez in *Ein Mord, den jeder begeht*). Meist jedoch sind auch diese Frauen auf die Funktion von epitheta ornantes reduziert. Sie sind den Männern beigegeben, sie sind einfach da, nett, manchmal üppig, oft sexuell angenehm, oft jedoch durch ihre all zu lange dauernde Nähe und ihre angeborene Bosheit störend.

Diese seltsame, zwischen Bedeutungslosigkeit und liebevoller Detailschilderung von Äußerlichkeiten oszillierende Weiblichkeitsdarstellung Doderers ist wohl Folge seines Erzählstils. Es ist eine eigentlich distanzierte, aus Gründen der Sensation jedoch kurzfristig stark emphatisch anteilnehmende Erzählhaltung. Dadurch erhalten die Figuren keine exakten und endgültigen Konturen. Doderers Frauen – und einige der Männerfiguren – befinden sich sozusagen in einem dauernden Schwebезustand. Doderer entzieht sich durch seinen Erzählstil der Darstellung einer psychologischen Innerlichkeit der meisten seiner Frauenfiguren (die Ausnahmen Etelka, Mary K. und eventuell Quapp und Asta seien hier genannt). So hat der Autor auch keine Möglichkeit (und vermutlich auch nicht die Absicht) Frauenfiguren in einer anderen, zum Beispiel metaphorischen Weise, einzusetzen. Frau Konterhonz ist Frau Konterhonz – und das kann sehr wenig sein.

Doderer hegt zu seinen Frauenfiguren ein betrachtendes, voyeuristisches Verhältnis aus der Distanz. Im Erzählwerk dokumentiert sich dies vor allem in der Erzählhaltung des Chronisten in *Die Dämonen*: der Chronist ist als Beobachter nicht direkt am Geschehen beteiligt, er ist emotional nicht involviert und kann aus seiner voyeuristischen Position heraus die Details beschreiben, die er für wichtig hält. So ist der Blick des Herrn

Geyrenhoff auf die Damen oft der eines Voyeurs aus der Entfernung, wenn er zum Beispiel beschreibt, wie Frau Clarisse Markbreiter ihre Morgentoilette betreibt³. Die Möglichkeiten, die ihm der distanzierte Blickwinkel bietet, werden von Doderer akribisch ausgenutzt: jede der vorkommenden Frauenfiguren wird dem Leser durch eine kürzeste, aber sehr detailliert und intim wirkende Schilderung ihrer Körperlichkeit vor Augen geführt. Die Lust an der Distanz des Blickes auf Frauen strukturiert den Roman *Die erleuchteten Fenster* sowohl inhaltlich als auch formal.

Wir wissen, daß bei sehr vielen Figuren in Doderers Romanen wirkliche Bekannte abgebildet sind, also ein autobiographischer Bezug vorliegt. Es ist in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung jedoch nicht unbedingt angebracht, darüber zu diskutieren, ob der Mann Doderer die Frauen liebte. Wer sich mit dem Frauenbild im Werk eines Dichters beschäftigt, sollte eine Entscheidung für eine klare Trennung zwischen dem schriftstellerischem Werk und den autobiographischen Überlieferungen treffen – und das Frauenbild, welches sich in den Texten eines Dichters spiegelt, sollte innerhalb literarischer Traditionen, und nicht mit autobiographischen Bezügen analysiert werden. Aus diesem Grund unterbleiben im Folgenden Anspielungen auf Doderers private Einstellung den Frauen in seinem Leben gegenüber; es geht lediglich um die weiblichen Romanfiguren, nicht um eventuell existierende reale Vorbilder.

Wie viele seine Dichterkollegen entwirft Doderer ein Bild von Weiblichkeit, in welchem die Frau meist als Ergänzungsbestimmung zum Mann gesehen wird. Ohne die Männer an der Seite sind viele Frauenfiguren Doderers identitätslos: die Kriegerwitwen der *Dämonen*, üppig und reich, sind nach dem Tod der Männer nutzlos und zwecklos geworden, der Inhalt ihres Lebens ist aufs Kuchenessen reduziert. Symbolisch verkörpern sie für die Männer die gute alte Zeit (vor dem ersten Weltkrieg), in der es noch eine wahre Ordnung und richtige Werte gab; diese Frauen stehen für mütterliche Kameradinnen, welche weder Hysterie noch Nerven kennen, sondern schlicht und einfach nicht-störend die männlichen Wünsche erfüllen. Frauen, die dem Mann kein Rätsel sind. Da die Mädchengeneration der im Roman geschilderten Zeit lediglich zu ihrer «natürlichen, verdienstlosen Mission» des Heiratens und Kinderkriegens eine Beziehung hat, kann sie keine geistigen Gefährtinnen für die Männer stellen. Männer brauchen aber eine Kameradin, eine mütterliche Frau, die ihre Mütterlichkeit auch auf den Mann ausdehnt und nicht nur auf eventuelle Kinder. Als

³ *Die Dämonen*, München 1985, S. 84-87.

mütterliche Freundin kommt aber nur eine Frau in Betracht, die älter ist als der jeweilige Mann. Aufgabe der Frau ist es, den Mann zu erretten und zu bewahren, schließt Schlaggenberg seine Ausführungen über die Bedürfnisse des Mannes⁴, die Frauen sind nur für den Mann da und existieren nur durch ihn.

Doderers Darstellung von Weiblichkeit korreliert in weiten Teilen stark mit dem Frauenbild einer ganzen Epoche, welches Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter*⁵ festhält. Doderer war ein großer Anhänger von Weiningers Gedanken, und auch ihrer Weiterführung durch Kurt Swoboda. Die Frauenfiguren Doderers zeigen deshalb viele Züge, die unmittelbar auf Weiningers Einfluß zurückzuführen sind.

Weininger postuliert, daß die Frau ausschließlich über ihre Sexualität ihre Identität erhält. Frauen haben weder Ratio, noch Genie noch sonst irgendwelche herausragende Begabungen, sie finden ihre Erfüllung ausschließlich in sexuellem Erleben. Für alle kreativen, strukturierenden oder organisatorischen Berufe sind Frauen ungeeignet.

Dem folgend fehlt Doderers Frauenfiguren das Bewußtsein. Sie denken nicht eigentlich, sondern handeln instinktiv. Über Mary K. schreibt Doderer, sie habe die «Tiefe des Geweids»⁶ – nicht etwa die Tiefe des Geistes oder der Seele. Mary reagiert mit dem Körper, instinktiv, nicht etwa nach Überlegungen oder mit dem Kopf:

Ohne irgendeine Raison – welche bei einer Person wie Mary sogleich eine Gegenraison und also ein Raisonieren zur Folge gehabt hätte – wandte sie sich langsam um, schlenderte auf dem Gehsteig zurück, an ihrem Haustor vorbei, weiter, über die Brücke, nach rechts am Kanal entlang und – zufrieden wie jemand, der etwas Verlorenes oder Vermißtes gefunden hat – ging sie voll Behagen den Weg zum Augarten. Ihr Körper hatte für diese ganze Aktion gar nicht nötig gehabt, sich einen Kopf aufzusetzen: er blieb anonym, und so lenkte er Frau Mary mit dem besten Erfolg.⁷

Die sinnleeren Tage ihres Lebens verbringt Mary nicht bewußt, vielmehr treibt sie, einer Art «Gravitation» folgend, dahin.

Der inneren Leere der Frauen entspricht äußerlich ihre Blicklosigkeit. Der Blick der Frauenfiguren geht ziellos in die Ferne, die Frauen legen

⁴ *Dämonen*, o.a., S. 257.

⁵ Erschienen in Wien und Leipzig, 1903.

⁶ *Die Strudelhofstiege*, München 1982, S. 22.

⁷ *Strudelhofstiege*, o.a., S. 49.

sich «in ihrem Blick schlafen», die Augen sind «dunkle Tunnel»⁸ die in den Kopf hineinführen, und dort von keinem Verstand erhellt werden. Bestenfalls kann der weibliche Blick noch mit einem wolkenverhangenen oder einem nächtlichen Himmel verglichen werden, wie Doderer dies in *Ein Ummweg* tut⁹.

Das Schauen von Frau Leontine in *Ein Mord, den jeder begeht* breitet sich, wie bei einem Fisch oder Vogel, seitwärts aus; sie ist ein Frau ohne feste Blickrichtung¹⁰, also ohne jede Richtung im Leben.

Doderers Frauenfiguren haben kein Schicksal, sie haben lediglich einen Lebenslauf. Ihnen fehlt die Individualität. Besonders im *Repertorium* gibt es zahlreiche Äußerungen zu diesem Themenkomplex, die Doderer meist innerhalb seines literarischen Werkes umgesetzt hat.

Die Realitätswahrnehmung der weiblichen Figuren ist gestört; so ist Quapp nicht imstande, die Ereignisse um den Justizpalastbrand als das wahrzunehmen, was sie sind; sie werden, ihrer inneren Gestimmtheit folgend, als romantische Beigabe ihres Treffens mit Orkay eingeordnet. Frauen haben auch nicht die Fähigkeit, etwas richtig im Gedächtnis zu behalten, sondern sie «verdrehen alles hintennach»¹¹.

Da Doderers Frauenfiguren keine Persönlichkeit haben, holen sie sich diese quasi vom Mann: «Frauen gleichen sich dem Mann, den sie lieben, derart an, daß sie auf der Ebene ihrer ersten Dinglichkeitsreihe nicht mehr appercipiert werden können»¹² und «Jede verheiratete Frau [...] geht irgendwo, etwa von der Gegend des Nabels abwärts, in ihren Mann über, von welchem sie sich, um bei diesem monströsen Bilde zu bleiben, nur durch Abschnürung absetzt; sie wächst aus ihm hervor»¹³ ist von Doderer als Notiz im *Repertorium* überliefert: die Gestaltung der Frauenfiguren in *Die Dämonen* und *Die Strudelhofstiege* entspricht im großen und ganzen diesem Konzept. Ohne ihre Männer sind die Frauen gar nichts, wie die eingangs bereits erwähnten zahlreichen Kriegerwitwen der *Dämonen*, deren Dasein ohne Ehemänner ein gänzlich sinnloses geworden ist, die kaum mehr Persönlichkeit haben, sondern hauptsächlich körperliches Format.

⁸ z.B. in *Divertimento No I*, in: *Die Erzählungen*, München 1995, S. 9-41.

⁹ *Ein Ummweg*, München 1940, S. 162.

¹⁰ *Ein Mord, den jeder begeht*, München 1984, S. 9.

¹¹ *Dämonen*, o.a., S. 929.

¹² *Repertorium. Ein Begreifbuch von böheren und niederen Lebens-Sachen*, hg. von Dietrich Weber, München 1969, S. 84.

¹³ *Repertorium*, o.a., S. 83.

Ohne Ironie und Bosheit zeichnet Doderer seine Frauenfiguren nur, wenn sie für irgendeinen der männlichen Protagonisten als Sexualobjekt in Frage kommen. Es sind hier sehr oft die Frauen, von denen der erste Anstoß zu sexuellen Beziehungen ausgeht. Manchmal geschieht dies sehr direkt, wenn z.B. die Gräfin Ergoletti sich ihren jugendlichen Liebhaber über die Finanzierung seines Studiums kauft (*Die Wasserfälle von Slunji*) oder wenn Frau Hedeleg (*Ein Mord den jeder begeht*) sich einen Gymnasiasten gezielt für einen Nachmittag in die Wohnung bestellt. Es gilt als Beispiel von «weiblicher Weisheit», wenn sexuelle Seitensprünge als natürlich und selbstverständlich von den Frauen rational verarbeitet werden und nicht zu emotionalen Komplikationen führen; so zum Beispiel die Affäre zwischen Käthe Dorsch und Rene, oder der gleichgeschlechtliche Ausrutscher zwischen Trix und Fella in *Die Dämonen*. Eine Frau, die ihre Sexualität als Beschmutzung empfindet, wie dies im ersten *Divertimento* der Fall ist, ist nicht normal und muß ins Irrenhaus.

Gemäß den Lehren Weiningers, daß der ideale männliche Mann und die ideale weibliche Frau sich eigentlich nicht verstehen können, zeigt Doderer keine funktionierende und dauerhafte Beziehung zwischen Mann und Frau, die über sexuelle Kontakte hinausgeht, in seinem Werk. Zwischen Doderers Frauen- und Männerfiguren geht es nicht um Liebe, sondern um die Sexualität. Ist Rene länger mit Grete zusammen, hat sie auf ihn eine lähmende Wirkung. Bezüglich einer Freundschaft zwischen Mann und Frau meint Schlaggenberg:

In den meisten Fällen wird es Verlogenheit sein. Entweder ist eine Liebesbeziehung im Werden und die Freundschaft dient als Maske, weil eine gewisse Art von Weibern das nötig hat, um an die Sache auf schickliche Art herangebracht zu werden. Oder die Freundschaft folgt als Verkümmernsstadium nach der Liebe. Beide Male tritt sie jedenfalls nicht selbständig auf.¹⁴

Als ideale Beziehungen werden von Doderer nur die kurzen sexuellen Begegnungen zwischen Mann und Frau dargestellt, die ohne emotionale Folgen und ohne weitere familiäre Bindung bleiben. Eine dauerhafte Zusammendrängung von Mann und Frau führt auf beiden Seiten zu Persönlichkeitsverlust.

Doderer ist nicht der einzige Schriftsteller, der seine Frauenfiguren unter dem Einfluß von Weiningers Formulierungen gestaltete. Er ist mei-

¹⁴ *Dämonen*, o.a., S. 248.

nes Wissens jedoch der einzige, der einen wesentlichen Aspekt von Weiningers Argumentation mitverarbeitet: Weininger ist der Ansicht, daß die Frauen für ihre absolute Leere und Nichtigkeit nicht selbst verantwortlich sind, sondern vom Mann, der ja im Gegensatz zur Frau alles hat, erst so gemacht werden. In Bezug auf Frau Schmeller liest sich das wie folgt:

Sie war einer jener zerflossenen Patzen von Ergebenheit, wie solche Männer ihn eben im reiferen Alter zurücklassen als Rest der Frau ihrer einstigen Wahl und Umwerbung, eine dickliche Sauce mit wenigen kleinen Brocken des längst zertrümmerten Charakters [...].¹⁵

Entsprechend ihrer reduzierten Persönlichkeit oder Identität haben Doderers Frauenfiguren ein gestörtes Verhältnis zur Sprache. Zwar sind Doderers Frauen nicht stumm, im Gegensatz zu den männlichen Figuren sind ihre sprachlichen Äußerungen jedoch längst nicht von der Klarheit, dem Umfang und der Prägnanz der Äußerungen der männlichen Figuren. Die Frau spricht bei Doderer stockend:

Weiblicher Mensch, der kommt, geht, aus dunklen Augen schaut, manchmal in sich versinkt, verrinnt und den Blick irgendwo vergißt, manchmal ein wenig nach Worten sucht, im Sprechen abbricht.¹⁶

Wenn eine Frau viel spricht, so ist es ein minderwertiges Plappern, welches in sich keinen Sinn hat, und oft auch in der Aussage in krassem Widerspruch zum tatsächlichen Sachverhalt steht: so plappert Pauline unentwegt davon, wie sie ihre Tugend gegenüber den Angriffen zahlreicher Männer erfolgreich verteidigt hat, während sie sich gleichzeitig von Rene verführen läßt¹⁷.

Doderers Frauenfiguren können keine Verbindung zwischen der Sprache und der durch sie erzeugten Realität herstellen: «Hätte sie dies nun so bewußt und in Worten gedacht, sie wäre wahrscheinlich aus vernünftigen Widerspruch doch gegangen»¹⁸ heißt es in der Strudelhofstiege über Mary K.

Erstaunliche sprachliche Leistungen vollbringen Doderers Frauen meist nur, wenn es um Bosheiten und Intrigen und Vexationen der Männer geht. Bosheit scheint für Doderer eine urweibliche Eigenschaft zu sein.

¹⁵ *Strudelhofstiege*, o.a., S. 258.

¹⁶ *Divertimento 3*, S. 66, In: *Die Erzählungen*, o.a.

¹⁷ *Im Irrgarten*. In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 218-223.

¹⁸ *Strudelhofstiege*, o.a., S. 23.

Fast exzessiv betreibt er die Darstellung von böartigen Frauenfiguren. Die Frauen stellen im Werk Doderers nicht mehr ein Rätsel dar, er hat erkannt, daß sie einfach schlecht sind. Man denke nur an die ungeheure Bosheit, zu welcher Anita Melanatti in *Eine Tätowierte*¹⁹ fähig ist und die allgemeine Schlechtigkeit der Hausmeisterinnen – auch wenn diese stark ironisiert und stereotypisiert sind. In *Zwei Lügen*²⁰ ist es die gierige, eiskalte Frau, die den Plan ausheckt und ausführt, der zum Tode des endlich heimgekehrten Sohnes führt.

In *Ein Umweg* sind es die Frauen, die mit ihren Intrigen und Bösarbeiten sowohl die Beziehung zwischen Manuel und Margret hintertreiben, als auch Hanna und ihrem Mann das Leben schwer machen. Und auch in den großen Romanen ist das Leben der Frauen immer wieder von kleinen Bosheiten und Intrigen untereinander geprägt.

Doderer empfiehlt deshalb Vorsicht gegenüber dem Frauenzimmer «von dessen Dummheit, Ordinärität und verräterischem Wesen wir immer nur eine ganz unzulängliche und blasse Ahnung haben»²¹.

Außer der Bösartheit oder ihrer Sexualität scheinen Doderers Frauenfiguren kaum einen Sinn im Leben finden zu können.

In anderen literarischen Werken, besonders der Zeit um die Jahrhundertwende, wird in der Mütterlichkeit die wichtigste und oft einzige Funktion der Frau gesehen, die Frau wird auf das Gebären und Aufziehen von Kindern als einzige ihrer Natur entsprechende Aufgabe reduziert. Kinderlosigkeit wird in diesen Darstellungen von Frauen als Opfer empfunden. Ihren Wert für den Mann und die Welt erhält die Frau durch ihre Funktion als Mutter. In Doderers Werk fehlt die Darstellung von Mütterlichkeit fast völlig. Bei den Frauenfiguren haben wir es entweder mit jungen Mädchen zu tun, die noch nicht verheiratet sind und keine Kinder haben, oder wir werden mit mittelalten Damen konfrontiert, die zwar eventuell Kinder haben, aber nicht in unmittelbarer Verwicklung mit diesen dargestellt werden. Die reiferen Damen scheinen sich von ihren Kindern emanzipiert zu haben. In der Institution Familie sieht Doderer keine Schutzfunktion mehr, sondern viel mehr die eigentliche Gefährdung des Individuums. Dadurch sind die Frauen in Doderers Werk ihrer mütterlichen Funktion enthoben, ihr Dasein ist auf die gänzliche Sinnlosigkeit reduziert, wenn ihnen nicht einmal diese häusliche Sphäre mehr bleibt.

¹⁹ In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 244-250.

²⁰ In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 275-386.

²¹ *Repertorium*, o.a., S. 65.

Wie in *Divertimento Nr.4*²² geschildert, können Frau und Kind eine «Herzwelt im oberen Stockwerk» darstellen, der sich der Mann aber mühelos entziehen kann und die ihm nicht unbedingt die Funktion eines Ruhepols bietet.

Diese Nutzlosigkeit macht die Frauenfiguren teilweise zu toten Figuren. In ihrer Darstellung *Over her dead body*²³ bezeichnet Elisabeth Bronfen die Darstellung toter Frauen in der Literatur von Männern als «ästhetische Momente eines Exzesses». Ihrer Ansicht nach ist es nicht eine misogynie Einstellung, die sich darin spiegelt, sondern der Versuch des in die Krise geratenen männlichen Individuums, durch den Tod der Frau Stabilität und Ganzheit zu erreichen; nach Ansicht von Bronfen sind Tod und Weiblichkeit ähnlich ambivalent und deshalb attraktiv; wie Frauen kann der Tod als ungeheuer anziehend und schön empfunden werden.

Doderers Werk entspricht nur in 3 Fällen wörtlich dieser von Bronfen angesprochenen Tradition, wenn es sich um die Faszination physiologisch tatsächlich toter Frauen handelt. Auf einer übertragenden Ebene ist es aber gerade die Faszination an der Nicht-Lebendigkeit rein physiologisch lebendiger Frauenfiguren, die Doderers Werk prägt. Direkt Bronfens Ideen entspricht in Doderers Werk wohl nur die Handlung von *Ein Mord, den jeder begeht*. Conrad sucht verbissen nach einer toten Frau, er will sich der toten Louison Veik annähern, ihr Geheimnis lüften, ist von ihrem Bild fasziniert. Seine erste Geliebte Ida Plangl, die unmittelbar nach der Beendigung der Liebesbeziehung stirbt, verfolgt ihn ebenso in seinen Träumen wie die tote Mutter, die sich leise aus dem Leben gestohlen hat. Jedoch bringt der Tod der Frauen nicht die gewünschte Sicherheit und Stabilität, wie dies Bronfen postuliert, sondern eher Chaos in das Leben des Protagonisten.

In *Eine Person von Porzellan*²⁴ ist zwar nicht eine Tote, aber eine mit Leichen auf grausliche Weise hantierende junge Frau sehr attraktiv und schön dargestellt.

In der Erzählung *Tod einer Dame im Sommer*²⁵ nähert sich der Ich-Erzähler im Nachhinein einer kaum bekannten Toten an, als er mit der Leiche der plötzlich Verstorbenen allein gelassen ist und wegen der allgemei-

²² In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 91-128.

²³ Elisabeth Bronfen, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. New York 1992.

²⁴ In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 302-306.

²⁵ In: *Die Erzählungen*, o.a., S. 450-463.

nen Urlaubszeit die Aufgaben der Hinterbliebenen erledigen muß. Der Tod der Frau wird nicht als attraktives Moment dargestellt, sondern eher als Störfall, der das Leben des bis dahin unbeteiligten Mannes durcheinanderbringt.

Doderer geht mit Darstellung der Todesfaszination entscheidend anders um, als alle seine literarischen Vorgänger: er überträgt diese auf lebende Frauen, die in ihrer Daseinsform nicht lebendig wirken, etwas Totes haben. Es sind dies die Figuren, die ich als «Frauen im Aquarium» bezeichnen möchte. Sie verbringen ihr Dasein wie hinter den Scheiben eines Fischbehälters, abgeschlossen von der Außenwelt, stumm wie die Fische in einer nur scheinbaren Tiefe dahinschwebend. Friederike Ruthmayer, die Frau, an der Augen, Stimme und Kleidung irgendwie dunkel sind und so auf die Sphäre des Todes verweisen, wird immer wieder mit einem Fisch im Aquarium verglichen; ihr Äußeres ist fischähnlich, ihr Heim in grünes Aquariumslicht getaucht:

... wie sie durch den kahlen Laubengang sich genähert hatte: wie heranschwebend, schwimmend, wie ein schöner Zierfisch gegen die Glaswand eines Aquariums herankommt. Ja, sie hatte etwas Fischiges. Die sehr großen, dunklen Augen standen vielleicht ganz leicht schräge ... Ja, sie sah stumm aus, und einsam.²⁶

Sie sah ihn an, unergründlich wie ein einsam an der Glasscheibe stehender Fisch aus dem Aquarium blickt, wandte sich, und ging das Staket entlang und auf den im Hintergrund stehenden Herrn mit den weißen Gamaschen zu.²⁷

Friederike Ruthmayer lebt vom eigentlichen Leben abgeschlossen irgendwie «daher», ohne Sinn und ohne Lebendigkeit, in Zimmern, in denen sie das Andenken an einen ungeliebten Toten aufbewahrt. Dennoch liebt Friederike das Zimmer ihres verstorbenen Gatten – in welchem nichts verändert wurde – als Aufenthaltsort; ein relativ dunkles Zimmer; ihr helles und freundliches Schlafgemach hingegen haßt sie, als den Ort, den ihr die Gesellschaft zuweist.

Es war nicht des toten Rittmeisters Zimmer, darin sie mir entgegen kam, sondern ein kleiner Salon [...] Sie schwebte heran wie ein edler Zierfisch aus dem grünen Hintergrunde des Aquariums heranschwebt: nun hält er hinter der Scheibe von Glas und sieht uns aus seinem Element heraus an, wesentlich stumm und gut.

²⁶ *Dämonen*, o.a., S. 146.

²⁷ *Dämonen*, o.a., S. 147.

Die Glasscheibe war also immer noch da, durchsichtig, aber fest.²⁸

Gerade deshalb ist Friederike Ruthmayer Objekt des sexuellen Begehrens von Geyrenhoff, die stumme, lebendig-Tote ist für den Sektionsrat sehr attraktiv.

Auch Etelka und Asta dämmern teilweise wie tot in ihrem Aquariumszimmer dahin. Das Lebensgefühl dieser «toten» Frauen ist immer das einer Ertrinkenden:

Am Tage nach der Garden-party in Döbling saß Ingrid Schmeller bei Asta in deren winzigem Zimmerchen im «Quartier Latin», das gleichsam unter Wasser stand; es war auch ein aquariumhaft grünes Licht hier, grün gefiltert durch die wegen der platzenden Sonnenhitze völlig herabgelassenen Jalousien. Das Wasser reichte Ingrid bis zum Halse [...] ²⁹

Der Ausbruch aus dieser totengleichen Atmosphäre, in der man nicht atmen kann, endet für Etelka mit dem wirklichen Tod. Wobei Doderer jedoch keine attraktive Leiche aus ihr macht, sondern durch die Schilderung ihres Todeskampfes und die damit einhergehenden Entstellungen die tote Frau entmystifiziert und auf ihre Wirklichkeit als Leiche reduziert. Folgt man der Argumentation von Elisabeth Bronfen, so gelingt es der literarischen Frauenfigur erst mit ihrem bewußt inszenierten Tod als Teil der Gesellschaft – nämlich als Objekt der Trauer für die übrigen Angehörigen – anerkannt, beziehungsweise überhaupt wahrgenommen zu werden; erst der Tod macht den Körper der Frau – und somit die Frau selbst – manifest; die Selbstzerstörung wird so zur Rekomposition. Doderer läßt seinen Frauenfiguren nicht einmal diese Möglichkeit zur Rekomposition durch Selbstzerstörung: indem er den Tod auf einen physiologischen, unattraktiven und teilweise unappetitlichen Vorgang reduziert gibt es keine Möglichkeit zur Mystifizierung des Sterbens.

Bei Doderer werden Frauen viel öfter mit toten Gegenständen verglichen, als mit Bildern von Lebendigem. Während in der literarischen Tradition sexuell attraktive Frauen meist mit Tieren verglichen werden, oder doch zumindest mit einer natürlichen Landschaft, überwiegt bei Doderer das Architektonische: Doderers Frauenfiguren sind reine Stadtmenschen und haben als solche architektonisch konstruierte «Stockwerke der Per-

²⁸ *Dämonen*, o.a., S. 1098.

²⁹ *Strudelhofstiege*, o.a., S. 240.

sönlichkeit», wie zum Beispiel Rosl Oplatek in *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zibal*³⁰.

Asta wird mit einem für das tägliche Leben nicht unbedingt wichtigen praktischen Gegenstand verglichen:

Sie ist in einer Haltung durch's Leben gegangen, die irgendwie an jene Badethermometer erinnert, welche senkrecht in einer Korkplatte stecken und in der Wanne herumschwimmen. Oben zeigt sich jede Temperatur des Wassers an, aber das Ding selbst bleibt immer trocken und stellt sich immer wieder auf (denn natürlich wird in der Wanne damit gespielt) Vielleicht hingen ihre Ehrlichkeit und Uner-schrockenheit mit dem Umstande zusammen, daß ihr die Wasser wirklich niemals über den Hals steigen können, auch in der Bestür-zung nicht. Eine unsichtbare Schwimmlatte trug diesen Kopf wie eine Halskrause, er sah aus dem Wasser und diese seine Lage, sehr verschieden von jener der übrigen Person, trennte ihn mit der Zeit gewissermaßen davon ab ...³¹

Thea Rokitzer wird uns als Glasschrank präsentiert:

Der gläserne Schrank, ganz durchsichtig und daher jeder Verstellung unfähig (man muß aber ein Vakuum nicht eigentlich als Qualität werten, denn das wäre widersinnig), zeigte jetzt eine Art wolkig-mol-kenbrockiger Trübung: es war ein Schmerz in Theas Gesicht er-schienen [...]

Durch den Glaskasten huschte eine flüchtige Einsicht (wir können sie deutlich sehen) [...]³²

Fazit: Doderers Frauendarstellung entspricht einerseits der Tradition, indem auch Doderer sich auf das von Otto Weiniger in *Geschlecht und Cha-rakter* vertretene Frauenbild bezieht. Allerdings finden wir Doderer ent-scheidende Abweichungen zu seinen Zeitgenossen: es gibt keine einseitige Polarisierung in eine gute, mütterliche, heilige Frau (Maria), und eine sündhafte, sexuell aktive, böse Frau (Eva). Vielmehr bringt Doderer durch das Postulat der grundsätzlichen Boshaftigkeit der Frau und durch die Materialisierung der Frauenfiguren (Glasschränke, Badethermometer oder der Vergleich mit leblos wirkenden Wesen wie Fischen) neue Darstel-lungsformen. Die sprachliche Verpackung dieser Betrachtungsweise weist

³⁰ München 1989.

³¹ *Strudelhofstiege*, o.a., S. 242.

³² *Strudelhofstiege*, o.a., S. 744-745.

nicht auf einen Frauenhasser hin – dennoch muß der in der Sekundärliteratur vertretenen These, die Frauen hätten in Doderers Werk eine entscheidende Rolle, widersprochen werden.

Fausto Cercignani
(Milano)

«*Leonce und Lena*» e il teatrino del mondo

La commedia *Leonce und Lena*¹ fu scritta in circostanze del tutto particolari da uno studente di medicina nato presso Darmstadt il 17 ottobre 1813, altezza sei piedi e nove pollici², capelli biondi, fronte prominente, sopracciglia bionde, occhi grigi, naso “forte”, bocca piccola, barba bionda, mento rotondo, viso ovale, colorito “fresco”, corporatura robusta e snella, segni particolari: miopia.

Questi dati segnaltici di Georg Büchner³ provengono dal mandato di

¹ *Leonce und Lena. Ein Lustspiel* fu pubblicata per la prima volta sulla rivista di Karl Gutzkow, «Telegraph für Deutschland», dove apparve, in versione ridotta, nel maggio 1838. Sullo stesso periodico uscirono, qualche mese dopo, le puntate della “novella” *Lenz* (gennaio 1839). La commedia e il racconto apparvero insieme, tre anni dopo, in Karl Gutzkow (cur.), *Mosaik. Novellen und Skizzen (Vermischte Schriften, vol. III)*, Lipsia, Lorck, 1842, pp. 57-96. Com'è noto, Büchner riuscì a pubblicare soltanto il suo dramma storico: *Danton's Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*, Francoforte, Sauerländer, 1835. La “novella” *Lenz*, la commedia *Leonce und Lena* e il dramma incompiuto noto come *Woyzeck* uscirono tutti postumi e vennero riuniti in un'unica edizione, insieme ad altri scritti, solo molto più tardi, in Karl Emil Franzos (cur.), *Georg Büchners Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe*, Francoforte, Sauerländer, 1879. L'infaticabile curatore di questa edizione era stato preceduto dal fratello di Georg, [Friedrich Karl Christian] Ludwig Büchner, chiamato Louis, la cui raccolta (*Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850) non comprende però i frammenti del *Woyzeck*, che nell'introduzione biobibliografica vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40).

² Circa un metro e settantadue centimetri. I piedi e i pollici sono quelli della «nuova unità di misura assiana» («6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen Maßes») – si veda la nota 4.

³ Per le citazioni dal corpus büchneriano si è ricorsi a Werner R. Lehmann (cur.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* [abbr.: *SWuB*], Monaco, Hanser, vol. I 1974 [1967], vol. II 1972 [1971].

cattura⁴ della polizia del Granduca Ludovico II, emesso il 13 giugno 1835 con l'intento di assicurare alla giustizia (a quella che *Der Hessische Landbote* chiama «puttana dei principi») ⁵ un individuo ricercato per la sua partecipazione ad attività sovversive⁶. L'avviso fu pubblicato per la prima volta cinque giorni dopo⁷, quando lo studente era ormai fuggito oltre il confine francese da più di tre mesi⁸, diretto verso quella Strasburgo che lo aveva accolto come studente di medicina tra il novembre 1831 e l'agosto 1833, verso i luoghi in cui aveva frequentato la famiglia del liberale Daniel Ehrenfried Stöber⁹ e i circoli politici e culturali studenteschi nel clima di vivace opposizione alla nuova monarchia orleanista e di profonda indignazione per le promesse non mantenute dalla rivoluzione parigina del 1830. In questa sua seconda patria¹⁰, già in qualche misura sovranazionale,

⁴ Si tratta di uno «Steckbrief» più volte riprodotto dall'originale, per esempio in Ernst Johann, *Georg Büchner – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo, Rowohlt, 1986 [1958], p. 151.

⁵ *SWuB* II, 38: «Die Justiz ist in Deutschland seit Jahrhunderten die Hure der deutschen Fürsten».

⁶ L'accusa specifica era di alto tradimento: «Der hierunter signalisierte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indizierten Teilnahme an staatsverräterischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen» (si veda la nota 4).

⁷ Sul numero 167 della «Großherzoglich Hessische Zeitung» e, sempre il 18 giugno 1835, sul numero 166 del «Frankfurter Journal». Si veda il capitolo documentario *Auf der Flucht*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 254.

⁸ La prima lettera indirizzata alla famiglia dal territorio francese proviene da Weissenburg ed è datata 9 marzo 1835 (*SWuB* II, 435).

⁹ I figli di Stöber, August e Adolph, non furono i soli amici strasburghesi di Büchner, il quale si legò anche a Eugen Boeckel, che lo aveva introdotto nell'associazione studentesca «Eugenia», fondata dai fratelli Stöber. Al padre di questi si deve, tra l'altro, una traduzione tedesca dell'opuscolo lamennaisiano *Paroles d'un croyant* (Parigi 1834). Suo fratello Gottlieb fu segretario della sezione strasburghese della «Société des amis du peuple». Su quest'ultimo punto si veda Thomas Michael Mayer, *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des «Hessischen Landboten»*, in Heinz Ludwig Arnold (cur.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], p. 42.

¹⁰ Scrivendo da Darmstadt al prozio strasburghese Eduard Reuß, Büchner chiama Strasburgo «meine zweite Vaterstadt». Per questo inedito del 20 agosto 1832 si veda Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, p. 309.

Büchner aveva ritrovato la fidanzata Wilhelmine Jaeglé, la mai dimenticata abitazione di Rue St. Guillaume 66 – «a sinistra, su per una rampa di scale, in una camera un po' sghemba, con la tappezzeria verde»¹¹ – e tutto quell'ambiente tanto amato che sembrava riproporsi come rifugio materiale e spirituale per chi, giusto dodici mesi prima, aveva fondato, durante il periodo universitario a Gießen, la «Gesellschaft der Menschenrechte», una società dei diritti dell'uomo modellata sulla «Société des droits de l'homme et du citoyen»¹². Nel volgere di circa un anno e mezzo, divenuto membro corrispondente della «Société d'histoire naturelle» di Strasburgo grazie al suo lavoro *Sur le système nerveux du barbeau*¹³ e avendo ricevuto dall'Università di Zurigo il titolo di dottore in filosofia¹⁴, l'inquieto studioso era già nel capoluogo svizzero, dove il 5 novembre 1836 tenne una prolusione sui nervi del cranio (*Über Schädelnerven*), venne subito nominato libero docente di anatomia comparata e vide schiudersi la prospettiva di ricoprire, per la

¹¹ Lettera del 27 gennaio 1837, da Zurigo. Dopo aver cercato di consolare la fidanzata, Büchner – ormai malato – scrive con nostalgia: «A Strasburgo sarebbe stato assai gradevole, e mi sarei messo a letto col più grande piacere, per una quindicina di giorni» (*SWuB* II, 464: «In Straßburg wäre es ganz angenehm gewesen, und ich hätte mich mit dem größten Behagen ins Bett gelegt, vierzehn Tage lang, rue St. Guillaume Nro. 66, links eine Treppe hoch, in einem etwas überzweigen Zimmer, mit grüner Tapete!»).

¹² La nuova associazione si era costituita a Parigi nell'autunno 1832, dopo lo scioglimento della «Société des amis du peuple». La sua sezione strasburghese sorse, al più tardi, nell'aprile 1833. Si veda Gabriel Perreux, *Au temps des sociétés secrètes. La propagande républicaine au début de la Monarchie de Juillet (1830-1835)*, Parigi, Hachette, 1931, p. 82 e Félix Ponteil, *L'opposition politique à Strasbourg sous la Monarchie de Juillet (1830-1848)*, Parigi, Hartmann, 1932, pp. 263-264.

¹³ Per un riferimento di Büchner al saggio sul sistema nervoso del barbo si veda la lettera del primo giugno 1836 a Eugen Boeckel: «Solo ieri la mia trattazione è giunta a compimento [...] per di più [la Società] mi ha fatto socio corrispondente» (*SWuB* II, 457: «Erst gestern ist meine Abhandlung vollständig fertig geworden [...] obendrein machte [mich die Gesellschaft] zu ihrem korrespondierenden Mitglied»).

¹⁴ Si veda la lettera del 22 settembre 1836 in cui Büchner – avuto l'onore «di essere fatto dottore all'unanimità dalla Facoltà di Filosofia di Zurigo» (*SWuB* II, 460-461: «Wirklich hatte ich vor kurzem die Ehre, von der philos. Fakultät zu Zürich einmütig zum Doktor kreiert zu werden») – si rivolge al borgomastro della città svizzera per chiedere l'autorizzazione scritta a risiedere nella circoscrizione di sua competenza e ottenere quindi, come profugo, un lasciapassare delle autorità strasburghesi. Büchner sottolinea come l'attestato unito alla richiesta dimostri la sua estraneità ad ogni intrigo politico da quando ha lasciato la Germania (*SWuB* II, 461: «Das beiliegende Zeugnis kann beweisen, daß ich seit der Entfernung aus meinem Vaterlande allen politischen Umtrieben fremd geblieben bin»).

stessa disciplina, una cattedra creata appositamente per lui¹⁵. Ma il progetto era destinato a rimanere tale: nel pomeriggio del 19 febbraio 1837 Georg Büchner, non ancora ventiquattrenne, fu stroncato da un'infezione tifica contratta circa un mese prima, si spense proprio mentre l'epidemia di «febbre putrida»¹⁶ – che imperversò a Zurigo tra il 1835 e il 1837 – si andava ormai arrestando, proprio quando il giovane studioso aveva da poco ottenuto «tutto ciò che si può pretendere» agli inizi di una brillante carriera scientifica¹⁷, in vista di quello «splendido futuro» che qualcuno gli aveva predetto¹⁸ e che egli, ormai, non si aspettava più dal suo «caro figliolo Danton»¹⁹.

La composizione del dramma storico *Dantons Tod* si colloca nel febbrile periodo di Darmstadt, tra l'ottobre 1834 e il gennaio dell'anno successivo: quasi un preludio statico alla fuga oltre la frontiera francese nel marzo del '35 e agli ultimi spostamenti prima dell'arrivo a Strasburgo. Qui, spronato

¹⁵ Si veda [Ludwig Büchner], *Georg Büchner*, in [L. B.] (cur.), *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte, Sauerländer, 1850, p. 38: «Und man hatte sogar im Züricher Erziehungsrate die Absicht, sehr bald für ihn eine Professur der vergleichenden Anatomie zu kreieren».

¹⁶ «Faulfieber» o «Typhus abdominalis putridus». Si veda Armin Geus, *Georg Büchners letzte Krankheit. Ein Beitrag zur Geschichte des Typhus im 19. Jahrhundert*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1987, p. 364, dove l'ipotesi di un avvelenamento viene recisamente respinta. Su questo punto si leggano anche le conclusioni, nello stesso volume, di Wolfgang Arnold, Klaus Naumann, Dieter Gawlik, Jürgen Knoth, *Der frühe Tod des Georg Büchner. Krankheit oder Vergiftung?*, p. 375.

¹⁷ Meno di due anni prima, il 2 novembre 1835, Büchner aveva scritto ai genitori che il conferimento del dottorato era ormai imminente e che il suo insegnamento presso l'università zurighese sarebbe cominciato la Pasqua seguente. «All'età di ventidue anni», aveva aggiunto, «sarebbe tutto ciò che si può pretendere» (*SWuB* II, 449: «In einem Alter von zwei und zwanzig Jahren wäre das Alles, was man fordern kann»).

¹⁸ Lettera dell'ottobre 1835 ai genitori: «Ci sono persone, qui, che mi profetizzano uno splendido futuro. Io non ho nulla in contrario» (*SWuB* II, 448: «Es gibt hier Leute, die mir eine glänzende Zukunft prophezeien. Ich habe nichts dawider»).

¹⁹ Si veda la lettera a Gutzkow (presumibilmente scritta nella primavera del 1836) in cui Büchner parla dei suoi originari progetti zurighesi. Avendo definito «idea fissa» la sua intenzione di tenere un corso «sullo sviluppo della filosofia tedesca dopo Cartesio», egli prosegue con tipica ironia: «per questo devo avere il mio diploma, e la gente non sembra affatto propensa a imporre la berretta dottorale al mio caro figliolo Danton» (*SWuB* II, 454: «Ich habe nämlich die fixe Idee, im nächsten Semester zu Zürich einen Kurs über die Entwicklung der deutschen Philosophie seit Cartesius zu lesen; dazu muß ich mein Diplom haben und die Leute scheinen gar nicht geneigt, meinem lieben Sohn Danton den Doktorhut aufzusetzen»).

e sollecitato da Karl Gutzkow per conto dell'editore Johann David Sauerländer di Francoforte, il profugo tradusse la *Lucrece Borgia* e la *Marie Tudor* di Victor Hugo²⁰, per poi passare alla stesura del racconto *Lenz*²¹, della commedia *Leonce und Lena*²² e, infine, alle scene del *Woyzeck*, che lo tennero occupato soprattutto dopo il trasferimento in Svizzera nell'ottobre del '36.

L'idea di comporre una commedia come *Leonce und Lena* venne a Büchner in seguito all'annuncio di un concorso letterario indetto 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. Ma il manoscritto büchneriano, pervenuto con due giorni di ritardo, fu rinviato intatto al mittente.

Le circostanze del tutto particolari in cui la commedia fu concepita e composta hanno fatto sì che *Leonce und Lena* sia stata quasi sempre considerata un'opera anomala nella produzione di Georg Büchner. Non pochi critici hanno mostrato una stupefacente incapacità di collegarla agli altri la-

²⁰ Le due traduzioni, già pronte da tempo nel luglio del '35 (*SWuB* II, 442: «Mit meiner Übersetzung bin ich längst fertig») uscirono nell'ottobre dello stesso anno, nel sesto volume dell'opera *Victor Hugos Sämtliche Werke*. Secondo la testimonianza di Karl Gutzkow il giudizio di Büchner sui lavori di Victor Hugo era tutt'altro che positivo, perché in essi egli trovava soltanto «situazioni avvincenti» e non, come in Alfred de Musset, veri e propri «personaggi», sia pure appena sbazzati. Si veda K[arl] G[utzkow], *Ein Kind der neuen Zeit*, in «Frankfurter Telegraph» NS 3 (1837), p. 345 («Hugo gäbe nur “aufspannende Situationen”, A. de Musset aber doch “Charaktere, wenn auch ausgeschnittene”»). Se Gutzkow fece un “favore” a Sauerländer curando l'opera («dies ist nur eine Gefälligkeit für einen Buchhändler» *SWuB* II, 479), Büchner glielo fece traducendo i due drammi.

²¹ La prima notizia su quest'opera 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» (*SWuB* II, 479: «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.

²² Scrive Ludwig Büchner nella sua introduzione: «Er schickte das Manuskript zwei Tage zu spät, und erhielt es uneröffnet zurück» (*Nachgelassene Schriften*, p. 37). Si veda anche Hauschild, *Büchner*, pp. 343-348.

vori del drammaturgo assiano. Perfino Hans Mayer considera la commedia una sorta di intermezzo libresco prima del ritorno (con il *Woyzeck*) a temi e motivi tipicamente büchneriani²³. E nella seconda metà del Novecento non sono mancate le pretese, più o meno esplicite, di sviluppare per questa commedia “un discorso a parte” nel contesto dell’opera büchneriana. Il pretesto può essere – ieri come oggi – ora il linguaggio, ora l’assenza di realismo, ora il genere comico. Ma ciò che manca nelle analisi di questo tipo è, in sostanza, una visione complessiva dell’opera di Büchner, una visione che consentirebbe l’inserimento della commedia in un contesto del tutto coerente.

Il fatto che *Leonce und Lena* appartenga, almeno formalmente, al genere della commedia è innegabile, e ciò comporta, com’è ovvio, un linguaggio diverso da quello di altri componimenti e una mancanza di realismo che ben si concilia con l’uso, sia pure canzonatorio, delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealisticò. Né si può certo lamentare, in una commedia di questo tipo, la mancanza di fonti storiche, cronachistiche o documentarie. Va anzi detto e sottolineato che il gusto di rielaborare materiali utili alla rappresentazione di casi paradigmatici traspare anche dalla commedia, e più precisamente dagli spunti e dai motivi che Büchner riprende da Shakespeare (*As you like it*, *Love’s Labour’s Lost*), Brentano (*Ponce de Leon*), Tieck (*Prinz Zerbino*), Musset (*Fantasio*) e altri²⁴.

Qualcuno, naturalmente, ha messo debitamente in risalto la vena satirica che attraversa *Leonce und Lena*. Non va però dimenticato che, nella sua prima e ultima commedia, Büchner non intende certo limitarsi alla parodia di una società basata sull’assolutismo e alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture. Perché anche qui, come altrove in Büchner, «la palese immutabilità dell’esistente»²⁵ si conferma trappola inesorabile, si configura come «realità

²³ Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 [1946], pp. 307-330.

²⁴ 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 di fonti il tratto principale dell’autonomia della commedia. – Per l’ampia critica dedicata a *Leonce und Lena* si legga Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stoccarda, Metzler, 2000 [1977], pp. 153-175, 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.

²⁵ L’espressione ricorre in Henri Poschmann, *Büchners «Leonce und Lena». Komödie des*

miserevole» anche per i giovani principi, una realtà diversa da quella denunciata da Camille nel *Danton*²⁶, ma comunque inaccettabile quale surrogato di vita.

Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione, 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 automi²⁷ per celebrare «in effigie» le nozze principesche²⁸, senza rendersi conto che i due esseri meccanici sono in effetti Leonce e Lena, rientrati al castello sotto questo travestimento. Così, mentre Valerio osserva che le due Altezze Reali «sono toccate l'un l'altra in sorte grazie alla sorte»²⁹, 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 nella parodia della società da cui cerca scampo.

In questo contesto, la satira è quasi onnipresente, perché attraversa le battute di tutti i personaggi, anche nei momenti sostanzialmente meno comici. Ma l'atteggiamento canzonatorio non solo ci riporta a quella realtà tedesca – e in particolare assiana – che il drammaturgo intende richiamare; ci ricorda altresì una delle componenti tipiche del carattere di Georg

status quo, in «Georg Büchner Jahrbuch» 1 (1981), p. 122: «das Thema der augenscheinlichen Unwandelbarkeit des Bestehenden».

²⁶ *SWuB* I, 37: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!».

²⁷ 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» (*SWuB* I, 131). 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.

²⁸ *SWuB* I, 132: «Jetzt hab' ich's. Wir feiern die Hochzeit in effigie».

²⁹ *SWuB* I, 133: «Eure Hoheiten sind wahrhaftig durch den Zufall einander zugefallen».

Büchner, un tratto personalissimo e ben marcato che fa capolino qua e là nei suoi scritti. Il giovane studente di medicina se la prende infatti con i principi, ma anche con il «debole, insignificante e frazionato partito liberale»³⁰, entrambi accomunati in una pagliacciata, in una «commedia scimmiesca» recitata sul carro trascinato pazientemente dal popolo in miseria³¹. L'instancabile e malinconico pensatore lancia strali anche contro i sansimonisti e contro i gesuiti³², ma non risparmia neppure l'amato popolino, che descrive come «l'eterno babbeo» della situazione³³.

Certo, in alcune occasioni, lo «scettico disprezzo» dimostrato da Büchner contro tutto ciò che considerava «futile e meschino» – così un compagno di scuola³⁴ – potrebbe essere facilmente usato contro di lui: per esempio quando scrive alla famiglia che a Gießen non si darà mai alla «politichetta clandestina e alle bambinate rivoluzionarie»³⁵. Ma la verità è

³⁰ *SWuB* II, 440: «Ich weiß, wie schwach, wie unbedeutend, wie zerstückelt die liberale Partei ist» (lettera al fratello Wilhelm, presumibilmente scritta nel 1835).

³¹ *SWuB* II, 422 (lettera del 9 dicembre 1833 ad August Stöber): «Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen».

³² In una lettera scritta alla famiglia verso la fine del maggio 1833 Büchner parla di A. Rousseau, pittoresco propugnatore dell'emancipazione femminile e dichiara di voler diventare anche lui un sansimonista, «per pura pigrizia», e condurre «la vita più comoda che esista sotto il sole», con le mani in tasca, predicando al popolo il lavoro («Er bleibt jetzt in Straßburg, steckt die Hände in die Taschen und predigt dem Volke die Arbeit [...] führt das bequemste Leben unter der Sonne, und ich möchte aus purer Faulheit St. Simonist werden [...]», *SWuB* II, 418). Con lo stesso tono ironico, in una lettera a Gutzkow, presumibilmente redatta nel marzo 1835, Büchner scrive, tra l'altro, che si metterà al soldo dei gesuiti per servire Maria o dei sansimonisti per la «femme libre» (*SWuB* II, 436: «Und nehme dann Handgeld entweder von den Jesuiten für den Dienst der Maria oder von den St. Simonisten für di femme libre oder sterbe mit meiner Geliebten»).

³³ *SWuB* II, 416 (lettera del 5 aprile 1833 alla famiglia): «Und selbst das Bewilligte wurde uns hingeworfen, wie eine erbettelte Gnade und ein elendes Kinderspielzeug, um dem ewigen Maulaffen *Volk* seine zu eng geschnürte Wickelschnur vergessen zu machen». Il riferimento è all'insuccesso del cosiddetto «Frankfurter Putsch», il colpo di mano tentato da alcuni congiurati a Francoforte il 3 aprile 1833.

³⁴ Ludwig Wilhelm Luck in una comunicazione a Franzos dell'11 settembre 1878: «Es lag [in Büchners Angesicht] Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigten und Niederträchtigen». Si veda Fritz Bergemann (cur.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 557.

³⁵ *SWuB* II, 418: «Ihr könnt voraussehen, daß ich mich in die Gießener Winkelpolitik und revolutionären Kinderstreiche nicht einlassen werde» (lettera del giugno 1833 alla famiglia). Gerhard Schaub ha cercato di sanare questa contraddizione ricordando che Büchner si mise in contatto con la cerchia di Weidig per dare un indirizzo radical-demo-

che Büchner, pur restando saldamente ancorato alle sue posizioni egualitaristiche e antiaristocratiche («L'aristocratismo è il disprezzo più vergognoso dello spirito santo nell'uomo»)³⁶, sente tutta la futilità e la miseria della condizione umana, tragica e tuttavia ridicola, diversissima nella realtà sociale ma inesorabilmente accomunata dallo sgomento di fronte all'interrogativo sul senso della vita. A chi lo accusa di schernire gli altri, di essere un «derisore», egli risponde che ride non già per *come* qualcuno è uomo, bensì soltanto *perché* è uomo – cosa di cui comunque nessuno ha colpa –, così che nel ridere di un altro egli ride di se stesso, riconoscendo di conddividerne il destino³⁷.

Quanto ai temi e ai motivi tipicamente büchneriani di cui qualcuno ha lamentato l'assenza in *Leonce und Lena*, va detto che la commedia ne presenta invece una serie nutrita e completa.

La contrapposizione tra un idealismo che falsifica la realtà mirando soltanto alla fama e un vissuto miserevole che grida vendetta si annuncia già nel lapidario prologo dell'opera: «Alfieri. “E la Fama?” / Gozzi. “E la Fame?”»³⁸, quasi che Büchner volesse subito svalutare l'importanza della tradizione dell'eroe tragico e rivalutare invece quella, ben diversa, della maschera perennemente affamata della Commedia dell'Arte. E infatti il motivo della mancanza di nutrimento ricorre non solo nel *Danton* (dove la fame «si prostituisce e mendica»³⁹) e nel *Woyzeck* (la denutrizione del po-

cratico al movimento (Gerhard Schaub, cur., *Georg Büchner. Friedrich Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar*, Monaco, Hanser, 1976, p. 123: «um der Bewegung eine andere, neue Qualität im Sinne seiner radikal-demokratischen Revolutionstheorie zu geben»). Riprendendo questo filo conduttore, Thomas Michael Mayer sottolinea che i progetti di Büchner nello scrivere il suo opuscolo rivoluzionario sono da considerarsi tutt'altro che «politichetta clandestina» o «bambinate rivoluzionarie» – si veda Th. M. M., «Wegen mir könnt Ihr ganz ruhig sein ...». *Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 251. Ma resta il fatto che alla luce della spietata diagnosi politico-sociale di Büchner azioni come quella da lui intrapresa dovevano necessariamente sembrare assai puerili, e comunque pressoché inutili.

³⁶ *SWuB* II, 423: «Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen» (lettera del febbraio 1834 alla famiglia).

³⁷ *SWuB* II, 423: «Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile».

³⁸ *SWuB* I, 103. Ovviamente in italiano nell'originale.

³⁹ Il riferimento è alla figlia di Simon, il suggeritore ubriaco che cita Shakespeare (*SWuB* I, 14: «Ihr Hunger hurt und bettelt»).

vero soldato è ben nota), ma anche in *Leonce und Lena*, sebbene il popolino, nella commedia, compaia soltanto in una scena. Nel giorno fissato per le nozze dei principi, i contadini che dovrebbero disporsi lungo la strada «vestiti d'abiti puliti, ben nutriti e con visi soddisfatti»⁴⁰ sono in realtà stremati dalla fame e indossano giacche e pantaloni pieni di buchi. Ma devono comunque mostrare riconoscenza al sovrano, perché sono stati disposti in modo tale da poter sentire «l'odore dell'arrosto» proveniente dalla cucina del palazzo⁴¹.

Sul disprezzo per l'idealismo basterà qui ricordare che Büchner, in una lettera ai genitori, scrive che i cosiddetti scrittori idealistici «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato», al posto di creature di carne e ossa il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare susciti ripugnanza o ammirazione⁴². E la polemica contro l'idealismo è naturalmente collegata alla concezione dell'arte di Büchner, una concezione che viene tratteggiata frammentariamente nei suoi scritti ma applicata coerentemente in quelle poche opere letterarie che il drammaturgo assiano riuscì a comporre nell'arco della sua breve vita.

Nella famosa “conversazione sull'arte” il Lenz büchneriano muove da un'affermazione ben precisa: «il buon Dio» ha creato il mondo così come dovrebbe essere, e l'uomo non può certamente cercare di «scarabocchiare» qualcosa di meglio, ma solo tendere a imitarlo «un poco»⁴³. Questa premessa appartiene senz'altro anche a Büchner, il quale, nell'espone gli stessi concetti, parla di “Dio” invece che di “Natura”, il termine che userebbe se potesse esprimersi liberamente. In una lettera ai genitori, egli difende il suo *Danton* dichiarando che, se qualcuno volesse eventualmente

⁴⁰ *SWuB* I, 127: «[...] im Programm steht: “Sämtliche Untertanen werden von freien Stücken reinlich gekleidet, wohlgenährt und mit zufriedenen Gesichtern sich längs der Landstraße aufstellen”».

⁴¹ Dice il maestro che li guida con piglio da sergente: «Erkennt, was man für euch tut: man hat euch grade so gestellt, daß der Wind von der Küche über euch geht und ihr auch einmal in eurem Leben einen Braten riecht» (*SWuB* I, 127).

⁴² *SWuB* II, 444: «Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt» (Strasburgo, 28 luglio 1835).

⁴³ *SWuB* I, 86: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen».

sostenere che lo scrittore deve mostrare il mondo non già così com'è, ma come dovrebbe essere, la sua risposta sarebbe che lui, Georg, non può renderlo migliore di come ha voluto «il buon Dio», il quale ha certamente fatto il mondo così come dovrebbe essere⁴⁴.

In maniera non dissimile Leonce, che pure vive in una sorta di mondo irreali, parla dell'«amabile arroganza» di quelli «che s'immaginano che nulla sia così bello e sacro che loro non debbano renderlo ancor più bello e più sacro»⁴⁵. Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione scegliendo una sposa che invece è già stata scelta dal padre, il principe si sente assai

⁴⁴ *SWuB* II, 444: «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll» (Strasburgo, 28 luglio 1835). L'espressione «il buon Dio» viene qui usata per compiacere i genitori. Nel racconto e nei drammi i riferimenti a «Dio» rinviano, di solito, alla tradizione, a prescindere dalla specifica divinità che il personaggio ha in mente. Sostenere che Büchner fosse un credente sarebbe un grave errore. Egli era convinto che i fenomeni, gli esseri e gli oggetti della realtà circostante dovessero essere tutti ricondotti a «un principio primitivo, una quintessenza di tutto l'esistente, alla natura» (si veda il saggio ginnasiale *Über den Traum eines Arkadiers*, in cui Büchner rielabora un passo del dialogo ciceroniano *De divinatione*: «Der rohe Mensch sieht Wunder in den ewigen Phänomenen der Natur, er sieht aber auch Wunder in außergewöhnlichen Fällen des Alltagslebens, für beide schafft er sich seine Götter. Der Gebildete sieht in den Wundern erster Art nur die Wirkungen der unerforschten, unbegriffnen Naturkräfte; aber auch sie sind ihm Wunder, solange das blöde Auge der Sterblichen nicht hinter den Vorhang blicken kann, der das Geistige vom Körperlichen scheidet, auch sie weisen ihn zurück auf ein Urprinzip, einen Inbegriff alles Bestehenden, auf die Natur», *SWuB* II, 17). E la natura, secondo Büchner, «non agisce secondo fini» esterni, ma è «immediatamente autosufficiente» in tutte le sue manifestazioni (si veda *Über Schädelnerven*, la prolusione sui nervi del cranio tenuta a Zurigo il 5 novembre 1836: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. [...] Alle Funktionen sind Wirkungen desselben [Urgesetzes]; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt», *SWuB* II, 292). Quanto all'esistenza fisica dell'individuo, essa diviene «manifestazione di una legge originaria, di una legge di bellezza che secondo i tratti e le linee più semplici produce le forme più alte e più pure» («Das ganze körperliche Dasein des Individuums [...] wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt», *SWuB* II, 292).

⁴⁵ *SWuB* I, 126: «Und dann kann ich doch einer gewissen Art von Leuten, die sich einbilden, daß nichts so schön und heilig sei, daß sie es nicht noch schöner und heiliger machen müßten, die Freude lassen. Es liegt ein gewisser Genuß in dieser lieben Arroganz. Warum soll ich ihnen denselben nicht gönnen?».

ben disposto verso coloro che disapprova, ma il suo divagante filosofeggiare riguarda senza dubbio uno dei motivi centrali dell'estetica büchneriana.

E se il Lenz büchneriano formula in maniera lapidaria il comandamento che impone al vero artista di «amare l'umanità» (cioè l'«essenza dell'uomo»)⁴⁶, Leonce, filosofeggiando alla sua maniera, rivolge a Valerio una domanda retorica che richiama tanto il motivo dell'«essere più umile»⁴⁷ quanto quello dell'amore verso i propri simili, inteso come volontà di comprenderli: «Lo sai, Valerio, che perfino il più umile tra gli esseri umani è così grande che la vita è pur sempre troppo breve per poterlo amare?»⁴⁸.

Il disprezzo nei confronti dei comuni mortali, un disprezzo che scaturisce dal travisamento dell'essere umano, trova un efficace rappresentazione in un passo del *Danton*, là dove Camille ridicolizza gli «idealisti» che sul palcoscenico atteggiavano i loro volti secondo le «smorfie» che ricavano dalla finzione letteraria, mentre chiamano «ordinarie» le creature di Dio⁴⁹. E Leonce, nel malinconico e rassegnato finale della commedia, riprende il motivo dell'assenza di autenticità e vitalità sia nel mondo reale sia nell'arte, ancora una volta evocata dalla rappresentazione scenica. Ben consapevole che tutto ricomincerà come prima nonostante i grandiosi progetti di cambiamento, Leonce si rivolge a Lena con una serie di domande retoriche dalle quali emerge il suo atteggiamento nei confronti tanto dell'ambiente in cui è costretto a vivere quanto di un'arte che propone opere senza valore e meccanicamente ripetitive. Ricominciare tutto da capo vuol dire, in questo finale, trastullarsi di nuovo con pupazzi e altri elementi che richiamano non solo il gioco infantile, ma anche il gioco scenico con il suo travestirsi e recitare una parte, una parte talmente minuscola e insignificante da ricor-

⁴⁶ *SWuB* I, 87: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen». Il termine «Menschheit», qui, deve essere inteso non già nel senso attuale di «genere umano», bensì nel suo significato originario (ancora comune nel '700) di «essenza dell'uomo».

⁴⁷ *SWuB* I, 87: «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».

⁴⁸ *SWuB* I, 126: «Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?».

⁴⁹ *SWuB* I, 37: «Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!».

dare il vano affaccendarsi degli animaletti microscopici che vivono nelle infusioni, oppure l'altrettanto inutile carosello dei topolini ammaestrati che accompagnano la musica monotona e ripetitiva di un organetto:

LEONCE. Dunque, Lena, ora vedi come abbiamo le tasche piene, piene di pupazzi e giocattoli? Che cosa vogliamo farne? Vogliamo fargli i baffi e appendergli la sciabola? O vogliamo mettergli la marsina e fargli praticare politica e diplomazia infusoria e sederci lì vicino con il microscopio? O desideri un organetto sul quale guizzino qua e là estetici topiragno bianchi come il latte? Vogliamo costruire un teatro?⁵⁰

Se mettesse veramente in pratica ciò che prospetta a Lena, Leonce non farebbe altro che «costruire» una falsa rappresentazione di quella realtà che il personaggio Lenz (e con lui Büchner) considera un irrinunciabile punto di partenza. Muovendo da astrazioni invece che dalla complessità di uomini in carne e ossa, finirebbe anche lui col ridurre l'individuo a mero elemento di un teatrino senza sostanza, popolato da pupazzi e animali ammaestrati.

Il Lenz büchneriano sostiene, inoltre, che le “immagini naturali” più belle e i suoni più rigogliosi si raggruppano e si disgregano nuovamente subito dopo⁵¹. Ciò che resta è l'essenza stessa del mondo e delle cose, una «bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi

⁵⁰ *SWuB* I, 133: «Leonce. Nun Lena, siehst du jetzt, wie wir die Taschen voll haben, voll Puppen und Spielzeug? Was wollen wir damit anfangen? Wollen wir ihnen Schnurrbärte machen und ihnen Säbel anhängen? Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen, und sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen und uns mit dem Mikroskop daneben setzen? Oder hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der milchweiße ästhetische Spitzmäuse herumhuschen? Wollen wir ein Theater bauen?».

⁵¹ *SWuB* I, 87: «Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf». Questo momento descrittivo non può essere fuso e confuso con il precedente. L'attimo in cui le immagini si raggruppano in un certo modo è brevissimo, perché subito dopo si disgregano. Quando si riaggregano (*SWuB* I, 87: «[Die beiden Mädchen] standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild»), il quadro è un “altro”, è già diverso, e dunque non è possibile sostenere – come invece fa Jürgen Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, Tübinga, Narr, 1997, p. 160 – che l'impressione di disgregazione e distruzione di quel particolare quadro è «ingannevole», che il gruppo si disgrega solo per riunirsi di nuovo. Il punto cruciale non è dato dalla circostanza che le figure non sono più sedute, ma “in piedi” e poi nell'atto di scendere a valle (Schwann, *Implizite Ästhetik*, p. 164), bensì dalla constatazione che non è stato possibile fissare il quadro nei suoi tratti fisici e in ciò che rivelava al di là di quelli.

e mutarsi»⁵². Il suo intento, qui, è quello di sottolineare che le singole, fuggevoli manifestazioni della bellezza naturale, sempre nuove e diverse, sono difficilmente riproducibili in tutta la loro pienezza nell'opera d'arte. E questa difficoltà di fissare l'attimo fuggevole senza distruggere l'essenza più vera di ciò che l'artista riesce a cogliere non è una riflessione attribuibile soltanto al personaggio Lenz. Büchner, infatti, la condivide pienamente, tanto è vero che il motivo ricorre anche nella commedia scritta per il concorso indetto dall'editore Cotta. Nella terza scena del primo atto, il principe Leonce – scherzosamente sollecitato da Valerio a prendere in considerazione la carriera del «genio» come alternativa a quella di re – parla dell'usignolo quale simbolo di poesia, quale incessante potenzialità e tentazione per l'aspirante artista che se lo sente cantare «tutto il giorno sopra il capo», ben consapevole dell'impossibilità di coglierne il segreto: perché «prima che gli strappiamo le penne e le intingiamo nell'inchiostro o nel colore, il più bello se ne va al diavolo»⁵³.

Il motivo della marionetta, ovviamente legato – come abbiamo visto – a quello del pupazzo e del teatrino (nonché a quello dell'automa), non ricorre soltanto quale simbolo di artificiosità e meccanicità nei passi che riguardano la concezione dell'arte; emerge anche in quei contesti che mirano a rappresentare la condizione di coloro che hanno smarrito, o che non sanno trovare, il senso della propria identità e che dunque si sentono privi di ogni possibilità di sviluppo e di autorealizzazione. Leonce s'illude di poter cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»⁵⁴, ma poi si ritrova travestito da automa e infine non può far altro che giocherellare con il teatrino del mondo. Anche Danton e i suoi seguaci – trascinati dall'inevitabile corso di un processo storico di cui fino a poco prima si credevano protagonisti – hanno l'impressione di essere «marionette tenute al filo da forze sconosciute»⁵⁵. Lo stesso Büchner, del resto, si sente «come

⁵² *SWuB* I, 87: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert».

⁵³ *SWuB* I, 116: «Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen».

⁵⁴ *SWuB* I, 106: «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?».

⁵⁵ *SWuB* I, 41: «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

annientato»⁵⁶ sotto il peso dell'«orrendo fatalismo della storia», sente lo sgomento di chi ha raggiunto il limite massimo e invalicabile: vale a dire la visione di un mondo in cui «il singolo è solo spuma sull'onda, la grandezza un puro caso, la signoria del genio uno spettacolo di marionette, una lotta ridicola contro una legge ferrea», contro forze che l'uomo non può dominare⁵⁷.

Perfino l'accostamento tra amore e morte, che sembrerebbe conciliarsi soltanto con il contesto del *Danton*, riemerge anche nella commedia (o tragicommedia⁵⁸) del principe del regno di Popo e della principessa del regno di Pipi. Nel *Danton* la grande «mietitrice»⁵⁹ – che incombe minacciosa e reale su tutto e su tutti – s'impone subito nella prima scena, in quello che è stato chiamato un «preludio alla morte»⁶⁰. Nella dichiarazione d'amore di Danton («No, Julie, ti amo come la tomba»)⁶¹ c'è infatti la chiara anticipa-

marionetta si sofferma, tra gli altri, Luciano Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 57-60.

⁵⁶ *SWuB* II, 425: «Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte».

⁵⁷ *SWuB* II, 425-426: «Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich».

⁵⁸ La definizione («Tragikomödie») è di Gerhart Baumann (*Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt*, Göttinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, 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. Persönlichkeit, Weltbild, Werk*, Heidelberg, Winter, 1978, p. 268) conclude la sua analisi sostenendo, con qualche esagerazione, che l'opera è la più disperata di Büchner.

⁵⁹ L'espressione ricorre nel canto di Lucile: «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, / Hat Gewalt vom höchsten Gott» (*SWuB* I, 75). 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.

⁶⁰ Baumann, *Georg Büchner*, p. 13.

⁶¹ *SWuB* I, 9: «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 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 (cur.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 299-326.

zione della sorte che lo attende e del suicidio della sua donna, ma c'è anche il primo accenno a un motivo caro a Büchner.

In un contesto ben diverso, ma pur sempre rivelatore di un pensiero ricorrente, Lena sostiene che «il più beato dei sogni è la morte», e Leonce le risponde: «E allora lascia che io sia il tuo angelo della morte. Lascia che le mie labbra scendano, simili alle sue ali, sui tuoi occhi»⁶². Anche lo scorrere inesorabile del tempo, in qualche misura correlato all'accostamento tra amore e morte, avvicina *Leonce und Lena* al *Danton*. Nel dramma storico, Camille incalza: «Non c'è tempo da perdere»; e Danton gli risponde: «Ma il tempo ci perde»⁶³. Nella commedia, Leonce afferma: «E noi possiamo prenderci tempo per amarci»; ma Rosetta risponde: «Oppure il tempo può prenderci l'amore»⁶⁴.

E questi motivi sono in qualche modo legati a quello della noia. Se Danton ama Julie come la morte⁶⁵, 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»⁶⁶. La noia, del resto, 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 circonda⁶⁷, se per Danton

⁶² *SWuB* I, 124: «Der Tod ist der seligste Traum». / «So laß mich dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf deine Augen senken».

⁶³ *SWuB* I, 31: «Rasch Danton wir haben keine Zeit zu verlieren». / «Aber die Zeit verliert uns».

⁶⁴ *SWuB* I, 110: «Und wir können uns Zeit nehmen, uns zu lieben / Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen».

⁶⁵ Si veda sopra, alla nota 61.

⁶⁶ *SWuB* I, 110: «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. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1975, 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.

⁶⁷ La noia, per Lenz, rappresenta il vuoto, l'impossibilità di trovare un significato in qualsiasi occupazione momentanea o scelta esistenziale (*SWuB* I, 95-96: «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 (*Büchner*, p. 234) sostiene che Lenz considera la noia come «nociolo occulto», come «verità segreta», di ogni attività.

essa rappresenta l'inevitabile conseguenza della rinuncia a scegliere e lottare⁶⁸, per Leonce essa è una condizione socio-esistenziale che produce una sorta di malinconia beffarda⁶⁹.

Ed è la noia (e non la morte, come nel *Danton*) che qui s'impone subito, fin dalla prima scena⁷⁰. Sull'universo mondo sembra imperversare «un ozio spaventoso»⁷¹ 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 conto⁷².

Ma c'è di più. La condizione di Leonce è uno sfondo da cui fa capolino, di tanto in tanto, anche la follia. E la follia è un motivo che Büchner, nel presentarci individui senza «possibilità di esistenza», ci ripropone continuamente come un qualcosa che li minaccia o che li assale. Nel *Danton*, c'è l'improvvisa affermazione della pazzia di Lucile, ma c'è anche il males-

⁶⁸ Danton è stufo di «andare in giro sempre con la stessa giacca», di fare sempre «le stesse facce» (*SWuB* I, 32: «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» (*SWuB* I, 33: «Das Leben ist nicht die Arbeit wert, die man sich macht, es zu erhalten»).

⁶⁹ Per una possibile definizione del malinconico in *Leonce und Lena* si veda la nota 87. 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.

⁷⁰ Per la tematica della noia si confronti, tra gli altri, Gustav Beckers, *Georg Büchners «Leonce und Lena». Ein Lustspiel der Langeweile*, Heidelberg, Winter, 1961.

⁷¹ *SWuB* I, 106: «Es krassiert ein entsetzlicher Müßiggang». Cornelia Ueding (*Denken Sprechen Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*, Berna, Lang, 1976, 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.

⁷² *SWuB* I, 106: «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?».

sere mentale che afferra Camille «tra sogno e veglia»⁷³. Nel *Lenz*, troviamo addirittura una sorta di «patografia»⁷⁴, che ci presenta la malattia nel suo progressivo sviluppo, nonostante i reiterati tentativi di arginarla. Nel *Woyzeck* l'aberrazione mentale emerge chiaramente tanto nelle sue manifestazioni più tipiche quanto nelle sue cause più evidenti, fino all'esplosione distruttiva e autodistruttiva.

Nella commedia *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. E il motivo compare subito, fin dalla prima scena. Quando Valerio afferma che potrebbe starsene seduto in un 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!»)⁷⁵, 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'aspezzazione 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 commedia⁷⁶: «Chiudi il becco con quella canzone, uno po-

⁷³ 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» («Ich lag so zwischen Traum und Wachen», *SWuB* I, 67), proprio come succede al protagonista del racconto, che viene anche lui a trovarsi in uno stato altrettanto «spaventoso» («Dann geriet er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand», *SWuB* I, 98-99). Si confrontino le parole di Camille: «Era spaventoso, Danton» («Das war entsetzlich Danton», *SWuB* I, 67).

⁷⁴ Si legga Rudolf Weichbrodt, *Der Dichter Lenz. Eine Pathographie*, in «Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten» 62 (1921), pp. 153-188.

⁷⁵ *SWuB* I, 107: «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!"» (*SWuB* I, 108). Se questa è, come sembra, una variante asiatica 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.

⁷⁶ 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*, Düssel-

trebbe 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?»⁷⁷. 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 variopinta⁷⁸ – non è un buffone di corte, mentre Valerio ne rappresenta più che degnamente la categoria⁷⁹. 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 manicomio⁸⁰.

Dalla desolante conclusione che amore e noia si equivalgono, 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 atteggiamento⁸¹. 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 vederlo applaudire la recitazione del suo doppio, Valerio osserva che Sua Altezza

dorf, Bagel, 1977, pp. 145-159 e 382 segg.) vede quasi un'anticipazione dei procedimenti tipici del teatro dell'assurdo.

⁷⁷ *SWuB* I, 107: «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?».

⁷⁸ *SWuB* I, 105: «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».

⁷⁹ Sulla tradizione che sta alle spalle del personaggio si veda Nancy Lukens, *Büchners Valerio and the Theatrical Fool Tradition*, Stoccarda, Heinz, 1977.

⁸⁰ *SWuB* I, 107: «Ha, ich bin Alexander der Große! [...] Und zu diesen köstlichen Phantasien bekommt man gute Suppe, gutes Fleisch, gutes Brot, ein gutes Bett und das Haar umsonst geschoren – im Narrenhaus nämlich».

⁸¹ *SWuB* I, 111: «Rosetta scherzend. Narr! / Leonce. Rosetta! Rosetta macht ihm eine Fratze. Gott sei Dank! Hält sich die Augen zu. / Rosetta erschrocken. Leonce, sieh mich an».

gli sembra effettivamente sulla buona strada per diventare un pazzo vero e proprio⁸².

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 estate⁸³.

Nel finale la follia sembra ritirarsi nuovamente dietro lo sfondo. Ma Leonce sa che non è possibile dare le dimissioni dalla condizione di essere umano⁸⁴, è ben consapevole che, domani, il gioco ricomincerà dall'ini-

⁸² *SWuB* I, 112: «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». Sebbene il contesto della “novella” büchneriana sia completamente diverso, il rinvio allo sdoppiamento di Lenz è qui inevitabile. Di notte, tra sogno e veglia, il giovane drammaturgo 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 salvarla (*SWuB* I, 98-99: «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»).

⁸³ *SWuB* I, 122: «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? *Gebt 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*».

⁸⁴ 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» (*SWuB* I, 116).

zio⁸⁵, come se niente fosse, nonostante i grandiosi progetti di cambiamento⁸⁶. E 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 esistono⁸⁷. Oppure, si potrebbe aggiungere, solo per il fatto di sapere che non hanno via di scampo: proprio come Danton, Lenz, Woyzeck e i principi Leonce e Lena.

L'impossibilità, per l'erede al trono e la sua sposa, di sconfiggere un destino che li rende prigionieri di una condizione sgradita e immutabile viene così a confermare anche il destino di tutti i protagonisti scaturiti dalla penna di Georg Büchner: individui che sentono intorno a sé l'inesorabile morsa di forze imperscrutabili, "antieroi" che vivono in prima persona la scissura tra realtà e speranza, tra sofferenza materiale o spirituale e desiderio di benessere o felicità. I personaggi büchneriani più vivi sono infatti uomini e donne cui è preclusa ogni possibilità di esistenza, esseri che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, cui viene a mancare la speranza di poter raggiungere, o solo perseguire, una meta, o comunque di poter esprimere le loro potenzialità.

⁸⁵ *SWuB* I, 133: «[...] morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an».

⁸⁶ 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 [...]»), *SWuB* I, 134). Si noti che gli improbabili decreti punitivi promessi da Valerio contro chi osa dedicarsi al lavoro hanno indotto Jan Thorn-Prikker (*Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1978, 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.

⁸⁷ Si veda la terza scena del secondo atto: «Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie *sind*» (*SWuB* I, 123).

Fee-Alexandra Haase
(Hannover)

Vom Brief zum Buch
Zur Gattung Brief in Christoph Martin Wielands Rezeption
antiker Schriften im Zusammenhang mit der Literatur der Neuzeit

Christoph Martin Wieland hat neben seiner Korrespondenz mit Zeitgenossen eine Anzahl rein literarischer Briefe verfaßt. Diese Briefe sind unter dem Einfluß der Übersetzungen und Kommentare antiker Quellen geschrieben worden. Den Brief nutzte Wieland auch in seinem Briefroman als literarische Grundform. Die antiken Quellen, die Wieland zur Verfügung standen und als Dichter für seine poetische Werke nutzte, sollen nun betrachtet werden. Die unterschiedlichen Funktionen eines Briefes in der Aufklärung werden am Beispiel Wielands im Vergleich mit anderen Werken dieser Gattung offensichtlich.

Neben der Nutzung von Briefen als Medium, zeitgenössische Ereignisse zu dokumentieren, nutzte Wieland den antiken Lehrbrief als Vorlage für den aktuellen Kunstbrief. In der Form der Gattung Roman ist der fiktive Brief vertreten. Wieland machte sich für die Zeitschrift *Teutscher Merkur* ein weites Netz von Berichterstattem zu Nutze, die mit Briefen als Korrespondenten von Ereignissen aus ganz Europa berichteten. Die Briefe *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie* von Johann Jakob Wilhelm Heinse erschienen im *Teutschen Merkur* in den Jahren 1776 und 1777. Christoph Friedrich Schulz's *Kleine Wanderungen durch Teutschland in Briefen an den Doktor K** wurden im *Teutschen Merkur* ab Dezember des Jahres 1784 veröffentlicht.

Eine Form der Korrespondenz Wielands, die für öffentliche und private Schreiben genutzt wurde, ist das Sendschreiben. Im 16. und 17. Jahrhundert finden sich unter der Bezeichnung *Sendtschreiben* diese Briefe. Luthers *Sendschreiben an Papst Leo X.* ist ein Beispiel für die Nutzung dieser Form des Briefes als Beitrag zur homiletischen Literatur. Wieland hat sein

Sendschreiben an einen jungen Dichter im Jahre 1782 geschrieben, just in dem Jahr, in dem auch die Übersetzung der Briefe des Horaz veröffentlicht wurde. Horazens *Brief an die Pisonen* ist ein Brief zur Unterrichtung über die Dichtung. Wielands *Briefe an einen jungen Dichter* aus dem Jahre 1782 sind ein Beispiel für die Tradition des Lehrbriefes an den jungen Dichter, den Horaz in der *Epistola ad Pisones* aufgreift. Briefe des Horaz in der Übersetzung Wielands werden im Jahre 1782 veröffentlicht. In der Übersetzung von Horaz' *Brief an die Pisonen* ist ein Vergleich mit dem Maler und der Rhetorik, aber auch die höhere Stellung des Rechtsgelehrten und Redners vor dem Dichter zu finden:

*Wofern ein Maler einen Venuskopf
auf einen Pferd bals setzte, schmückte drauf
den Leib mit Gliedern von verschiednen Thieren
und bunten Federn aus, und ließ (um
aus allen Elementen etwas anzubringen)
das schöne Weib von oben – sich zuletzt
in einen grausenhaften Fisch verlieren,
sich schmeichelnd, nun ein wundervolles Werk
euch aufgestellt zu haben: Freunde, würdet ihr
bei diesem Anblicke wohl das Lachen halten?
Und gleichwohl werden Werke dieser Art
in einem andern Fach uns oft genug
zur Schau gebracht. Denn, glaubet mir, Pisonen,
ein Dichterwerk, von schlechtverbundenen
Ideen, die, wie Fieberträume, durch-
einander schwärmen, so daß weder Kopf noch Fuß
zusammenpaßt – und eine Malerey
von jenem Schlag, sind trefflich einerley.
an diese Freyheit, und verlangen Keinem
sie abzustreiten – Nur nicht, daß man paare,
was unverträglich ist, nicht Schlang' und Vogel,
nicht Lamm und Tiger in einander menge!*

*Wie häufig sehn wir einem ernsten, viel-
versprechenden Gedichte hier und da
wie einen Purpurappen angefleckt,
der weithin glänzen soll? Da wird ein Hain
Dianens, nebst Altar, ein Silberbach,*

*der schlängelnd seine Flut durch anmuthsvolle
Gefilde wälzt, ein schöner Regenbogen,
und Vater Rhein auf seiner Urne liegend,
gar prächtig hingepinselt – nur daß hier
der Ort dazu nicht war! –*

*«Wie? Ist den Malern und Poeten nicht
von jeher freygestanden, alles was sie wollen
zu wagen?» – Freylich! auch Wir machen Anspruch
Der Maler ist
vielleicht im Baumschlag stark, kann eine hübsche
Cypresse malen – aber auf dem Tüfelchen,¹
[...]
Des Dichters Zweck ist zu belust'gen, oder
zu unterrichten, oder beydes zu verbinden,
und unter einer angenehmen Hülle
uns Dinge, die im Leben brauchbar sind, zu sagen.²
[...]*

*Es giebt der Dinge viel, worin
die Mittelmäßigkeit mit gutem Fug
gestattet wird. Ein Rechtsgelehrter oder
ein Redner vor Gericht kann minder wissen
als der Cascellius, an Beredsamkeit
weit unter dem Messala stehn, und hat
doch seinen Werth: den mittelmäß'gen Dichter
schützen weder Götter, Menschen, noch
Verleger vor dem Untergang! Warum?³*

¹ Wieland, Christoph Martin: Wielands Übersetzungen. Vierter Band. Plinius, Horaz, Lukrez. Herausgegeben von Paul Stachel. Berlin 1913. S. 347.

² Wieland: Wielands Übersetzungen. Vierter Band. Wie Anmerkung 1. S. 367.

Die siebte Epistel von Horaz befaßt sich scheinbar mit einer konkreten Situation aus dem Leben ihres Verfassers Horaz, was sie von den anderen Episteln des ersten Buchs unterscheidet. Sie beginnt mit einer Entschuldigung an Maecenas, daß Horaz statt der versprochenen fünf Tage auch den ganzen August und sogar den ganzen Winter aus Krankheitsgründen von Rom fernbleiben will, obwohl er weiß, daß Maecenas nach ihm verlangt (V. 1-9). Exemplarisch für die Übernahme der antiken Literatur und Gedanken ist auch der Kunstbrief *An Danae*, in dem die Adressatin als mythische Person angesprochen wird, durch die es dem Dichter möglich erscheint, etwas über andere mythische Figuren, die Grazien, zu erfahren. Als Autorität beider beruft der Dichter sich auf Platon. Wieland im Jahre 1769 geschriebener Brief *An Danae* ist ein Zwiegespräch mit der mythischen Figur, von der Wieland Wissen über die Grazien erlangen möchte:

Ich weiß nicht, woher Sie es nehmen, schöne Danae, daß ich mehr von den Grazien wissen müsse als ein anderer: genug, Sie wollen es so, und Sie bedienen sich eines meiner eigenen Grundsätze, um alle die Bedenklichkeiten zu vernichten, die ich mir darüber machen könnte, Ihnen, die mit allen Ihren Vortrefflichkeiten doch nur eine Sterbliche sind, die Geheimnisse meiner geliebten Göttinnen zu verraten. Der poetische Himmel (sagen Sie) hat, wenn ich Ihnen selbst glauben darf, ganz andere Gesetze des Wohlanständigen, als diejenigen, wornach menschliche Sitten und Handlungen beurteilt werden. Die Göttin der Liebe hat keine Ursache zu erröten, daß sie den Adon zum Glücklichsten unter den Sterblichen gemacht hat. Gesetzt also auch, Sie wüßten von ihren Grazien mehr, als eine Sterbliche gern von sich wissen ließ, so würd es doch keine Unbescheidenheit sein; Verzeihen Sie mir, Danae! Warum sollten die Grazien nicht eben so wohl ihre Mysterien haben, als Isis und Ceres? Und sollt es einem Dichter zu verdenken sein, wenn er zu gewissenhaft wäre, die Geheimnisse der liebenswürdigsten Göttinnen vor profanen Augen aufzudecken? [...] In der Tat, Danae, ich habe Lust, Sie zu dem einen oder dem andern von meinen Freunden zu weisen, oder vielmehr an beide zugleich. [...] Was für Lieder würden das sein! Würdig, von Philaiden gesungen, und, von den seelenvollen Fingern einer D**n oder G**g auf dem melodischen Klavier begleitet zu werden. [...] Aber erst lassen Sie uns, als Platons echte Schüler, den Grazien op-

³ Wieland: Wielands Übersetzungen. Vierter Band. Wie Anmerkung 1. S. 369.

fern, ohne welche, und Amorn, und die lächelnde Venus, unser Vorhaben nicht vonstatten gehen kann.⁴

Lukian verfaßt die Schrift *Ad Hesiodum*, die im Jahre 1826 in Leipzig veröffentlicht wird. In Halle wird im Jahre 1752 das *Schreiben an HERRN*** von der Würde eines schönen Geistes* veröffentlicht. Im gleichen Jahr werden Wielands *Zwölf moralische Briefe in Versen* veröffentlicht. Wielands *Briefe von Verstorbenen an Hinterlassne Freunde* werden im Jahre 1753 publiziert. Die *Briefe Verstorbenen an ihre noch lebenden Freunde* Wielands lehnten sich an die englische Poetin Elise Rowe an. Der Briefroman ist als Sonderform des Romans, die als Abfolge von fingierten Briefen komponiert ist, von Wieland nach antiken Quellen gestaltet worden. Wielands *Agathon* war für den Briefroman im Europa des 18. Jahrhunderts einflußreiches Vorbild. In Frankreich waren die *Persischen Briefe* von Charles Montesquieu ein vergleichbares Werk. Briefromane ermöglichten einer Verlagerung der Handlung in eine Perspektive der schreibenden Figuren und erlaubten durch die fiktive Authentizität Anteilnahme der Lesenden am Geschehen und den Empfindungen der Schreibenden. Unter den Werken aus dem Bekanntenkreis Wielands ist Sophie von La Roches *Fräulein von Sternheim*, das im Jahre 1771 veröffentlicht wurde, zu nennen. Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, der nach authentischen Vorfällen im Jahre 1774 publiziert wird, stellt einen Höhepunkt der Gattung dar.

In der Antike geschriebene Briefe wurden von Wieland ediert oder als Vorlage für seine eigenen Briefe genutzt. Politische Briefe der Antike vertritt Marcus Tullius Cicero. *M. T. Ciceronis epistolae ad Atticum, ad Quintum fratrem, ad M. Brutum, et quae vulgo ad familiares dicuntur, temporis ordine dispositae* werden von Wieland im Jahre 1808 veröffentlicht. Traditionelle Funktionen des Briefes wie die Vermittlung von Informationen an Adressaten in großen Entfernungen sind in den Lehrbriefen, die zur Ausbildung dienen, sekundär. In Lehrbriefen wird die Beschreibung einer Sache nach dem Vorbild des *genus laudativum* und des *docere* der antiken Rhetorik vorgenommen. Die zwei Briefe des Epikur an Menoikeus und an Herodot und der Epikur häufig zugeschriebene Brief an Pythokles sind Beispiele für die Lehrbriefe an einen Schüler in der Antike. Alexanders Brief an Aristoteles über Kunst und Literatur ist ein Brief eines Herrschers an einen Philosophen. Mit der antiken Kunst beschäftigten sich die Briefe des Phidias. Seneca beschreibt in seinem zweiten Brief (6, 1), daß er mit Lucilius

⁴ www.gutenberg.aol.de/wieland/grazien/graz01.htm.

kommunizieren möchte: *Cupio itaque tecum communicare tam subitam mutationem mei*. Die *Epistulae morales ad Lucilium* Senecas sind eine Sammlung aus 124 erhaltenen Briefen in 20 Büchern. Seneca hat statt philosophischer Traktate die Briefform für die Darstellung der Aussagen, die sich auf das praktische Handeln beziehen, gewählt. Senecas an seinen jüngeren Freund Lucilius adressierte Kunstbriefe sind ein Beispiel für die Sammlung von Briefen in Büchern. Über die Gattungen der Kunstbriefe und der Lehrgedichte gelangte Ovid in seinen mittleren Lebensjahren zur erzählenden Dichtung.

Neutestamentarische Briefe in spätantiken Kunstbriefen oder der Diatribe damaliger Vulgärphilosophie sind als Formen des philologischen Briefes zu finden⁵. Die Briefe des Paulus sind weder reine Privatbriefe noch Kunstbriefe, die sich lediglich nur äußerlich der Briefform bedienen und eher als Traktate wie beispielsweise in der Antike bei Seneca zu bezeichnen sind. Philostratus beruft sich bei seiner Arbeit *Vita Apolloni* auf diverse ältere Quellen, wie zum Beispiel auf Briefe des Apollonius von Tyana, deren Echtheit jedoch umstritten ist. Philostratus verarbeitete weiterhin die älteren Schriften des Apollonius, die jedoch verlorengegangen sind.

Die Briefe des jüngeren Plinius sind Kunstbriefe. Plinius d. J. wurde durch die Sammlung seiner Briefe, die von vornherein für die Veröffentlichung bestimmt und so stilistisch durch die Kunst der Rhetorik gestaltet waren, bekannt. Diese typischen Kunstbriefe behandeln wie kleine literarische Essays sehr verschiedene Gebiete. Der Kunstbrief und der Brief zur Belehrung werden von Christoph Martin Wieland genutzt. Die Briefe, die Wieland verwendete, haben die Quellen von antiken Schriften zur Vorlage. Die antike *ars dictaminis* der Redekunst war Wieland bekannt. Wieland schreibt in seinem Brief *An drey Kunstrichter*: «Aber, wie Apelles, behalt ich mir ein eigenes Urtheil vor, und wenn es Zeit seyn wird, wird die Reihe zu reden auch an mich kommen»⁶.

In der Neuzeit wird die Kunst des Briefschreibens in den Lehren der Rhetorik behandelt. Durch Alberich von Montecassino wurde der Brief im 11. Jahrhundert in die fünf Teile *salutatio*, *capitatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* und *conclusio* eingeteilt. Bis ins 18. Jahrhundert hielt sich die Gliede-

⁵ Vgl. Petuchowski, Jakob J.; Thoma, Clemens.: Lexikon der jüdisch-christlichen Begegnung [Spektrum 4581]. Freiburg, Basel, Wien 21997. S.24-26.

⁶ Christoph Martin Wieland. Auswahl denkwürdiger Briefe. Herausgegeben von Ludwig Wieland. 1. Band. Wien 1815. S. 312-314. Zitat S. 314.

rung in *salutatio, exordium, narratio, confirmatio, refutatio, petitio, conclusio, subscriptio* and *inscriptio*, die, von der antiken Gerichtsrede stammend, «für die Zwecke der Epistolographie leicht abgewandelt» wurde⁷. Die gelehrte Unwissenheit, die “*docta ignorantia*”, erwähnt Nikolaus von Kues in einem seiner Briefe. Ioannes Mauropous schreibt in seinem Brief an einen Bruder über die Güte (*ευποιια*) für ihn als Urteilenden (*παρ εμοι κριτη*) an die, die ihrer würdig (*αξιος*) sind⁸. Matthias Claudius verfaßte in der Zeitung *Der Wandsbecker Bote* (III.31) eine *Kurze Theorie über den Briefstil und die elf Gattungen desselben*. Claudius wendet sich an den gelehrten Briefschreiber mit seinen Hinweisen über den *Briefstil*:

Der Briefstil, *Stilus epistolaris*, ist sehr verschieden, und kommt es dabei hauptsächlich auf den Briefsteller an. Es sind aber elf Gattungen desselben zu merken, wie die Tabelle auf folgender Seite umständlich auseinandersetzt und erweist.

Die Briefe kommen

I. mit der Post

1. *Stilus epistolaris ordinarius*

In diesem Fall sind die Briefe geschrieben oder nicht

6. *Stilus extraordinarius*

Wenn die Briefe nicht mit der Post kommen, so sind sie gestellt

I. schlecht und recht.

2. *St. simplex*.

Die *simplices* sind oder mit Geschmack.

3. *St. catarrhalis*,

a vocabulo graeco. I. von leblosen Substanzen;

7. *St. per Prosopopoiiam*. oder von Tieren.

8. *St. Aesopicus*.

I. zugesiegelt;

4. *St. sigillatus* oder betreffen das Land Wursten

5. *St. Geographicus*. 9. *St. Aereus*. 10. *St. Aquaticus*. 11. *St.*

*Terrestris*⁹.

Im 15. Jahrhundert wenden Autoren wie Christoph Hueber Publikation von Briefstellern zur Unterweisung an, die den Schreibenden die rhetorisch-stilistischen Regeln des Briefs unter Beigabe von Musterbriefen

⁷ Brüggemann, Diethelm: Vom Herzen direkt in die Feder. Die Deutschen in ihren Briefstellern. München 969. S. 11.

⁸ The letters of Ioannes Mauropous metropolitane of Euchaita. Greek text, translation, and commentary by Apostolos Karpozilos. Thessaloniki 1990. S. 80.

⁹ www.gutenberg.aol.de/claudius/wandsbek/wand332.htm.

aufzeigen. So besagt bereits der folgende Untertitel eines *Briefstellers von Talander* «Der allzeitfertige Briefsteller / Oder Ausführliche Anleitung / Wie sowohl an hohe Standes=Perso=nen [...] ein geschickter Briefff zu machen und zu beantworten. Alle mit Gnugsamen Dispositionen und mehr als vierhundert ausgearbeiteten Briefffen / wie auch einen kurtzen Frantzösisch= Teutsch= und Italienischen Titular= buch / denen / so ein gutes Concept verfertigen zu lernen begierig sind / zu sonderbaren Nutzen an das Licht gegeben Von Talandern» Genaues über die Reglementung eines *guten Concepts* aus, mittels welchem Briefe verfaßt werden sollten. Der Briefsteller galt bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als ein Lehrbuch für die Korrespondenz von Gelehrten und der gebildeten Bevölkerung. Dieser Tendenz, die beigegebenen Musterbriefe zur Abschrift zu nutzen, wirkte unter dem Einfluß der Empfindsamkeit der in einem persönlichen Stil verfaßte Brief entgegen. Die ursprünglich aus den Bedürfnissen der Verwaltung entstandene *ars dictandi* ist eine Fortsetzung der antiken Rhetorik¹⁰.

Antike Elemente der Beredsamkeit auf diese Briefe gehen zu Lebzeiten Wielands von der *ars dictaminis* der Briefsteller aus. Ludwig Aurbach verfaßt einen im Jahre 1810 veröffentlichten *Briefsteller zunächst für studierende Jünglinge*. Karl Phillip Moritz verfaßt einen *Allgemeinen deutschen Briefsteller*, der im Jahre 1812 veröffentlicht wird. Auch Adelung publiziert einen *Allgemeinen teutschen Briefsteller* im Jahre 1819. Als Gattung des *Lehrbriefs* verfaßte Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Schuljahre*. Im Jahre 1819 wird das Drama *Die Macht der Verhältnisse. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* und *zwei Briefe über das antike und moderne und über das sogenannte bürgerliche Trauerspiel* von Ludwig Robert in Stuttgart bei Cotta veröffentlicht.

Wieland nutzte für seine poetischen Werke die griechische Mythologie und Philosophie. Wieland erarbeitete sein Wissen durch das Studium der sechzehn Bände von Pierre Bayles *Historisch-kritischem Wörterbuch (Dictionnaire historique et critique)*. Die *Moralischen Briefe* wurden in Alexandrinern geschrieben. In den *Briefen über Alceste* wollte Wieland auf den Stoff dieses Werkes im *Teutschen Merkur* aufmerksam machen. Die *Briefe an einen jungen Dichter* wurden von Goethe und Schiller gelesen¹¹. Wielands Werk *Krates*

¹⁰ Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München 1973. S. 85.

¹¹ Als Beiträge zu Wielands Briefen sei verwiesen auf: – Motschmann, Uta: Bericht über «Wielands Briefwechsel». Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 9. Juli 1785 – März 1788. In: Wieland-Studien. Nr. 3. 1996. S. 284–290. – Müller, Wolfgang G.: Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines To-

und *Hipparchia* ist ein aus Briefen zusammengesetzter Roman. Hier schreibt die Hipparchia an Leukonoe über das *Ueberzeugen*, die Hauptaufgabe der Beredsamkeit: «Und wahrlich nie war ich weniger fähig, ihn nur mit einem Gedanken zu beleidigen, als seitdem er die Güte gehabt hat, mir in einer Unterredung über den Gegenstand deiner Briefe sein wahrhaft vaeterliches Herz aufzuschließen, und mich aufs staerkste zu ueberzeugen, daß meine Wohlfahrt das einzige Ziel seiner Wuensche ist»¹².

In dem Roman *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* wird die Charakteristik der Athener in einem Brief des Aristipp an Kleonidas beschrieben: «Mein Stück, wiewohl es im Grunde nichts mehr ist als was der Augenschein ausweist, wurde dennoch für den nachdenkenden Beschauer, der den Geist eines Gemäldes zu erhalten weiß, wirklich das, wozu ich es Anfangs machen wollte, eine Charakteristik der Athener, und da der Name Demos Athenäoon beides gleich schicklich bezeichnen konnte, so verkaufte ich es dem Liebhaber zu Mitylene unter diesem Titel, mit welchem es mich hoffentlich eine Weile überleben wird»¹³. Wielands Roman setzt sich aus Briefwechseln zwischen Aristipp und seinen zeitgenössischen Philosophen und Freunden zusammen. Wieland verfaßt in dem Briefroman *Meander und Glycerion* einen Brief des Menander an den Maler Nicias, der gleichsam ein Bild der zeitgenössischen Mode, griechischen Stil zu imitieren, ist:

Du kennst ohne Zweifel ein Gemählde des Pausias von Sicyon, das unter dem Nahmen der Kränzhändlerin seit kurzem so viel von sich reden macht? Denn du mußt es nothwendig bei dem reichen Xanthippides, der es um eine beträchtliche Summe an sich gebracht, mehr als einmal gesehen haben. Der Besetzer hat mir erlaubt eine Abbildung davon nehmen zu lassen. Du würdest mich also dir sehr verbinden, lieber Nicias, wenn du jede andere Arbeit, die sich aufschieben läßt, bei Seite legen, und mir die Freundschaft erweisen wolltest, unverzüglich, so lange das Versprechen des Xanthippides noch warm ist, ein deines Pinsels würdiges Nachbild dieser Kränzhändlerin für mich fertigen. Über den Preis werden wir leicht einig werden; bestimme ihn so hoch, als du für billig hältst, es wird doch

pos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson. In: *Antike und Abendland*. Nr. 26. 1980. S. 138-157.

¹² Wieland, Christoph Martin: *Krates und Hipparchia*. Ein Seitenstück zu *Meander und Glycerion*. Tübingen 1804. S. 27.

¹³ Wieland, Christoph Martin: *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*. Herausgegeben von Klaus Manger. Frankfurt a. M. 1988. S. 279.

immer dein Schande sein, daß ich nicht so reich wie Xanthippides bin. Ich weiß, du wirst mich keine Fehlbitte thun lassen: nur, guter Nicias, laß mich auch nicht zu lange warten! Zehn Tage sind zehn Monate für einen so ungeduldigen Sterblichen als dein Freund Menander.¹⁴

Wieland schreibt in der Einleitung zu seiner Übersetzung von Horaz über den Charakter des Mäcenas: «Mäcenas, der Gönner und Beschützer Virgils und Horazens, der Mann, dem diese berühmten Dichter den Zutritt bei August, und die glückliche Muße, wovon ihre besten Werke die Früchte waren, zu danken hatten, hat sich dadurch in eine so allgemeine Achtung bei der neuern gelehrten Welt, besonders unter uns Deutschen, gesetzt, daß sein Name, bevor er durch allzuhäufige und unedle Anwendung abgewürdigt worden, nicht anders als mit einer Art von religiöser Ehrerbietung ausgesprochen wurde»¹⁵.

Dialoge sind als Reden an Personen im Drama von Wieland genutzt worden. In Wielands Übersetzung von Shakespeares Werk *Timon von Athen* wendet sich Timon mit einem Monolog an den Dichter und Maler des Dramas, die er als *Spitzbuben* und *Lumpenhunde* bezeichnet: «Geht ihr auf die Seite, und ihr auf diese – – Aber es sollte jeder allein seyn – – wenn jeder von euch ganz allein und einzeln ist, so hält ihm doch ein Erz-Spizbube Gesellschaft. (Zum Mahler) Wenn da wo du bist, nicht zween Spizbuben seyn sollen, so komm ihm nie zu nah – – (Zum Poet) Wenn du nirgends seyn willst, als wo nur ein Spizbube ist, so verlaß ihn. Fort, pakt euch, hier ist Gold; (Er gibt ihnen Schläge) ihr kamet um Gold zu kriegen, ihr Slaven; ihr habt Arbeit für mich; – – hier ist eure Bezahlung – – Fort – – Ihr seyd ein Alchymist, macht Gold aus diesem; fort, ihr Lumpenhunde»¹⁶. Griechische Quellen nutze Wieland für die *Geschichte des Agathon* aus den Jahren 1766/1767, *Musarion oder die Philosophie der Grazien* im Jahre 1768, *Die Grazien* und den *Nachlaß des Diogenes von Sinope* im Jahre 1770, im Jahre 1772 für *Alceste*, im darauf folgenden Jahr für *Die Wahl des Herkules* und *Aspasia*, *Die Geschichte der Abderiten* im Jahre 1774 und *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* im Jahre 1788. In der Einleitung zum siebten

¹⁴ Wieland, Christoph Martin: Menander und Glycerion. Werke in Einzelausgaben. Herausgegeben von Jan Philipp Reemtsma, Hans und Johanna Radspieler. Zürich 1994. S. 11.

¹⁵ Wieland, Christoph Martin: Übersetzung des Horaz. Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Frankfurt am Main 1987. S. 19.

¹⁶ Shakespeare, William: Timon von Athen. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Zürich 1988. S. 128-129.

Brief des Horaz äußert sich Wieland über die Briefe der Antike¹⁷. Die Bearbeitungen von antiken Schriften wurden in Dialogen gestaltet. Wieland bezeichnet *Araspes und Panthea* aus dem Jahre 1758 als eine *Geschichte in Dialogen nach dem Xenophon*. In seinem Vorbericht schreibt Wieland:

Die Geschichte des Asaspes und der Panthea, die schönste Episode der Xenophontischen Cyropädie, sollte, wenn das Heldengedicht Cyrus zur Vollendung gekommen, wäre, ebenfalls als Episode in dasselbe eingewebt werden. Als der Dichter (aus Ursachen, die an einem anderen Orte angegeben werden sollten) den Gedanken, jenes große Werk auszuführen, aufgab, war er noch so voll von Araspes und Panthea, daß er dem Drange, diesen eben so voll von Araspes und Panthea, daß er dem Drange, diesem eben so lehrreichen als unterhaltenden Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens, in Form von Gesprächen, zu einem besonderen Werke auszuarbeiten, nicht widerstehen konnte. Er verwendete dazu die schönsten Stunden seines Aufenthalts in Bern im Jahre 1758; und die Gemütsstimmung, in welcher ihn seine damaligen Verhältnisse unterhielten, war nicht nur der Ausführung dieses kleinen Werkes besonders günstig, sondern machte auch die Grundlage derjenigen aus, in welcher die Idee der Geschichte, Agathons in seiner Seele lebendig zu werden anfang und sich nach und nach ausbildete, wiewohl (äußerer Umstände wegen) noch einige Jahre verflossen, ehe er die wirkliche Ausarbeitung derselben Hand anzulegen vermögend war.¹⁸

Die Personen der *Dramatischen Gespräche* sind Cyrus, Araspes, Arasambes, Panthea, Mandane und die drei Sklavinnen der Panthea. In der ersten Abteilung über Panthea spricht Cyrus: «Ich habe sie nicht gesehen, aber ich liebe schöne Gemälde; und du wurdest von deinen Freunden allezeit für einen Meister in der Kunst zu malen gehalten».

¹⁷ Als Beiträge zum *Agathon* sei verwiesen auf: – Jacobs, Jürgen: Fehlrezeption und Neuinterpretation von Wielands «Agathon». Anmerkungen zu einem neuen Deutungsvorschlag. In: Wieland-Studien. 3. 1996. S. 273-281. – Erhart, Walter: «In guten Zeiten giebt es selten Schwärmer». Wielands «Agathon» und Hölderlins «Hyperion». In: Hölderlin-Jahrbuch. 28. 1992/93. S. 173-191. – Braunsperger, Gerhard: Aufklärung aus der Antike. Wielands Lukianrezeption in seinem Roman «Die geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus». Frankfurt a. M., Berlin u.a. 1993. – Curran, Jane Veronica: Horace's «Epistles», Wieland and the reader. A three-way relationship. Leeds 1995. – Laan, James M. van der: Christoph Martin Wieland and the German making of Greece. In: The Germanic review. Washington DC. 70. 1995. N.2. S. 51-56.

¹⁸ Wieland, Christoph Martin: Der goldne Spiegel und andere politische Dichtungen. München 1979. O.S.

Apaspes entgegnet: «Wenn ich es auch wäre, so würde doch hier meine Kunst weit zurück bleiben. Urteile nach dem Schatten, wie schön das Urbild sein muß, Ich kam zuerst in ihr Gezelt, da das assyrische Lager von den Deinigen erobert wurde. [...] Welch eine rührende Szene fiel mir ins Auge, als ich hinein trat! Ich fand sie auf einem verbreiteten Teppich am Boden liegen; denn ihre hervor glänzende Gestalt du die sanfte Majestät ihrer Gebärden ließ mich keinen Augenblick zweifeln, welche unter der weiblichen Menge, die das Zelt erfüllte, die Gebieterin sei. Ihr schönen Haupt hing, gleich einer geknickten Rose, auf den Busen einer ältlichen Frau, die, nach der bekümmerten Zärtlichkeit ihrer Blicke und Worte zu urteilen, ihre Pflegemutter zu sein schien. Sanfte Tränen gleiteten über die blassen Wangen der jungen Königin herab; ihr Schmerz konnte nur weinen und seufzen, und mich deuchte, selbst in ihrem Seufzen sei Harmonie»¹⁹.

In dem Gedicht *Musarion oder die Philosophie der Grazien* wird der Spaziergang des Fantias im ersten Buch beschrieben, in dem der Fantias mit dem Timon verglichen wird:

*In einem Hain, der einer Wildniß glich
Und nah am Meer ein kleines Gut begrenzte,
Ging FANTIAS mit seinem Gram und sich
Allein umher; der Abendwind durchstrich
Sein fliegend Haar, das keine Ros' umkränzte;
Verdrossenheit und Trübsinn mahlte sich
In Blick und Gang und Stellung sichtbarlich,
Und was ihm noch zum Timon 1) fehlt',
ergänzte
Ein Mantel, so entfasert, abgefärbt
Und ausgenützt, daß es Verdacht erweckte,
Er hätte den, der einst den Krates deckte,
Vom Aldermann der Cyniker geerbt. 2)
Gedankenvoll, mit halb geschlossnen Blicken,
Den Kopf gesenkt, die Hände auf dem Rücken,²⁰*

*Ging er daher. Verwandelt wie er war,
Mit langem Bart und ungeschmücktem Haar,
Mit finstrer Stirn, in Cynischem Gewand,
Wer hätt' in ihm den Fantias erkannt,
Der kürzlich noch von Grazien und Scherzen
Umsflattert war, den Sieger aller Herzen,
Der an Geschmack und Aufwand keinem wich,
Und zu Athen, wo auch Sokraten zechten,
Beym muntern Fest, in durchgescherzten Nächten
Dem Komus bald, und bald dem Amor glich?
Ermüdet wirft er sich auf einen Rasen nieder,
Sieht ungerührt die reizende Natur
So schön in ihrer Einfalt! hört die Lieder
Der Nachtigall, doch mit den Ohren nur.
Ihr zärtlicher Gesang sagt seinem Herzen nichts,²¹*

¹⁹ Wieland: Der goldne Spiegel. Wie Anmerkung 19. S. 7.

²⁰ Wieland, Christoph Martin: *Musarion oder die Philosophie der Grazien*. Wielands sämtliche Werke. 19. Bd. Gedichte. *Musarion*. Zweites Buch. Leipzig 1795. S. 3.

²¹ Wieland, Christoph Martin: *Musarion oder die Philosophie der Grazien*. Wie Anmerkung 20. S. 4.

Wieland verfaßte zahlreiche Anmerkungen zu zeitgenössischen Schriften und deren Besprechungen im *Teutschen Merkur*. Wielands *Ode zum dankbaren Andenken eines erlauchten und verdienstvollen Staatsmannes in der Republik Zürich* ist eine Rede für Blarerer.

Verklärter Geist, wenn Dir noch einen Blick zur Erde
Dein neuer Engels-Stand erlaubt,
Vergieb der stillen Wehmuthsvollen Thräne,
Die auf dein Grabmal sinkt.

Dein Ohr, itzt schon gestimmt zur Harmonie des Himmels,
Durch eitle Klagen zu entweyhn
Verbeut die Weisheit, doch der Thränen Lindrung
Vergönnt' uns die Natur.

Wer sah, wer kannte Dich, wem schlägt im frommen Busen
Die Zärtlichkeit fürs Vaterland,
Der nicht schon lang vor dem Gedanken bebte,
Daß Blarerer sterblich sey?²²

Wielands Werk *Sendschreiben an einen jungen Dichter Geschrieben im Jahre 1782* ist eine Lehrschrift für den jungen Dichter, den er im ersten Absatz als Freund anredet: «Nun wohlan denn, mein junger Freund! niemand kann seinem Schicksal entrinnen; und wenn auch Sie zum Lorbeerkrantz und dunkeln Kämmerchen des göttlichen Tasso, oder zum Spital und Nachruhm des Portugiesen Camoens bestimmt sind, kann ich schwacher Sterblicher es verhindern?²³ [...] Ich habe Ihre Beichte gehört, und den ganzen Fall wohl erwogen. Ihr innerer Beruf scheint in der Tat keinem Zweifel unterworfen zu sein. Wieland: Eine so scharfe Stimmung aller äußern und innern Sinne, daß der leiseste Hauch der Natur das ganze Organ der Seele, gleich einer Äolsharfe, harmonisch ertönen macht, und jede Empfindung die Melodie des Objekts, wie das schönste Echo, im reinsten Einklang, verschönert zurück gibt, und, so wie sie stufenweise verhallt, immer lieblicher wird»²⁴. Wieland schreibt hier über die Erinnerung: «Ein

²² Wielands Werke. Dritter Band. Poetische Jugendwerke. Dritter Teil. Herausgegeben von Fritz Homeyer. Berlin 1910. S. 218-223. Zitat S. 218.

²³ Wieland, Christoph Martin: Gesammelte Schriften. 1. Abteilung: Werke. IX. (14). Prosaische Schriften I. 1773-1783. Herausgegeben von Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin 1928. S. 376.

²⁴ Wieland, Christoph Martin: Gesammelte Schriften. 1. Abteilung: Werke. IX. (14). Wie Anmerkung 23. S. 376.

Gedächtnis, worin nichts verloren geht, aber alles sich unmerklich zu jener feinen, bildsamen, halb geistigen Masse amalgamiert, woraus die Phantasie ihre eigenen neuen Zauberschöpfungen hervor haucht. Eine Einbildungskraft, die durch einen unfreiwilligen innern Trieb alles Einzelne idealisiert, alles Abstrakte in bestimmte Formen kleidet, und unvermerkt dem bloßen Zeichen immer die Sache selbst oder ein ähnliches Bild unterschiebt; kurz, die alles Geistige verkörpert, alles Materielle zu Geist reinigt und veredelt»²⁵.

Gefühl, Empfindung und Liebe sind für Wieland ein Teil der Wirkung von Dichtung: «Eine zarte und warme, von jedem Anhauch auflodernde Seele, ganz Nerv, Empfindung und Mitgefühl, die sich nichts totes, nichts fühlloses in der Natur denken kann, sondern immer bereit ist, ihren Überschwang von Leben, Gefühl und Leidenschaft allen Dingen um sich her mitzuteilen; immer mit der behendesten Leichtigkeit andre in sich, und sich in andre verwandelt. [...] Eine von der ersten Jugend an erklärte, sich nie verleugnende leidenschaftliche Liebe zum Wunderbaren, Schönen und Erhabenen in der physischen und moralischen Welt»²⁶.

Die Geschichte des Dichters thematisiert Wieland in dem Sendschreiben an einen jungen Dichter: «Was kann ich Ihnen, mein Lieber, gegen Tatsachen von dieser Stärke einwenden? – Ich glaube meine eigene Geschichte zu hören. Alles dies war, von Wort zu Wort, vor fünfunddreißig Jahren mein eigener Fall: und wenn ich Sie, nach so deutlichen Fingerzeigen der Natur, gleichwohl noch am diesseitigen Ufer des gefährlichen Rubikon aufhalten möchte; so habe ich wenigstens ganz andre Ursachen dazu, als Mißtrauen in Ihre Anlage und Fähigkeiten»²⁷.

Wielands Wirken als Philologe ist für sein dichterisches Schaffen einflußreich. Wieland bemerkt beispielsweise im zweiten Vorbericht zum *Nachlaß des Diogenes von Sinope. Aus einer alten Handschrift*, daß Briefe dem Diogenes fälschlich zugeschrieben wurden²⁸. In dem *Vorbericht des Herausgebers. Geschrieben im Jahre 1769* bei der Veröffentlichung des *Nachlaß des Diogenes von Sinope* schreibt Wieland über die Umstände des Fundes dieses Buches:

²⁵ Wieland, Christoph Martin: *Gesammelte Schriften*. 1. Abteilung: Werke. IX. (14). Wie Anmerkung 23. S. 376.

²⁶ Wieland: *Gesammelte Schriften*. 1. Abteilung: Werke. IX. (14). Wie Anmerkung 23. S. 376.

²⁷ Wieland: *Gesammelte Schriften*. 1. Abteilung: Werke. IX. (14). Wie Anmerkung 23. S. 378-379.

²⁸ www.vhs-ge.gelsen-net.de/cdrom/gutenb/wieland/diogenes/diogen02.htm.

Ich hatte vor einigen Jahren Gelegenheit, in einer gewissen Abtey B... Ordens in S... Bekanntschaft zu machen, welche, Dank sey dem Genius des zwölften und dreyzehnten Jahrhunderts, der sie dotiert, und dem ökonomischen Geiste, der sie bisher verwaltet hat, reicht genug ist, siebzig bis achtzig wohl genährte Erdensöhne in einem durch verjährte Vorurtheile ehrwürdig gemachten Müßiggang, und in tiefer Sorglosigkeit über alles, was außerhalb ihrer Gerichte und Gebiete vorgeht, zu unterhalten. 1) Vermöge einer wohl hergebrachten Gewohnheit hat das Kloster einen Bücherschatz, welcher sich mehr durch Weitläufigkeit als gute Einrichtung empfiehlt. [...] Dem sey wie ihm wolle, das unbegreifliche Schicksal wollte, daß ich in dieser nehmlichen Bibliothek etwas fand, was ich am wenigsten da gesucht hätte, und was in der That so außerordentlich scheint, daß ich besorge, meine ganze Erzählung dadurch verdächtig zu machen, – einen vernünftigen und wissensbegierigen Bibliothekar. Um die Sache einiger Maßen begreiflich zu machen, muß ich sagen, daß er dem Anschein nach kaum dreyßig Jahre haben mochte. Meine Freude über diesen Fund war, wie billig, außerordentlich; wir wurden in wenigen Minuten gute Freunde²⁹, [...] Dieses kleine Werk erschien im Jahre 1770 zum ersten Mahle unter dem Titel Dialogen des Diogenes. Man hat das Wort Dialogen hauptsächlich deßwegen unschicklich gefunden, weil die eigentlichen Gespräche nur den wenigsten Theil des Ganzen ausmachen; als welches meistens aus zufälligen Träumereyen, Selbstgesprächen, Anekdoten, dialogisierten Erzählungen und Aufsätzen, worin Diogenes bloß aus Manier oder Laune abwesende oder eingebildete Personen apostrophiert, zusammen gesetzt ist. Der Herausgeber, der jenem Tadel nichts erhebliches entgegen.³⁰

Wieland erwähnt die in den *Todengesprächen* bei Lukian überlieferten Dialoge zwischen Diogenes und dem Alexander in der Beschreibung des Werkes von Diogenes: «Der ehmalige Griechische Titel Sokrates mai-nomenos (Socrates delirans, ein aberwitzig gewordener Sokrates) ist aus dem zweyfachen Grunde weggeblieben, erstlich weil er Griechisch ist, und dann weil dieser halb ehrenvolle halb spöttische Spitznahme, welchen Plato dem Diogenes gegeben haben soll, auf den Diogenes, der sich uns in diesen Blättern darstellt, ganz und gar nicht zu passen scheint. Dieser ist zwar ein Sonderling, aber ein so gutherziger, frohsinniger und (mit Er-

²⁹ Wieland, Christoph Martin: Wielands Werke. 7. Band. Verserzählungen, Gedichte und Prosaschriften. Herausgegeben von Siegfried Mauermann. Berlin 1911. S. 220.

³⁰ Wieland, Christoph Martin: Wielands Werke. 7. Band. Wie Anmerkung 29. S. 225.

laubniß zu sagen) so vernünftiger Sonderling als es jemahls einen gegeben haben mag; und gewiß, wer nicht Alexander ist, könnte sich schwerlich etwas besseres zu seyn wünschen als ein solcher Diogenes»³¹.

Die zeitgenössische Kritik an Wieland wurde auch in Briefen publiziert. Goethe reagierte mit Spott und der Farce *Götter, Helden und Wieland* auf die von Wieland im *Teutschen Merkur* im Jahre 1774 veröffentlichten *Briefe zu Alceste*. Die *Ars Amatoria* wird im Urteil von Christoph Martin Wieland behandelt. Der Autor der anonym publizierten *Briefe ueber Merkwürdigkeiten der Litteratur* spricht im 18. Brief von seiner *Kritik*, die sich auf die *Fehler der Verdrossenheit* bezieht und vermerkt über Wieland: «Schon wieder Herr Wieland? Kann ich mich seiner nicht mehr entwehren? Nun wohl, lassen Sie uns denn unsre ganze Aufmerksamkeit auf ihn allein richten – von Shakespearn, dem Original-Genie, zu Herrn Wieland, dem Metaphrasten, uebergehen. Dieser Schritt ist nicht blumenreich; wir haben Ursache, ihn uns so angenehm, und noch mehr, ihn uns so kurz zu machen, als wir können»³². Nach Wielands Tod erscheinen die Sammlungen *Ausgewählte Briefe an verschiedene Freunde* und *Auswahl denkwürdiger Briefe* in Zürich im Jahre 1815.

Auch auf dem Gebiet briefästhetischer Theorie in der Epoche der Aufklärung betrat Christoph Friedrich Gellert neue Wege. Theoretisch setzten sich bereits antike Autoren mit dem Brief auseinander. Bezogen auf die Kommunikativität von Briefen ist neben der Definition als *sermo absentis ad absentem* auch die Bezeichnung als Hälfte eines Dialogs zu finden. Die Korrespondenz zwischen dem Rhetoriker Christian Gottlob Heyne und Wieland ist seit dem Jahre 1771 gesichert. Heyne erörtert am 24. November 1784 Wieland die Schwierigkeiten, die verhinderten, daß Jagemann an die Bibliothek in Göttingen gerufen wird³³. Wieland schlägt zu den *Kritischen Anzeigen* vor, deren Qualität typographisch anzudeuten bzw. die schlechten unter der Rubrik Makulatur anzuführen³⁴. Heyne schreibt über Wieland als Übersetzer antiker Schriften: «Der Kritiker oder Humanist von Handwerk wird freylich oft glauben, Dinge ausgeführt zu

³¹ Wieland, Christoph Martin: *Wielands Werke*. 7. Band. Wie Anmerkung 33. S. 226.

³² Anonymus: *Briefe ueber Merkwürdigkeiten der Litteratur*. Zweyte Sammlung. Schleswig und Leipzig 1766. S. 303.

³³ Wieland, Christoph Martin: *Wielands Briefwechsel*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe. Bd. 8. (Juli 1782 – Juni 1785). Teil 1. Text. Bearbeitet von Annerose Schneider. Berlin 1992. S. 328-329.

³⁴ *Wielands Werke*. Einundzwanzigster Band. Kleine Schriften. 1773-1777. Hrsg. von Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin 1939. S. 207-208.

finden, die ihm nicht fremd waren, er wird auch manches zu erinnern finden, was nicht ganz schlecht ist, aber eben dieser Kritiker wird für den Verstand des Ganzen, für Plan und Sinn, und den wahren Dichtergeist, mehr aus dieser Uebersetzung lernen, als sich durch das Saugen an bloßen Worten und Kuensteln an einzelnen Ausdrücken je erreichen ließ»³⁵. Die Rede und Beredsamkeit setzt Wieland für die Beschreibung von Charakteren ein. Die *Betrachtungen über den Einfluß der deutschen Staatsverfassung auf das Nationalglück der Deutschen; in Beziehung auf zwei Aufsätze von Mirabeau und Wieland* werden im Jahre 1792 publiziert³⁶. Johann Wilhelm Ludwig Gleim schreibt eine Rezension zu Wielands Übersetzung von Lukians Werken³⁷. Friedrich Schillers *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen* zählen zu den Lehrbriefen, die für eine Publikation bestimmt waren. Zu den Kunstbriefen zählen Episteln, die sich lediglich nur äußerlich der Briefform bedienen. Friedrich Engels schreibt in *Bruno Bauer und das Urchristentum* über die Episteln:

Wie das Christentum in seiner ersten Gestalt ausgesehen hat, davon kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die sog. Offenbarung Johannis liest. Wüster, verworrener Fanatismus, von Dogmen erst die Anfänge, von der sog. christlichen Moral nur die Fleischesabtötung, dagegen Visionen und Prophezeiungen die Menge. Die Ausbildung der Dogmen und der Sittenlehre gehört einer späteren Zeit an, in der die Evangelien und sog. apostolischen Episteln geschrieben wurden. Und da wurde – für die Moral wenigstens – die stoische Philosophie und namentlich Seneca ungeniert benutzt. Daß die Episteln ihn oft wörtlich abschreiben, hat Bauer nachgewiesen; in der Tat, die Sache war schon den Rechtgläubigen aufgefallen; aber sie behaupteten, Seneca habe das – damals noch gar nicht verfaßte – Neue Testament abgeschrieben. Die Dogmatik entwickelte sich einerseits in Verbindung mit der sich bildenden evangelischen Legende von Jesus, andererseits im Kampfe zwischen Judenchristen und Heidenchristen.³⁸

Heinrich Heine hat Kunstbriefe aus Paris verfaßt. Karl May verfaßte Kunstbriefe. Die *Politischen Kunst-Briefe, vernünftig und galant zu leben* werden im Jahre 1701 anonym veröffentlicht. Eine Sammlung wird unter dem

³⁵ Wieland, C[hristoph]. M[artin]: Satyren. Leipzig 1786. S. 1326-132 S. 1237.

³⁶ In: Berlinische Monatschrift. 1792. Bd. 1. S. 268 – 299.

³⁷ Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: In ein Exemplar von Wielands verdeutschtem Luzian. In: Berlinische Monatschrift. 1788. 2. S. 429 – 429.

³⁸ Marx, Karl; Engels, Friedrich: Werke. Berlin. Band 19. 4. Auflage 1973. S. 301.

Titel *Deutsche Kunstbriefe* von Adolph Helfferich im Jahre 1859 veröffentlicht. Wiener Kunstbriefe werden von Moritz Thausing im Jahre 1884 veröffentlicht. *Ketzzerische Kunstbriefe aus Italien* veröffentlicht Heinrich Pudor in Dresden im Jahre 1893. August Schmarsow publiziert *Drei Wiener Kunstbriefe* im Jahre 1902 in der Zeitschrift *Die Grenzboten*³⁹. Den *Briefwechsel zwischen Carl Georg Heise, Karl Scheffler und Gerhard Gollwitzer über die "Kunstbriefe"*, der in den Monaten Mai/Juni 1944 verfaßt wurde, veröffentlicht Carl Georg Heise im Jahre 1944. Hugo von Hofmannsthal berichtet in dem *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* von einem *Brief des Cicero*, bei dem der Erzähler gedachte, die «merkwürdigsten Aussprüche nebeneinander zu setzen»⁴⁰.

Briefe von Eltern an ihre Kinder sind unter den Briefen an Familienangehörige mit ihrer behelrenden Funktion für die literarischen Lehrbriefe eine typische Vorbild. Der *Brief an den Vater* ist ein biographisches Dokument über die Beziehung zwischen Vater und Sohn in Kafkas Werk. Karl Marx verfaßte einen *Brief an den Vater*. Zeitgenossen, aber auch dem Dichter Arno Schmidt, der in dem Dialog *Wieland oder Die Prosaform Wieland* loben läßt, äußern über den Briefroman: «Wie anders dagegen Wieland! Nach ein paar kurzen, unbedeutenden Handübungen gelingt ihm in höchsten Alter das unnachahmliche Großmosaik der Aristipp: [...] der Aristipp ist, wie der einzige "historische", so auch der einzige "Briefroman", den wir Deutschen besitzen, und mit Ehren vorzeigen können»⁴¹. Bei Wieland finden sich die verschiedenen Formen – in poetischer wie prosaisch-pragmatischer Form gleichermaßen – für den Brief als Teil eines Gesprächs in einem Monolog, als Form der Korrespondenz und als rein poetisches Stilmittel. Diese Formen werden in der deutschen Literatur auch später genutzt. Korrespondenz-Netze, wie sich Wieland im 18. Jahrhundert für den *Teutschen Merkur* nutzte, sind Beispiele für die Vermittlung von Informationen, die in den Neuzeit bis zum Internet reichen. Die verschiedenen Funktionen eines Briefes in Formen, die in der Antike und Neuzeit vertreten sind, dokumentiert das Werk Wielands.

³⁹ 1902. Nr. 61. 2. Quartal. S. 371-381, 417-427.

⁴⁰ www.mauthner-gesellschaft.de/mauthner/hist/hofm1.html.

⁴¹ Schmidt, Arno: Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Bargfeld 1988. S. 148.

Raul Calzoni
(Bergamo)

Berlino: fra metropoli e differenza

Berlino è destinata in eterno
a divenire e mai a essere.

K. Scheffler

In un articolo apparso nel 1930 sul quotidiano berlinese *Das Tagebuch*, Joseph Roth descrive così la città in cui ormai vive da alcuni anni:

Berlin ist eine junge, unglückliche und zukünftige Stadt. Ihre Tradition hat einen fragmentarischen Charakter. Ihre häufig unterbrochene, noch häufiger ab- und umgelenkte Entwicklung wird von unbewußten Irrtümern, bewußt bösen Tendenzen gehemmt und gefördert zugleich; gewissermaßen mittels Hemmungen gefördert.¹

Berlino, al tramonto dei suoi gloriosi Anni Venti, si presentava come una *Weltstadt* il cui sviluppo non era stato dettato da pianificazione, ma da impedimento ed errore. La fisionomia della città risultava, quindi, confusa e i continui cambiamenti all'interno della metropoli non rendevano possibile parlare di un assetto urbano definitivo: tutto, nella capitale della Repubblica di Weimar, portava la traccia dell'inconcluso. Più che un'impresione legata ad una determinata epoca storica, la mancanza di un assetto definitivo della città sembra essere la marca distintiva di Berlino, così come la conosciamo anche oggi. Nessun'altra metropoli europea si trova, infatti, come quella tedesca nella condizione di vivere in una sorta d'eterno

¹ J. Roth: «Das Steinerne Berlin», in *Das Tagebuch*, 5 luglio 1930, rist. in M. Bienert (Hg.): *Joseph Roth in Berlin*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1996, p. 163: «Berlino è una città giovane, sfortunata e rivolta ad un destino futuro. La sua tradizione ha un carattere frammentario. Il suo sviluppo spesso interrotto, ancor più spesso sviato e deviato viene ostacolato e contemporaneamente promosso da errori inconsapevoli e consapevoli tendenze maligne; in linea di massima, promosso per mezzo di ostacoli».

rifacimento, disfacimento e ristrutturazione che sembra non trovare un esito duraturo. Questa situazione non fa ombra, tuttavia, al fascino che la metropoli possiede; ne rappresenta, anzi, con ogni probabilità, uno dei motivi d'interesse e d'attrazione principali, e non solo per gli studiosi di cultura tedesca. Lo stesso Roth, nell'articolo citato, era affascinato da questa peculiarità della metropoli che, durante gli Anni Venti, godette di un prestigio inaspettato e assurdo a capitale, non solo amministrativa, della nazione. Anche se recentemente minacciato da critici, quali Detler Briesen², il mito della Berlino degli Anni Venti rappresenta al giorno d'oggi, nell'immaginario collettivo tedesco, un topos di modernità e vivacità, non solo artistica, cui oggi la capitale tedesca sente la necessità di fare riferimento. Ciò che i detrattori del mito di questa città sembrano non considerare è che, a differenza di altre metropoli, Berlino era, durante la *goldene Zeit*, ma in realtà è, in ogni singolo istante della sua storia «an artifact: an imaginary concept mistaken for a real thing»³.

Proprio perché questa definizione della città si applica tanto alla contemporaneità quanto alla metropoli della *goldene Zeit*, è chiaro il motivo per cui la Berlino degli Anni Venti esiste, ancora oggi, nella coscienza dei berlinesi come un'immagine, un punto di riferimento, il cui splendore – vero o falso che sia – sembra avere, però, poco in comune con il presente della capitale sulla Sprea. Tuttavia, o forse perciò, si tratta di un'icona pervasiva, in cui la città continuò, durante gli anni della separazione, a credere e che oggi aiuta a compensare la mancanza di un nuovo modello in cui la città possa riconoscersi; e, così, le leggende che si riferiscono alla Berlino della Repubblica di Weimar continuano a sedurre, benché si tratti di un periodo della storia della città fra i più studiati⁴.

² Cfr. D. Briesen: *Berlin, die überschätzte Metropole: Über das System der deutschen Hauptstädte von 1850 bis 1940*, Bonn [u.a.], Bouvier, 1992. In questo saggio Briesen, preoccupandosi del destino di Berlino e soffermandosi sulla questione del rapporto che esiste fra la città degli Anni Venti e quella attuale, sostiene che la metropoli della *goldene Zeit* abbia ben poco in comune con l'immagine splendente che abbiamo di essa e che quindi anche la capitale tedesca del futuro, sulla quale grava la luce di quell'epoca, sarà tutt'altro che mitica.

³ Così viene definita la città di Berlino in E. Schütz: «Beyond Glittering Reflections of Asphalt: Changing Images of Berlin Literary Journalism», in T. W. Knesche / S. Brockmann (eds.): *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*, Columbia, Camden House, 1994, p. 120: «un artefatto, un concetto immaginario erroneamente scambiato per una cosa vera».

⁴ Su Berlino e la Germania degli Anni Venti cfr., fra gli altri, O. Friedrich: *Before the Deluge <dt.> Morgen ist Weltuntergang. Berlin in den zwanziger Jahren*, Berlin, Nicolai, 1998; O.

Sebbene il mito della metropoli dell'età dell'oro dica, in realtà, molto sulle ansie e sulle aspettative del presente ma poco sulla realtà del passato⁵, esistono, fra la città della *goldene Zeit* e quella attuale, corrispondenze segrete, inosservate e sorprendenti, attraverso le quali ha luogo la comunicazione fra le due epoche. Un metodo valido per scoprire questa serie di legami fra il passato ed il presente consiste nel rivisitare i luoghi che hanno fatto da scenario ad alcune delle produzioni artistico-letterarie degli Anni Venti e della contemporaneità, nelle quali si legge in filigrana il fascino particolare che Walter Benjamin ascrive nei suoi *Passaggi* alle strade di Parigi, capitale del XIX secolo:

Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. Das Kollektivum ist ein ewig waches, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und erinnert wie Individuen im Schutz ihrer vier Wände.⁶

I testi letterari, gli articoli giornalistici, fra cui alcuni celeberrimi *feuilletons*, le fotografie storiche rendono possibile ripercorrere le vie attraverso il passato della città. E, così, poiché l'intera città di Berlino si configura come un testo letterario, si può concludere, seguendo quanto sostiene anche uno dei più acuti critici della letteratura della *Großstadt*, che:

Friedrich: *Weltstadt Berlin: Before the Deluge. Größe und Untergang 1918-1933*, München, Deth, 1973; H. Haarmann u.a. (Hg.): *Berliner Profile*, Berlin, Fannei & Walz, 1992; A. Lange: *Berlin in der Weimarer Republik*, Berlin (DDR), 1987; K. Siebenhaar / D. Streffen: *Berlinkultur. Identität, Ansichten, Leitbild*, Berlin, fab, 1995; R. Taylor: *Literature and Society in Germany 1918-1945*, Brighton, Harvester Press, 1980.

⁵ Solamente dopo il 1945 la «Berlino d'oro», o Berlino di Weimar, iniziò ad essere vista come un periodo di splendore compreso fra l'arrogante pompa dell'età imperiale e l'indescrivibile orrore della Germania nazista. Per tale motivo, il riflesso che oggi si ha di quel periodo risulta, con ogni probabilità, distorto come sostiene, giustamente, A. Richie: «like all legends, that of the Weimar Berlin is heady mixture of fact and fiction, much of it concocted long after (and partially because of) its pitiable end at the hands of the Nazis», in *Faust's Metropolis. A History of Berlin*, London, Harper Collins, 1998, p. 325: «come tutte le leggende quella della Berlino di Weimar è un inebriante miscuglio di fatto e finzione, gran parte del quale architettato a lungo [...] dopo la sua miserevole fine nelle mani dei nazisti».

⁶ W. Benjamin: *Das Passagenwerk* [1935] in *Gesammelte Schriften*, Hg. von Robert Tiedermann, Frankfurt am Main, Insel, 1982, Vol. II, p. 105: «Le strade sono l'abitazione della collettività. La comunità è un essere sempre sveglio e sempre in movimento che fra le pareti delle abitazioni vede, sperimenta, conosce e ricorda come individui che si rifugiano tra le mura pareti di casa propria».

BERLIN – das ist nicht nur die gebaute und bewohnte Stadt, das ist ebenso ein Strom von Texten, die täglich gesprochen, geschrieben, gedruckt, gelesen und zitiert werden.⁷

Concentrerò, dunque, l'attenzione su due luoghi letterari della capitale tedesca: l'Alexanderplatz ed il Potsdamer Platz. Le due piazze berlinesi rappresentano, infatti, le due icone, i punti chiave di due diverse epoche, da un lato appunto la *goldene Zeit*, dall'altro il presente, due luoghi in cui si palesa la comunicazione fra gli Anni Venti e la contemporaneità e che danno al visitatore l'impressione che la storia passata e futura possano continuare a coesistere in questo serbatoio di cultura metropolitana in magmatica trasformazione. È, altresì, in questi due spazi urbani che si legge la cifra distintiva della metropoli tedesca così come questa verrà, all'interno di questo breve saggio, identificata nell'indecidibilità di matrice decostuzionista⁸.

Per giungere alla rappresentazione della città come spazio segnato dall'indecidibilità e, va da sé, dalla differenza di conio derridiano, ritengo giusto prendere le mosse dall'immagine offerta, durante la *goldene Zeit*, dell'Alexanderplatz all'interno di quello che può essere definito l'esito letterario più significativo della letteratura della Repubblica di Weimar: il romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. Pubblicato nel 1929 e ambientato nella metropoli tedesca fra il 1927 e l'inverno 1928-1929, il romanzo si svolge prevalentemente nel 1928, anno in cui si collocano gli avvenimenti centrali della vita del suo protagonista, Franz Biberkopf: un anno paradigmatico per la storia dell'Alexanderplatz. Fu durante il 1928, infatti, che venne decisa la completa ristrutturazione della piazza con lo scopo di regolare, a più livelli, la circolazione su di essa. Al centro dell'Alexanderplatz venne inserita, così, una rotonda a senso unico e, dato centrale per il romanzo di Döblin, iniziarono i lavori di costruzione della metropolitana. L'immagine della realizzazione di quest'ultima è introdotta nel quarto libro di *Berlin Alexanderplatz*, nel momento in cui l'Alexanderplatz, perdendo la

⁷ M. Bienert: *Berlin. Wege durch den Text der Stadt*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1999, retrocopertina: «Berlino – non è soltanto la città costruita ed abitata, è egualmente un flusso di testi che vengono quotidianamente detti, descritti, stampati, letti e citati».

⁸ Gli indecidibili sono uno strumento linguistico che J. Derrida ha escogitato per scardinare la logica metafisica: «“Indecidibili”: concetti o parole – “imene”, “bianco”, “farmakon”, “supplemento” – che per la loro strutturale ambiguità determinano la messa in crisi delle opposizioni binarie non trovando collocazione esclusiva in nessuno dei “corni” dell'alternativa», in F. A. Cappelletti: «Il movimento della differenza», in *Differenza e potere. La politica nel pensiero postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 27.

connotazione di pace e serenità che aveva per lo scrittore durante gli anni giovanili trascorsi a Berlino⁹, viene rappresentato come un luogo in trasformazione assurgendo, con ciò, a spazio emblematico della transitorietà che caratterizza l'intera città:

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz, die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor [...] Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikante, Autogarage, Feuersozietät.¹⁰

Con questa descrizione viene introdotta nel romanzo l'icona dell'Alexanderplatz come luogo in costante trasformazione; si tratta di una caratterizzazione della piazza che, nel quinto libro di *Berlin Alexanderplatz*, verrà messa in relazione al destino di Franz Biberkopf. E così, l'opera di trasformazione della piazza diventerà correlativo oggettivo del processo di tramonto e rinascita del protagonista del testo. Il battipalo sull'Alexander-

⁹ A tale proposito cfr. la rappresentazione dell'Alexanderplatz proposta da Döblin nel racconto *Schicksalsreise* [Frankfurt am Main, 1949] quale luogo in cui «es hier sehr ruhig herging und sich in seiner Mitte ein kleiner Hügel erhob, den ein freundlicher grüner Rasen bedeckte; da gab es auch ein Gebüsch in dem Bänke standen, auf denen man friedlich beieinander saß, friedlich im Grünen, mitten in Berlin auf dem Alexanderplatz. Wir saßen oft hier, meine Mutter und ich, auch einer meiner Brüder, wenn wir zur großen Markthalle gingen und der Mutter die Tasche trugen», Zürich/Düsseldorf, Walter Verlag, 1993, p. 38: «ci si stava molto tranquillamente e nel suo centro sorgeva una collinetta, ricoperta da un piacevole prato verde, là si trovava anche una boscaglia, sulle panchine stavamo seduti, in pace, l'uno accanto all'altro, in pace nel verde, nel centro di Berlino sull'Alexanderplatz. Sedemmo spesso qui, io e mia madre, anche uno dei miei fratelli, quando andavamo al grande mercato coperto e portavamo le borse a nostra madre».

¹⁰ A. Döblin: *Berlin Alexanderplatz, Die Geschichte vom Franz Biberkopf* [Berlin, 1929] in *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters, hg. von W. Muschg [seit 1968, Band 12, weitergeführt von H. Graber], Freiburg, Olten, 1960 ff., 1961, p. 151, trad. it. A. Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, Milano, 1998, bur, p. 137: «In Alexanderplatz buttano all'aria il marciapiede per costruire la metropolitana. Bisogna camminare sulle passerelle. I tram traversano la piazza, risalgono Alexanderstraße, per la Münzstraße fino al Rosenthaler Tor. [...] Bar, ristoranti, negozi di frutta e verdura, drogherie, dolci, trasporti, decorazioni, confezioni per signora, farina e prodotti macinati, garage, assicurazioni contro l'incendio».

platz, infatti, non solo distrugge, ma con la sua opera, apre al nuovo, alla modernizzazione della città:

Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampf-ramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden. [...] Rumm rumm haut die Dampf-ramme auf dem Alexanderplatz. [...] Ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf. Nachher ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg, Donnerwetter, die haben sie fein eingepökelt, man zieht befriedigt ab.¹¹

L'Alexanderplatz di A. Döblin rappresenta, con la sua duplice connotazione di distruzione e costruzione¹², tutta Berlino, la metropoli che dal tempo della *Kaiserzeit*, fu esperita e immaginata, soprattutto, come capitale della velocità, del lavoro e della trasformazione continua. Parallelamente, la piazza venne percepita dallo scrittore quale spazio liminare fra la parte antica e l'oriente proletario di Berlino, e così, in alcuni *feuilletons* dell'epoca, come nel romanzo in questione, l'Alexanderplatz si manifesterà come l'estremo avamposto della civilizzazione, una sorta di luogo di passaggio verso una *terra incognita*¹³.

Se non fosse per il testo di Döblin, e per le suggestioni che questo «ampio romanzo corale di grande valore espressivo» esercita sull'Alexan-

¹¹ Ibidem, p. 179, trad. it. ibidem, p. 183: «Brum, brum: davanti a Aschinger sull'Alex strepita il battipalo a vapore. È alto quanto il piano di una casa e come niente infila i pali di ferro per terra. [...] Brum brum, pesta il battipalo in Alexanderplatz [...] Zac e il palo si piglia un colpo sulla testa. Alla fine diventa piccolo come la punta di un dito ed ecco che gli arriva un altro colpo e adesso può fare quel che vuole: sparito sottoterra. Perbacco, l'hanno condito bene. E la gente se ne va soddisfatta».

¹² Lo stesso Döblin, indicando nel saggio *Das Ich über der Natur* [Berlino, 1926-1927] la base filosofica e metafisica del romanzo *Berlin Alexanderplatz*, parlò dei principi di costruzione e distruzione come di due divinità che regolano il mondo. Cfr. A. Döblin: «Mein Buch: "Berlin Alexanderplatz"», in *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, op. cit., p. 411, trad. it. «Il mio libro», in *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 504.

¹³ Sulla rappresentazione dell'Alexanderplatz come soglia verso l'ignoto cfr., fra i *feuilletons* degli Anni Venti e Trenta, O. A. Palitzsch: «Reise nach dem Osten. Berlin jenseits des Alexanderplatzes», in *Vossische Zeitung*, 15 giugno 1928; S. Kracauer: «Der Neue Alexanderplatz», in *Frankfurter Zeitung*, 18 novembre 1932; A. Graf Stenbock-Fermor: «Berlin: Straßen, Laubhütten, Demonstranten», in *Deutschland von unten. Reise durch die Proletarische Provinz*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1931, pp. 142-149.

derplatz¹⁴, al giorno d'oggi la piazza sarebbe solamente la metonimia di come una città non vada edificata. Chiunque visiti questo luogo con in mente il grandioso quadro döbliniano rimane deluso e, a onor del vero, anche un lettore contemporaneo non lo sarebbe stato meno. Ciò che lo scrittore descrive non è altro, infatti, che un cantiere ininterrotto, attraversato da sottopassaggi e solcato, in superficie, dall'intenso flusso metropolitano. Passi, voci, l'eco sommessa di una S-Bahn che sfreccia verso Est, in tutto questo è presente una vibrazione continua nel tempo e nello spazio, una sonora marca distintiva che abita l'Alexanderplatz e conforma la piazza dalla sua nascita, attraverso gli Anni Venti, fino ai giorni nostri. Questo «rumore», che abita l'Alexanderplatz, è l'unico dato che ci resta del passato della piazza berlinese, un luogo sfigurato da una storia che, negli ultimi cento anni, gli ha camminato sopra con disprezzo rendendolo «da tempo solo una smorfia d'asfalto, una maschera di cemento»¹⁵. La storia che tanto crudelmente è passata attraverso l'Alexanderplatz ha lasciato una sola traccia di sé: quella spirale al centro della piazza, la sua pavimentazione, che ancora oggi si può vedere dal Fernsehturm e che Carlo Bastasin in *Alexanderplatz. Da Berlino all'Europa tedesca* prende a riferimento nel tentativo di cogliere l'essenza dell'Alexanderplatz oggi. Tuttavia, la piazza berlinese resta, anche in questo saggio di Bastasin, uno spazio non definibile a più livelli, in altre parole, storico, architettonico e letterario. Quando all'inizio di questo scritto si è cercato di giungere alla caratterizzazione di Berlino come testo che viene quotidianamente citato, letto e scritto, si è cercato di configurare la città come un immenso manufatto letterario; proseguendo con questa prospettiva di lettura, si può utilizzare anche la critica letteraria in relazione ad uno spazio urbano. Ora, fermo restando che Berlino si possa leggere come un testo, è possibile affermare che l'Alexanderplatz, centro della metropoli degli Anni Venti e, dopo la riunificazione del 1989, nucleo della nuova Berlino, porta con sé la marca distintiva della metropoli tedesca stessa. L'essenza vera e propria di questa città non è tuttavia ravvisabile in un'essenza, ma in un'assenza, una mancanza di significazione – un gioco di maschere *ad infinitum* che la città, attraverso l'Alexanderplatz, ha indossato e che, con ogni probabilità continuerà a vestire anche in futuro, quando su di esso inizieranno i lavori di ricostru-

¹⁴ Così viene definito *Berlin Alexanderplatz* in retrocopertina del racconto A. Döblin: *Fiaba del materialismo*, a cura di E. Agazzi, Como/Pavia, Ibis, 1994.

¹⁵ Così viene definito l'Alexanderplatz nel brillante saggio di C. Bastasin: *Alexanderplatz. Da Berlino all'Europa tedesca*, Bologna, Feltrinelli, 1996, p. 7.

zione – in breve: l'Alexanderplatz e Berlino si presentano come un simulacro della *differenza*, quella *différance* coniata da Derrida¹⁶. E poiché secondo il filosofo francese la *différance* «designa la causalità costituente, produttrice e originaria, il processo di scissione e di divisione i cui differenti o differenze sono i prodotti o gli effetti costituiti»¹⁷, essa rappresenta quello scarto fra i significanti che apre la possibilità della significazione, quell'intervallo che permette a due concetti opposti di esistere proprio perché differenti, reciprocamente altri e, con ciò, non identici. Quella che viene proposta in questa sede è, dunque, una lettura della metropoli tedesca non come uno spazio pieno, un concetto «de-finito», ma come una superficie vuota¹⁸, un luogo che, vista la sua continua transitorietà, si designa come liminare fra due, o più, possibilità di «essere» e, quindi, di assurgere a concetto della significazione collocabile in uno dei due corni dell'alternativa logica. Graficamente la situazione dell'Alexanderplatz, di Berlino stessa, e, anticipando la seconda parte di questo saggio, del Potsdamer Platz – che è oggi il novello Alexanderplatz, il nuovo correlativo oggettivo dell'intera metropoli –, intesi come elementi della significazione, è quella di una parentesi vuota fra due concetti pieni, dove per questi ultimi, indicati con A e B, si intendono due termini che per la loro struttura sono *non* ambigui e *non* mettono in crisi la logica delle opposizioni binarie:

¹⁶ Cfr. J. Derrida: «La differenza», in *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974. Secondo il filosofo francese «[i]l verbo differire [...] ha due significati: significa temporeggiare, ricorrere coscientemente o incoscientemente alla mediazione temporale e temporizzatrice di un rinvio che sospende il raggiungimento o il riempimento del “destino” o della “volontà” effettuandolo pure su un modo che ne annulla o ne tempera l'effetto [...] L'altro senso di differire è il più comune: non essere identico, essere altro, discernibile, ecc» (pp. 13-14).

¹⁷ Idem, p. 14.

¹⁸ È anche in questa mancanza di profondità, a livello di significante, che l'Alexanderplatz e gli edifici attorno alla piazza e lungo la Stalinale – oggi Karl-Marx-Allee –, il viale di rappresentanza della DDR, come ha evidenziato giustamente Mauro Pala «hanno qualcosa di eccessivo, sia nelle decorazioni che nelle dimensioni, tutti motivi anticipatori di ciò che Susan Sontag definirà *camp*». Cfr. M. Pala: «“Überholen ohne einzuholen”: a ritroso sulle strade dell'utopia socialista. Esperienza urbana e ideologia nella Repubblica Democratica Tedesca», in E. Banchelli (a cura di): *La cortina Invisibile. Mutazioni del paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione*, Bergamo, Bergamo University Press, 1999, pp. 123-143, p. 141. Sul *camp* cfr. l'imprescindibile volume di riferimento su tale estetica – che contiene, anche, il saggio di S. Sontag *Notes on «Camp»* [1964] citato da M. Pala – F. Cleto (ed.): *Camp: Queer Aesthetics and the performing Subject. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

A <... (...) ...> B

E, così, non è un caso che il nome della metropoli e delle due piazze simbolo della città sia scomponibile¹⁹, avvalendosi dello schema appena riportato, ottenendo concetti pieni dotati di significato proprio, linguisticamente stabili e, in ultima analisi, decidibili, mentre i nomi che formano risultano inevitabilmente ambigui, dif/ferenti, nel senso che la costituzione del loro senso è posta come «presenza differita» della cosa rispetto al segno²⁰:

Ber <... (...) ...> lin

Alexander <... (...) ...> Platz

Potsdamer <... (...) ...> Platz

I luoghi – non luoghi – all'interno delle parentesi si definiscono, così, come spazi interstiziali fra diverse possibilità di significazione che, a livello architettonico, si manifestano negli innumerevoli tentativi di conferire a Berlino, all'Alexanderplatz e al Potsdamer Platz un assetto stabile e definitivo, nello sforzo di far corrispondere uno spazio organizzato a un segno linguistico pieno.

E, così, non a caso, parallela al mito dell'Alexanderplatz degli Anni Venti, sta nascendo la leggenda del Potsdamer Platz, una piazza dalla fisionomia confusa ma dal passato glorioso, che vive su di sé in questi anni quella storia berlinese dal ritmo sempre uguale che, inarrestabile, sembra ripetere lo stesso identico copione sulla metropoli tedesca. È oggi, infatti, che come mai prima, la piazza in ricostruzione fornisce la chiave di lettura che apre la città-testo Berlino e che manifesta la tendenza di continua distruzione e ricostruzione che segna, inesorabile, il passato, il presente ed il futuro della città. Abbandonato l'Alexanderplatz, la storia preme oggi sul Potsdamer Platz, sui suoi modernissimi edifici color cremisi realizzati, fra gli altri, dall'italiano Renzo Piano; su questa piazza devastata dal secondo

¹⁹ Per quanto riguarda la scomposizione del nome della metropoli faccio riferimento all'etimologia proposta da Friedrich Nicolai (1733-1811) secondo il quale il nome Berlino deriverebbe da due termini celti «ber», curva, di un fiume «lin».

²⁰ In merito al processo di sostituzione e differimento della cosa rispetto al segno, si ricordi quanto sostiene lo stesso Derrida: «Il segno si sostituisce alla cosa stessa, alla cosa presente [...] Il segno rappresenta il presente in sua assenza. Tiene il suo posto [...] Il segno sarà dunque la presenza differita. La circolazione dei segni differisce il momento in cui potremo incontrare la cosa stessa», cfr. J. Derrida: «La Differenza», in *Scrittura e Rivoluzione*, op. cit., p. 15.

conflitto mondiale, che sta rinascendo completamente dalle sue ceneri. L'alba del nuovo millennio sul Potsdamer Platz ha un forte valore simbolico; questo spazio cittadino strappato all'ignoto, un «*Niemandsland*» che torna ad avere un proprietario, diventa, infatti, il correlativo oggettivo contemporaneo della marca distintiva di Berlino, della condanna decretata dalla storia a questa città ad essere continuamente in trasformazione. Limitandoci a prendere in considerazione l'immagine del Potsdamer Platz così come questa si delinea in alcune produzioni letterarie, che si possono catalogare sotto l'etichetta comune di «letteratura del Muro e della *Wende*», quale il romanzo di G. Grass *Ein weites Feld*, si può affermare che all'interno di esse la piazza berlinese si configura come un luogo minato da una sorta di continuità che caratterizza la storia tedesca.

Grass, ad esempio, sembra volere sminuire la retorica della *Wende*, quasi che la riunificazione non sia necessariamente un segnale di progresso per la Germania, ma, solamente, espressione di una tappa in un disegno storico che si ripete continuamente, tanto in relazione al Potsdamer Platz, quanto alla stessa Berlino, di cui la piazza non è che una metonimia. E, così, in *Ein weites Feld*, questo spazio urbano viene addirittura additato come un luogo di nessuno – analogamente a quella rotatoria a senso unico posta al centro dell'Alexanderplatz nel 1928 che ancora oggi sorge sulla piazza – che, come l'intera metropoli, non appartiene a nessuno e attende che qualcuno se ne impossessi: «*Sie überquerten ein Jahrzehntes lang wüstes Niemandsland, das nun als Großfläche nach Besitzen gierte*»²¹. Il Potsdamer Platz si configura, quindi, all'interno del romanzo del Nobel 1999 per la letteratura, come «un'isola di nessuno», uno spazio liminare fra la storia e la non storia, un edificio senza indirizzo sulla pianta della metropoli, un luogo nel quale sembra racchiudersi l'essenza della città stessa, ovvero, quella duplice azione di costruzione e distruzione continua che costituisce la marca distintiva di Berlino, così come questa era già stata indicata da Döblin come base della storia della metropoli. E, infatti, solo pochi anni più tardi l'uscita del romanzo di Grass, la piazza berlinese sta assurgendo a simbolo indiscusso della nuova Berlino; dimenticando il suo ruolo di crocevia della dittatura nazista, il Potsdamer Platz dovrà rappresentare, in ultima analisi, la nuova Germania riunificata e assurgere a simbolo indiscusso della rinascita e, soprattutto, della ricostruzione tedesca.

²¹ G. Grass: *Ein weites Feld*, Göttingen, Steidl, 1995, p. 13, trad. it. *È una lunga storia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 8: «Attraversarono una terra di nessuno, desolata da decenni, adesso vasta superficie cupida di proprietari».

La «Storia» continua, dunque, a scorrere immutata e recitando lo stesso copione sul Potsdamer Platz, uno spazio metropolitano veramente centrale sin dalla sua nascita, per la Berlino degli Anni Venti, quindi per il regime nazista e per il domani della metropoli, anche grazie all'insediamento di «quei nuovi proprietari» di cui, seguendo sempre Grass, il Potsdamer Platz sembra essere tanto desideroso. Dopo la caduta del muro, il governo cittadino ha ceduto, infatti, quei prati che una volta erano il Potsdamer Platz, ad alcune multinazionali che hanno promesso di farvi il nuovo centro simbolico della Berlino del XXI secolo. E, così, come negli Anni Venti era stato per i cantieri sull'Alexanderplatz descritti da Döblin nel suo *Berlin Alexanderplatz*, oggi le migliaia di gru che lavorano sulla piazza sono diventate, all'interno della produzione letteraria dedicata alla Berlino della *Wende*, il simbolo della modernità della città, di una nuova epoca nella storia della metropoli; così come Cees Noteboom ha messo in evidenza all'interno di un suo articolo emblematicamente intitolato «Berlin, Baustelle»:

Wenn das, was ich hier sah, kein Potemkinsches Dorf war, dann mußte es doch einfach sein, was meine Augen sahen, eine Vision künftiger Macht. Hier wurde mit der donnernden Gewalt einer Ramme eine Seite umgeblättert, hier wurden nicht weniger als drei Vergangenheiten zugleich verschüttet, in dieser Zauberlandschaft orgiastischer Arbeit wurde die Geschichte untergraben wie von einem Maulwurf, eine Million Bilder pro Sekunde, Straßenbahnen, Moden, Armee, Bunker, Sperren, Mauern, Hohenzollern, Vopos, alles verschwand unter den Fundamenten der Tempel der neuen Mächte.²²

Ma, seppure sepolto, il passato del Potsdamer Platz sembra essere ancora fruibile dalla moderna avanguardia letteraria berlinese; anche se completamente cancellata dal volto della piazza, la storia di questo spazio metropolitano può, infatti, rivivere all'interno di un'allucinazione onirica, così come, in effetti, accade all'interno del racconto *Rest Esplanade* di Annett Gröschner. E, così, l'unico modo per avvicinarsi a questo spazio popolato

²² C. Noteboom: «Berlin, Baustelle», in *Die Zeit*, 12 Dicembre 1997: «Se ciò che io qui vedevo non era un'illusione, allora doveva essere proprio solamente ciò che i miei occhi vedevano, una visione del potere futuro. Qui venne girata una pagina con la fragorosa violenza di un battipalo, qui vennero sepolti contemporaneamente non meno di tre passati, in questo paesaggio magico di orgiastico lavoro la storia venne scavata come da una talpa, un milione di immagini al secondo, tram, mode, armate, bunker, sbarramenti, muri, gli Hohenzollern, i poliziotti popolari, tutto scomparve sotto le fondamenta dei templi delle nuove potenze».

di spiriti che «Platz zu nennen war ein Irrtum. [...] Hier war weder urbs noch civitas. Nur Leere»²³ e alla sua storia sembra essere quello di affidarsi a un

kurzer Augenblick der Sensibilität, wo die Zeiten wie Schichten sichtbar wird. Du schaust und schaust und kannst dich nicht satt sehen. Du bleibst hungrig danach, diesen Augenblick festzuhalten. Und dann passiert es, daß du dich zu lange festhältst und dich nicht mehr zurechtfindest in den Zeiten.²⁴

Ed è proprio tramite uno di questi istanti della sensibilità, quasi un'epifania joyciana, che all'interno della narrazione ci si trova a rivivere il 26 febbraio 1945 sul Potsdamer Platz, un giorno caratterizzato da pesanti bombardamenti, in cui il lutto per la distruzione di Berlino sembra essere subito compensato dalla promessa di una capitale che risorgerà dalle proprie ceneri:

Sie fotografieren zu dieser Zeitpunkt, 1945, die Zerstörungen auf der geplanten Nord-Süd-Achse, im Auftrag des Büros Speer, das sich insgeheim freut, wird durch die Bombardierung doch Platz geschaffen für die Hauptstadt Germania.²⁵

E su questo «Bild der Leere», su questo spazio urbano definito emblematicamente dalla stessa Gröschner come «der leere Blick eines Menschen, der an Gedächtnisstörungen leidet»²⁶, sta per scorrere una nuova storia, che forse tanto nuova non è, destinata a portare il Potsdamer Platz nella volontà degli autorevoli progettisti impegnati nei cantieri sulla piazza, a risplendere della luce e del prestigio che lo caratterizzarono durante la *goldene Zeit*. Il ricordo del suo glorioso passato sta, dunque, riaffiorando alla

²³ A. Gröschner: *Rest Esplanade* in J. J. Becker / U. Janietzky (Hg.): *Die Stadt nach der Mauer: Junge Autoren schreiben über ihr Berlin*, Berlin, Ullstein, 1999, p. 189: «era un errore chiamare piazza. [...] Qui non c'era né urbs né civitas. Solo il vuoto».

²⁴ *Ibidem*, p. 192: «breve istante della sensibilità, dove i tempi diventano discernibili come stratificazioni. Guardi e riguardi ma non ti sazi mai di osservare. Resti bramoso di possedere quest'istante. E poi accade che ti soffermi troppo e non ti ritrovi più nelle epoche».

²⁵ *Ibidem*, p. 194: «Lei fotografa in questo momento, 1945, le devastazioni sul programmato asse Nord-Sud, su incarico dell'ufficio di Speer, che se ne compiace segretamente, e, tuttavia, tramite i bombardamenti viene creato spazio per la capitale della Germania».

²⁶ *Ibidem*, p. 191-192: «immagine della vacuità», «lo sguardo vuoto di una persona che soffre di amnesie».

mente del Potsdamer Platz, il suo sguardo vuoto si sta riempiendo e quello che fu il crocevia culturale e sociale dell'Europa degli Anni Venti e Trenta si sta preparando, con il Leipziger Platz, a occupare nuovamente il ruolo di centro, non solamente geografico, della metropoli. Da «isola di nessuno» il Potsdamer Platz è diventato dunque, in seguito alla riunificazione tedesca del 9 novembre 1989, il più grande cantiere d'Europa. Simbolo metonimico della metropoli attuale, il cantiere Potsdamer Platz è diventato un'attrazione turistica mentre, parallelamente, i berlinesi si sono abituati a convivere con le migliaia di gru che popolano il cielo sopra Berlino, conglobandole nella loro quotidianità e trasformando i cantieri anche in eventi artistici.

E, così, mentre le torri d'acciaio impegnate per la realizzazione della torre «Debis» hanno ospitato una festa pubblica durante la quale venti gru si muovevano contemporaneamente in sincronia con la musica suonata da un'orchestra diretta da Daniel Barenboim, nell'estate del 1995, il *Reichstag*, simbolo del fallimento della democrazia, è stato interamente rivestito di un tessuto lucente da Christo, che intendeva esaltarne la massa e parallelamente esprimere l'opacità di un edificio sul quale si proiettano minacciose le ombre della Storia. Contemporaneamente a questi avvenimenti, anche l'«Infobox» sul Potsdamer Platz, una struttura rettangolare in cui è possibile ricevere informazioni su come apparirà la piazza del futuro e che è già stato indicato come il simbolo più esemplificativo della Berlino del giorno d'oggi²⁷, si è prestato a trasmettere musica techno per due intere giornate, durante la «Love Parade», il più grande e più discusso *rave party* d'Europa, organizzato annualmente nella metropoli. Nello svolgersi di questi eventi, il Potsdamer Platz sta crescendo con il suo modernissimo *skyline* accanto al nuovo palazzo del *Reichstag*, estremo simbolo del passato sulla piazza berlinese accanto a una copia della prima torretta semaforica d'Europa, eretta nel 1929 al centro della piazza per regolarne lo scorrimento del traffico, che giace, quasi abbandonata, sul Leipziger Platz, ac-

²⁷ Punto d'osservazione privilegiato sui lavori che interessano il Potsdamer Platz e il Leipziger Platz, l'Infobox è un ufficio multimediale che permette di osservare, in presa diretta dalle sue grandi vetrate e dalle terrazze che danno sulle due piazze, il veloce susseguirsi della ricostruzione di questo spazio urbano. Al suo interno è possibile altresì, tramite sia audiovisivi sia elaborazioni tridimensionali al computer, vedere in anteprima come si presenterà la Berlino del prossimo millennio. Per tale motivo, E. Banchelli nel suo recente volume dedicato al paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione, indica nell'Infobox uno dei simboli più esemplificativi della metropoli della *Wende* di millennio. Cfr. E. Banchelli: «Introduzione» a *La Cortina Invisibile. Mutazioni nel paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione*, op. cit., pp. 5-16.

canto all'Infobox. Passato e futuro continuano a sovrapporsi, dunque, in questo spazio urbano, nel quale rivivono i rumori e i suoni della Berlino della *goldene Zeit*, tanto che le coordinate storiche e temporali fra l'Alexanderplatz degli Anni Venti e il Potsdamer Platz attuale sembrano essere scardinate. Tanto è vero, che, leggendo quanto W. Benjamin sostenne a proposito dell'Alexanderplatz negli Anni Venti, si resta stupiti, quasi che queste impressioni siano state scritte, in realtà, riferendosi all'attuale Potsdamer Platz, un luogo dove:

[a]ccadono le trasformazioni più violente, scavatrici, battipali sono incessantemente in attività, il terreno vibra per i loro colpi, per le colonne di autobus e di tram, più profondo che altrove nelle viscere della città, i cortili che si affacciano su Georgenkirchplatz, e più silenzioso che altrove tra gli inquieti labirinti di Marsiliusstraße (dove i funzionari della polizia per stranieri sono alloggiati in un grande edificio), vicino a Kauserstraße (dove di sera, le prostitute fanno la loro vecchia passeggiata). Nessun luogo industriale, affari soprattutto, piccola borghesia. E quindi il suo negativo sociologico: malviventi che trovano il loro rinforzo numerico fra i disoccupati.²⁸

Se non fosse per i nomi delle strade che compaiono all'interno di questa descrizione, per altro facilmente sostituibili dal conoscitore attento dell'attuale Berlino con le nomenclature di alcune direttrici cittadine che si snodano dal Potsdamer Platz, l'immagine parrebbe essere, veramente, scritta da un contemporaneo che si riferisce alla piazza progettata, in larga misura, da Renzo Piano. Anche di queste strabilianti analogie è fatto il gioco di segrete comunicazioni fra la Berlino della modernità e quella della *goldene Zeit*.

Sull'Alexanderplatz e sul Potsdamer Platz tutto è rimasto vivo anche in quegli spazi vuoti, creati dalla guerra e dall'abbandono, che sono lo scenario della pellicola di Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (*Il cielo sopra Berlino*) e che oggi, come durante la *goldene Zeit*, si cerca di riempire. E, così, Berlino resta, nel tentativo di conferirle un assetto definitivo, una «[c]ittà di pietra, fiorita di tralicci d'acciaio, [un] fiore bianco della terra»²⁹, una metropoli sempre e costantemente in trasformazione, una peculiarità della

²⁸ W. Benjamin cit. in C. Bastasin: *Alexanderplatz. Da Berlino all'Europa tedesca*, op. cit., p. 10.

²⁹ Così viene definita la città di Berlino da Paul Boldt nella poesia *Berlin* [1914] in *Junge Pferde! Junge Perde! Das Gesamtwerk* [1914], Hg. von W. Minaty, Olten-Freiburg i.B., Walter Verlag, 1979.

capitale tedesca che i Berlinesi stessi hanno accettato e con la quale si sono abituati a convivere, quasi che gli unici spazi urbani immutabili della città sembrano essere i suoi laghi, come il Wannsee, oppure il Tiergarten. In definitiva, l'immagine di Berlino come città minata dalla doppia forza di costruzione e distruzione nasce in clima di modernizzazione, durante il periodo che siamo soliti definire espressionista, nel momento in cui Döblin ha voluto costruire, attorno all'eroe di *Berlin Alexanderplatz*, la grande metafora della vita alienata. Franz Biberkopf, infatti, sembra vedere tutto ciò che accade sull'Alexanderplatz ma, in definitiva, non comprenderne nulla. Questo sguardo vuoto che si limita a registrare gli accadimenti sulla piazza e, quindi, nell'intera metropoli, rappresenta il punto di vista privilegiato per avvicinarsi non solamente alla Berlino dell'età dell'oro, ma anche a quella attuale, ad una città che è rappresentabile come uno spazio della significazione del vuoto, che sembra esistere solamente nello sguardo di chi la percepisce: Berlino non è, in ultima analisi, definibile, la si può percepire, ma mai esprimere. Segnata dall'inesprimibilità, la città si offre, dunque, quale terreno di sperimentazione aperto a ogni espressione artistica che cerchi di coglierne l'e/assenza, un tentativo di conquista che, tuttavia, resta precluso sin dall'inizio. Berlino continua a sfuggire ad una definizione univoca. L'e/assenza di questa città resta, con ciò, confinata nei suoi spazi vuoti, nel gioco di rimandi fra passato e presente che li pervadono e che sono solamente in parte esprimibili e comprensibili, questo è dunque il valore dell'Alexanderplatz e del Potsdamer Platz rispettivamente negli Anni Venti e al giorno d'oggi; tramite questi spazi urbani si esprimeva e si manifesta il *vacuum* che costituisce, in ultima analisi, il segreto ultimo di Berlino. E, così, usando una metafora alimentare, bizzarra ma senza dubbio esemplificativa già usata da Roland Barthes in sede di definizione di stile letterario, vorrei proporre, per caratterizzare Berlino, anche intesa nel senso di manufatto letterario, il paragone fra la metropoli tedesca – con la sua mancanza di un «nocciolo», uno spazio che la rappresenta e la sua, al contrario, struttura a «strati» – e una cipolla e intendere, dunque, questa città

[c]ome concatenazione e sovrapposizione di strati (di livelli, di sistemi) il cui volume non comporta, alla fine, nessun cuore, nessun nucleo, nessun segreto, nessun principio irriducibile, se non l'infinità stessa dei suoi involucri – che non avvolgono nient'altro che l'insieme stesso delle sue superfici.³⁰

³⁰ R. Barthes: «Lo stile e la sua immagine», in *Il Brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 133.

È per tale motivo che l'essenza della metropoli resta inesplicabile, sfugge ad ogni tentativo di caratterizzazione; Berlino non ha in realtà nessun segreto, è un concetto dell'immaginario sospeso fra spazi pieni. Così la sua essenza sembra essere racchiusa nella sua «differenza», in senso derridiano del termine, e quindi nel suo continuare ad essere sempre differente – diversa – da se stessa e nel suo continuo differire – procrastinare – al futuro un assetto urbano definitivo. E in termini di differire al futuro, il Potsdamer Platz appare oggi lo spazio più esemplificativo in cui la città si riconosce in un immenso cantiere, del tutto simile a quello sull'Alexanderplatz degli Anni Venti. Così è nato un nuovo mito, quello del Potsdamer Platz che rinasce dalle macerie del passato su quello spazio vuoto che è stato per decenni l'espressione massima del vuoto di significazione e di identità della metropoli stessa. All'improvviso, la metropoli si sta confrontando con la realtà di un nuovo Potsdamer Platz, che sta prendendo forma, una realtà tridimensionale sta sorgendo su uno scenario unidimensionale, mentre una foresta di gru continua ad abitare questo spazio urbano – estremo simbolo della rinascita della città, assimilabile al battipalo che operò sull'Alexanderplatz ai tempi di Döblin – caratterizzando una città veramente fiorita d'acciaio.

Quando il Potsdamer Platz sarà terminato, si ricomincerà a lavorare sulla piazza orientale, che tornerà, con ciò, a trasformarsi in simbolo della metropoli proprio come durante gli Anni Venti, accanto alla piazza occidentale; le due piazze della città si contenderanno, ancora una volta, anche in tempi moderni, il primato di emblema della città, di espressione massima della modernità della metropoli, di una Berlino che sta sbocciando dopo gli anni della divisione come «un fiore bianco».

Concludendo con quest'immagine, non si può fare a meno dal mettere in rilievo come l'analogia, riscontrata da Boldt fra Berlino e un fiore bianco, confermi quanto si è sostenuto fino a questo punto in relazione alla capitale tedesca quale spazio marcato dalla *différance* derridiana. Infatti, sempre seguendo il pensiero del filosofo francese, il bianco è il colore dell'indecidibilità di cui Berlino, traslando le argomentazioni di J. Derrida in termini di critica della *Großstadt*, sembra essere l'espressione massima.

Bibliografia

- AFFATICATI, Andrea: «Cantiere Berlino» in *Bell'Europa*, 61, Maggio 1998.
- BANCHELLI, Eva (a cura di): *La cortina invisibile. Mutazioni del paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione*, Bergamo, Bergamo University Press, 1999.
- BARTHES, Roland: *Il brusio della lingua* [1984], Torino, Einaudi, 1988.
- BASTASIN, Carlo: *Alexanderplatz. Da Berlino all'Europa tedesca*, Bologna, Feltrinelli, 1996.
- BECKER, Jürgen Jakob / JANETZKI Ulrich: *Die Stadt nach der Mauer: junge Autoren schreiben über ihr Berlin*, Berlin, Ullstein, 1999.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*, Hg. von Robert Tiedermann, Frankfurt am Main, Insel, 1982.
- BIENERT, Michael: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1992.
- BIENERT, Michael (Hg.): *Joseph Roth in Berlin*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1996.
- BIENERT, Michael: *Berlin. Wege durch den Text der Stadt*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1999.
- BOLDT, Paul: *Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk* [1914], Hg. von W. Minaty, Olten-Freiburg i. B., Walter Verlag, 1979.
- BRENTANO, Bernard von: *Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den Zwanziger Jahren*, Frankfurt am Main, Insel, 1981.
- CAPPELLETTI, F. A.: *Differenza e potere. La politica nel pensiero postmoderno*, Milano, Franco Angeli Editore, 1984.
- CHIARINI, Paolo / GARGANO, Antonella: *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- DERRIDA, Jacques: *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974.
- DÖBLIN, Alfred: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Walter MUSCHG, [seit 1968, Band 12, weitergeführt von Heinz GRABER], Freiburg, Olten, 1960 ff.; traduzioni italiane utilizzate: *Berlin Alexanderplatz*, Milano, BUR, 1998.
- DÖBLIN, Alfred: *Schicksalsreise*, Zürich/Düsseldorf, Walter Verlag, 1993.
- GRASS, Günther: *Ein weites Feld*, Göttingen, Steidl, 1995; trad. it.: *È una lunga storia*, Torino, Einaudi, 1998.
- NOTEBOOM, Cees: «Berlin, Baustelle» in *Die Zeit*, 12 Dezember 1997.
- KNIESCHE, Thomas W. / BROCKMANN, Stephen (Eds.): *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*, Columbia, Camden House, 1994.
- RICHIE, Alexandra: *Faust's Metropolis. A History of Berlin*, London, Harper Collins, 1998.
- SCHÜTZ, Erhard / JÄGER, Christian (Hg.): *Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Berlin, Fanni & Waltz, 1994.
- SCHÜTZ, Erhard / DÖRING, Jörg (Hg.): *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler, 1999.

Riccarda Novello
(Udine)

*Die "rücksichtslose Freiheit" des Neinsagens
Bernhards «Auslöschung» und die Philosophie Schopenhauers*

Im Gegensatz zum agonischen Prinzip der abendländischen Kultur, nach dem der Held seine Fähigkeiten entwickeln kann und muß, um ein Ziel für sich selbst und für die Gemeinschaft, für das Vaterland zu erreichen, stellen die sogenannten, oft als exzentrisch und selbstbezogen bezeichneten Antihelden einiger Autoren der modernen und der gegenwärtigen Literatur eine Ausnahme dar, indem sie durch ihr passives oder sogar negatives Verhalten auf Probleme sowie auf mehr oder weniger wichtige Themen der Gesellschaft und der Geschichte hinweisen.

Wenn man in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts das auffallende Beispiel des Romans *Oblomov* von Iwan Gončarov findet, das paradigmatisch für eine passive, narzißtische Haltung steht, für das Neinsagen der Welt bzw. der Gesellschaft samt ihren Anforderungen gegenüber, so bietet der Prosatext *Auslöschung. Ein Zerfall* von Thomas Bernhard eine äußerst aktuelle Situation, in der ein Antiheld nein zu der Umwelt sagt und sich weigert, seine familiäre und geschichtlich-soziale Herkunft zu akzeptieren und sie vor allem an die Zukunft zu vermitteln, indem er sein scheinbar unwiderruffliches Schicksal und sein Erbe mit einer epochal-symbolischen Geste ablehnt.

Da ihn die Erfahrungen der Kindheit und der Jugend für immer erschreckt haben, hat sich Franz-Josef Murau, der Protagonist von *Auslöschung*, als erwachsener Mann von seiner Heimat entfernt, um seine geistige Existenz zu retten, aber die Erinnerungen können einfach nicht "entwurzelt" werden: in diesem Sinne könne man jedoch seine bewußte Entscheidung für eine problematische Lebenshaltung erklären, die sich die Rolle des Künstlertypus, des oft mit negativen Konnotationen verknüpften Bildes des Geistesmenschen¹, exemplarisch erweist.

¹ Siehe den Beitrag von Stefan David Kaufer, *Einsam in Bernhards Welt. Gestörter Nar-*

Trotz seiner fehlenden "sozialen Anpassung" wäre es möglich, dem Geistesmenschen heute wie schon seit der Antike eine für die Gesellschaft immerhin produktive Rolle zuzuschreiben, indem er – genau durch diese manchmal kritisierte Selbstbezogenheit – die reine Schönheit der Kunst erkennt und hoch preist, wie Murau selbst, wenn er an die exotisch klingenden Attraktionen der russischen Literatur erinnert.

An diesem Typus des Geistesmenschen sollen wir diese Rolle besonders schätzen, weil gerade die Dichtung die Aufgabe hat, uns die Augen zu öffnen, den Menschen aus der Starre des Immergleichen zu befreien, während sie uns zur selben Zeit verhilft, die irdische Vergänglichkeit, die Zerbrechlichkeit der menschlichen Kreaturen, die Problematik von unserem In-der-Welt-Sein zu akzeptieren.

Indem Murau sich bewußt der Existenz des perfekten Geistesmenschen widmet, ohne ein optimistisches, positivistisches Lebensprojekt entwerfen zu wollen, verabschiedet er sich allmählich von der Last der eigenen und der kollektiven Vergangenheit und letztendlich gelingt es ihm, das Problem seiner psychischen, affektiven, sozialen Identität gründlich – auf radikale, schicksalsverbundene Art – zu lösen.

Der fatale Brief, der ihm vom Tod seiner Verwandten berichtet, zwingt ihn darüber zu reflektieren, über die Notwendigkeit, den Prozeß der Verdrängung endlich zu überwinden und für die gähnende Leere der Vergangenheit eine befreiende Antwort zu finden: dabei erweist es sich, daß nur die Literatur und die Philosophie ihm zu einer Erlösungsmöglichkeit verhelfen können, indem sie ihm einen Entlastungsweg vom Druck des Unglücks bieten. Jahrzehnte lang hat Murau das *Neinsagen* geübt, jetzt braucht er seine ganze Kraft, um mutig das Paradoxon zu üben, und seine *ganze Willensstärke*, um einen Bericht zu schreiben, der ihm die Bewältigung des schmerzlich Verdrängten, des dunklen Hintergrunds seiner Existenz erlaubt:

Aber ich war mir naturgemäß doch der Tatsache bewußt, was der Tod dieser drei mir wenigstens auf dem Papier am nächsten stehenden Menschen jetzt von mir forderte: meine ganze Kraft, meine ganze Willensstärke. (*Auslöschung*, S. 11)

zifsmus bei Thomas Bernhard, in dem daran erinnert wird, daß Bernhards Geistesmenschen eigentlich nie die von der Gesellschaft erforderte «gute soziale Anpassung» in ihrer Zurückgezogenheit erfüllen. In: *Studia austriaca VIII*. Hrsg. v. Fausto Cercignani. Mailand: CUEM 2000, S. 66. – Der Roman Bernhards wird hier nach der Taschenbuchausgabe zitiert. Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988 (=suhrkamp taschenbuch 1563).

Oft im Text Bernhards zitiert², scheint das Werk des deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer von entscheidender Bedeutung zu sein, um den Roman als paradoxe Verwirklichung eines existentiellen und epochalen Neinsagens in Form der literarischen Darstellung, als Auslöschung einer Welt, die aber vom Erzähler endgültig fixiert wird, zur gleichen Zeit beschrieben und *erloschen*.

Auch die groteske Darstellungsform, welche die ursprüngliche, unerträgliche, unerzählbare, unsagbare Tragödie dank der ironischen Übertreibung akzeptieren läßt, entsteht aus dem im Grunde verzweifelten Bewußtsein, daß eine aktive Änderung der Welt und ihrer Erscheinungen nicht möglich ist, daß die Dinge unabwendbar geschehen müssen, nach einem uralten Prinzip, das sogar auf die Fragmente der Vorsokratiker zurückgeht³.

² Martin Huber behauptet in seiner Arbeit *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, daß in Bernhards Texten keine Philosopheme diskutiert werden: «[...] Schopenhauer wird "formal" (als Name etc.) in Bernhards Werk aufgenommen». Siehe Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*. Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 23. Huber weist auf die grundlegende Differenz zwischen Philosophie und Literatur hin, wie sie Bernhard Sorg charakterisiert hat: «Philosophie jedoch ist abstrakt, Dichtung konkret. Philosophie arbeitet mit Begriffen, Literatur mit Worten und Bildern. Philosophie bemüht sich, stets das Allgemeine herauszukristallisieren, in dem das Besondere enthalten ist, Dichtung zeigt das Besondere, hinter dem das Allgemeine steht». – Siehe Bernhard Sorg, *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Heidelberg: C. Winter 1975 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Bd. 21. S. 44). – Die hier vorgeschlagene Lektüre des Romans *Auslöschung* folgt eben der These, daß Litereme die "dichterische" Demonstration bestimmter Philosopheme sein können, indem sie anhand eines besonderen Schicksals auf ein Allgemeines hinweisen, in der Hinsicht, die Wendelin Schmidt-Dengler in seinem Vorwort zu Huberts Buch präzisiert hat: «Es geht nicht darum, mit detektivischem Scharfsinn dem nachzuspüren, was Bernhard von Schopenhauer "übernommen" und bis zur Unkenntlichkeit entstellt "verarbeitet" hat; vielmehr ist zu zeigen, wie anhand der Lektüre Schopenhauers das Werk Bernhards für uns neue Konturen gewinnt. Gerade die oft als anachronistisch empfundene Genierverehrung bei Bernhard erhält durch den Verweis auf Schopenhauer ihre Kontrastfolie, und das für Bernhard zentrale Thema Selbstmord gewinnt im Reflex der Schopenhauerschen Gedanken an Profil». – Siehe Wendelin Schmidt-Dengler, *Vorwort*. In: Martin Huber, *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, a.a.O., Zit. S. 7.

³ Siehe den Beitrag von Lore Hühn über Arthur Schopenhauer im Band *Metzler-Philosophen-Lexikon*, S. 807-813. – Siehe auch den Beitrag von Peter Habermehl über Anaximander im Band *Metzler-Philosophen-Lexikon*, zweite Auflage. Hrsg. v. Bernd Lutz. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995, S. 24-26.

«Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Notwendigkeit; denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeit gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit». So beschrieb der vorsokratische Denker Anaximander im 6. Jahrhundert v. Chr. – in seinem einzigen im Wortlaut erhaltenen Fragment – das Gesetz, nach dem die Welt gelenkt werde: alle Dinge entstehen aus und vergehen ins “*ápeiron*” gemäß der Notwendigkeit, denn sie zahlen einander Recht und Ausgleich für ihr Un-Recht.

In diesem System, wo jedes Werden, als Dominanz, als Raum-Gewinn Unrecht ist, spielt die Zeit eine entscheidende Rolle: sie ist nämlich die Instanz, die den Ausgleich ermöglicht, indem sie die Dauer der “Zahlung” bestimmt. Das Unrecht wird also mit gleichem Maß Recht bezahlt.

Dieses Bild des Anaximander-Fragments wird Jahrtausende später zu einer Schlüsselstellung in der pessimistischen Formulierung der Willensmetaphysik des deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer gelangen.

Seine theoretische Konzeption wird als Philosophie des Tragischen bezeichnet, weil das Ganze des Seins, die ontologische Struktur der Welt als Schuldzusammenhang erfaßt ist. Indem Schopenhauer, welcher viele Themen und Anregungen der Psychoanalyse und der Lebensphilosophie des späteren 19. Jahrhunderts vorweggenommen hat, das Dasein als Leiden denkt, identifiziert er den Kern aller Erscheinungen in der Natur als Willen – das Ding an sich – und die Welt als Selbsterkenntnis des Willens.

Dieser einzige Gedanke wird programmatisch in der Vorrede zu seinem Lebens- und Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/19) formuliert.

«Die Welt ist meine Vorstellung»: die erste grundlegende Bestimmung der Philosophie Schopenhauers entsteht aus einer Betrachtungsweise der Welt, welche die vorstellende Tätigkeit sowohl dem Subjekt als auch dem Objekt zuschreibt: gleichwertig erscheinen also die beiden Wechselbegriffe Subjekt und Objekt, die nur in Bezug aufeinander das sind, was sie sind. Keine herrschende Funktion erfüllt also das Subjekt, das nicht souverän die Welt beurteilen und endgültig definieren kann: nur im Zusammenhang mit dem Objekt erhält das Subjekt seine Berechtigung.

Der anderen Bestimmung, «Die Welt als Wille», nach wird der Wille als Wesen der Erscheinungen erfaßt, das der Denker pessimistisch und negativ bezeichnet, denn «Die Haupt- und Grundtriebfeder im Menschen wie im Tiere ist der Egoismus, das heißt der Drang zum Dasein und zum Wohlsein».

In der unstillbaren Gier nach ständig Neuem wiederholt der Wille stets

das Gleiche und setzt immer wieder eine “selbstzerstörerische Eigendynamik” fort: wegen des zwanghaften Charakters dieser Triebfeder ist es also unmöglich, aus der heillosen Dynamik der Rotation (die Wiederkehr des Immergleichen) auszuscheren.

Um sich von der bedrückenden Kraft des Willens zu befreien verfügt der Mensch über drei Möglichkeiten: Schopenhauer bemüht sich eigentlich darum, auf die Formen der Entlastung vom Willensdruck hinzuweisen, d. h. die Kunst, das Mitleiden und die Resignation.

Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, alles, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. (*Auslöschung*, S. 199)

So definiert Franz-Josef Murau seinen langjährigen Versuch, den Heimatort Wolfsegg zu beschreiben: für dieses *existentielle* Bemühen hat er mit dem klarsten Bewußtsein kein positives, konstruktives Projekt entworfen, sondern er hat die negative, präzise auf das Nichts gezielte Form der *Auslöschung* gewählt. Sein Bericht – als Text, den der Leser als verwirklichtes Werk interpretiert – könnte also im Sinne der hier kurz erwähnten Philosophie Schopenhauers als titanisches Unternehmen bezeichnet werden.

Dieses merkwürdige und in seiner Art mächtige Unternehmen, das dem agonischen Prinzip klar widerspricht (schon von der Bezeichnung *Zerfall* her), hat die Antiaufgabe, den Willen in einer historisch-gesellschaftlich bestimmten Situation als Komplex von Erscheinungen darzustellen und gleichzeitig zu löschen: in der eigenen Familie, in der Provinz, wo Murau aufgewachsen ist, an den Traditionen, Gewohnheiten, an den Werten der dortigen Gesellschaft und an den Zügen der Geschichte erkennt der Ich-Erzähler die zerstörende, wilde Macht des Willens als Profitgier, als Gewalt der Jagd, als stumpfsinnige Lust, besonders in der Schlüsselfigur der Mutter, die diese egoistische Eigendynamik am repräsentativsten darstellt und den leiblich erfahrbaren Drang zum Wiederholen des Willensaktes verkörpert⁴.

⁴ Natürlich sollte die Figur der Mutter mit Hilfe der psychoanalytischen Theorien interpretiert werden; aber, wie schon bemerkt, wirkt gerade Schopenhauer als Vorläufer Sigmund Freuds, da er die grundlegende Dimension des Unbewußten und die der leiblichen Erfahrung betont hat. Siehe den Band *Metzler-Philosophen-Lexikon*, S. 807-808, wo man betont, Schopenhauer habe «erstmal die Potenzierung des Intellekts zu einem

Der Protagonist von *Auslöschung* hat es vor, dank der literarischen Form endgültig mit der eigenen Identität, seiner Herkunft, abzurechnen: Franz-Josef lebt seit vielen Jahren nicht mehr in seiner oberösterreichischen Heimat, dem imposanten Familiengut Wolfsegg, sondern in der italienischen Hauptstadt Rom, die ihm, wie Bernhard Sorg⁵ schreibt, als Gegen-Welt zur verhassten Dimension der Familie und des österreichischen Staates erscheint.

Wie es schon sein Onkel Georg vermutlich im Sinne hatte, eine "Anti-autobiographie" zu schreiben, sollen seine Aufzeichnungen eine scheinbar endlose Reihe von entsetzlichen Erinnerungen zum Stillstand bringen, um eine bedrückende Kette von sogenannten Familienpflichten und dumpfen Traditionen aus dem mächtigen "Rad der Zeit" loszureißen und damit eine individuelle (für den Schreibenden) und kollektive (für die potentiellen Leser) Befreiung vom bedrückenden Wiederholungsdrang zu erzielen.

Die *Niederschrift*, so hat Bernhard Sorg bemerkt⁶, die künstlerische Verarbeitung der Erlebnisse, stellt für den Ich-Erzähler Murau die einzige Möglichkeit dar, die Obsessionen der eigenen Kindheitserfahrungen und der familiären und kollektiven Vergangenheit – die unaussprechliche Tragödie des Nationalsozialismus, die Dumpfheit und Provinzialität der Heimat – irgendwie zu bekämpfen.

Aber das künstlerische Verfahren wird gerade im Sinne Schopenhauers erfaßt:

Ich will wenigstens den Versuch machen, hatte ich zu Gambetti gesagt, Wolfsegg zu beschreiben, wie *ich* es sehe, denn jeder kann nur

Vollzugsorgan triebbestimmten Handelns». Im Roman Thomas Bernhards wird also der Figur der Mutter die spezifische Aufgabe zugeschrieben, dieses Handeln zu verkörpern, das nur die eigenen Triebe befriedigen will, Geld, Pracht, vor allem aber die Sexualität, indem die Rolle des Intellekts, die Schönheit der Kunst, sogar die Zärtlichkeit der Mutter-Kinder-Beziehung ignoriert und einfach verachtet wird.

⁵ Vgl. Bernhard Sorgs Beitrag über Thomas Bernhard im KLG: Sorg bemerkt, daß der Protagonist Murau sich den Beruf des Geistesmenschen auch leisten kann, da er reich ist, dazu ist es aber notwendig zu betonen, daß Murau keinen Wert auf Geld legt, und *eigentlich lebt er nicht dank des Vermögens seiner Familie*, wie es sein Onkel Georg gemacht hatte. – Am Ende wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf den rechtlichen Ausdruck "*mit allen Rechten und Pflichten*" explizit gerichtet: siehe Thomas Bernhard, *Auslöschung*, S. 650: «Während dieser Zeit hatte ich darüber nachgedacht, was ich aus Wolfsegg machen werde, das, wie inzwischen einwandfrei festgestellt worden war, jetzt ausschließlich mir gehörte, *mit allen Rechten und Pflichten*, wie juristisch gesagt wird».

⁶ Ebenda.

beschreiben, was *er* sieht, wie es *ihm* erscheint, nicht anders. (*Auslöschung*, S. 197)

Diese Äußerung Muraus entspricht also dem Prinzip der Relativität der Erkenntnis: da Subjekt und Objekt gleichwertig sind, kann das Subjekt gerade in der ästhetischen Anschauung “vom Dienste des Willens losreißen”, indem es das angeschaute Objekt beschreibt, in dieser reinen Kontemplation aufgeht und sich zugleich als individueller Wollender vergißt.

In der Philosophie Schopenhauers⁷ wird der kontemplativen Erfahrung einer intuitiven Anschauung auch eine ethische Bedeutung zugeschrieben, indem sie eine dauerhafte Entlastung vom belastenden Willensdruck ermöglicht.

So wirkt auch die rücksichtslose Anschauung im Bericht Muraus ethisch, weil sie erlaubt, ausgiebig und detailliert über Wolfsegger Menschen und Verhältnisse, über ihr Unglück und über ihre Gemeinheit zu berichten. Die Kunst allein bietet die Chance, das gehaßte Beschriebene nur literarisch auszulöschen, also den eigenen “Herkunftskomplex” zu überwinden, ohne Gewalttaten, ohne die Entscheidung für ein durch die Triebe gelenktes Handeln zu treffen, sondern mit der bewußten Wahl der Auslöschung, des Stillstandes, der Negation – und konsequenterweise des Todes.

Woher die Dinge entstehen, dahin müssen sie auch zugrunde gehen: nach dem erwähnten Notwendigkeitsprinzip, der Ordnung der Dinge gemäß, ist es im philosophischen und existentiellen Sinn unvermeidbar, daß Murau nach Hause, nach Wolfsegg zurückfährt, und zwar zu einer Todeszeremonie, damit er sich des Ganzen bewußt werden kann.

Erst als erwachsene Person kann sich der Protagonist nämlich die grauenhaften Hintergründe seiner Kinderwelt erklären:

[...] des Rätsels Lösung war da, die Eltern hatten in den Nachkriegsjahren in der Kindervilla ihre nationalsozialistischen Freunde versteckt gehabt. Sie hatten es gut verstanden, die Kindervilla als völlig unbewohnt erscheinen zu lassen, sie verfallen lassen nach außen hin,

⁷ Vgl. den Beitrag über Schopenhauer im zitierten Lexikon, S. 811: «Schopenhauers eigentlich philosophisches Bemühen ist es daher, nach Formen der Entlastung vom Willensdruck zu suchen. Er sieht drei Möglichkeiten: die Kunst, das Mitleiden und die Resignation. Allen drei Formen geht die Grunderfahrung der Negativität voraus, nämlich die, daß die Welt restlos durchherrscht ist vom Prinzip des Willensdrangs, dieses Prinzip aber eine dem Menschen nicht zur Disposition stehende Bestimmung seiner selbst darstellt».

während in ihrem Innern die gesuchten Denunzierer und Mörder und *Blutordensträger* ein, wie ich denke, recht gutes Leben geführt haben [...] (*Auslöschung*, S. 441)

Der ganze, 651 lange Roman stellt eine lange, fast unaufhörliche, schmerzhaft, aber notwendige Auslöschung dar, einen Prozeß, der die Flamme des Lebens Schritt für Schritt erlöschen läßt: nach dem Tode der Eltern, nach dem Tode des Bruders, der eigentlich der wahre Erbe des Privateigentums und des Gedankengutes der Vergangenheit hätte sein sollen, trifft der Protagonist die Entscheidung, das jetzt ihm gehörende Gut Wolfsegg der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien zu schenken.

Zur gleichen Zeit *muß* Murau aber auch sterben, da er ohne diese schrecklichen Erinnerungen, ohne die Figuren der Verwandten, für die er eine wahre Haßliebe fühlte, paradoxerweise nicht weiterleben kann: es waren diese Erinnerungen, die seine kontroverse Identität bildeten.

Wie in allen Romanen Bernhards, schreibt Bernhard Sorg, so steht auch in diesem Werk ein außergewöhnlicher, exzentrischer Protagonist einer verfallenden, todgeweihten Welt gegenüber. Trotz der durchaus verschiedenen Bedingungen (man kann zum Beispiel den Reichtum des Fürsten in *Verstörung* und die Armut in *Frost* zitieren) versuchen all diese "unheldischen Helden", persönlich und schmerzhaft – bis zur extremen Folge des Wahnsinns, der Einsamkeit und des Todes – zu erproben, ob «Selbstverwirklichung und ein exzeptionelles künstlerisch-gedankliches Werk noch möglich ist»⁸.

Zweifellos stellt die Literatur auch für Murau die Möglichkeit dar, die Welt *authentisch* zu sehen: aber die Entscheidung für eine Künstlerrolle, für die Existenz des Geistesmenschen sowie der existentielle Versuch, über Wolfsegg im Rahmen der bis zur Übertreibung immer wieder betonte Schlüsselfunktion des Intellekts zu berichten, können im Roman eher im Sinne der Philosophie Schopenhauers interpretiert werden.

Dem Intellektuellen als Unhelden, als scheinbar überflüssigen Menschen innerhalb einer auf Profit und Erfolg gezielt gerichteten Gesellschaft wird eine unentbehrliche Rolle vom Autor explizit zugeschrieben: nur der Geistesmensch kann das Wesen der Welt, das geheimnisvolle Wechselwirken von Leben und Tod erkennen und folglich auch seine Mitmenschen, die Zeitgenossen, darauf aufmerksam machen.

Natürlich dienen die Stilmittel der Übertreibung, der Wiederholung, der Ironie dazu, die Enge und die Geistesarmut derjenigen zu betonen,

⁸ Siehe Bernhard Sorgs Beitrag im KLG.

welche die Abqualifizierung des Intellekts zugunsten des Lebensdranges fortführen wollen.

Die Darstellung wirkt im Allgemeinen grotesk, weil das Tragische und das Lächerliche innerhalb eines Gesamtbildes zusammenspielen, das entsetzliche Verbrechen und manische Gewohnheiten, die Last der Vergangenheit und die Aussichtslosigkeit der Gegenwart beinhaltet.

Während zum Beispiel die Eltern die Bibliotheken immer “auf Hochglanz” hielten, nur um ihre Besucher beeindrucken zu können, aber dann in Wirklichkeit nicht einen einzigen Band dazu angeschafft hatten (S. 23), sind für Franz-Joseph Murau das Lesen und das Schreiben das einzig Lebenswerte, obwohl die geistige Tätigkeit sich im Rahmen seines Projektes zu einer endgültigen *Auslöschung* entwickelt.

Mein Onkel Georg hat mir die Musik und die Literatur aufgeschlüsselt und mir die Komponisten und die Dichter als lebendige Menschen nahegebracht, nicht nur als jährlich drei- oder viermal abzustaubende Gipsfiguren. [...] Meinem Onkel Georg verdanke ich, daß ich schließlich nicht nur ein mechanisch sich in die Wolfsegger Geld- und Wirtschaftsmühle fügender, sondern ein durchaus als frei zu bezeichnender Mensch geworden bin. (*Auslöschung*, S. 45)

Diese Liebe zur Literatur, und insbesondere zur russischen Literatur, verdankt er seinem Onkel Georg, von dem er “überhaupt einen Großteil meines Geistesvermögens” auch geerbt hat. Georg, dieser merkwürdige, “überflüssige” Onkel, der sicher «für den *primitiven Geschäftsgeist* meiner Familie nichts übrig» hatte (S. 32), öffnete ihm jedoch «die Augen für die übrige Welt» (S. 33).

Wer irgendwie mit Literatur umgeht, der weiß darüber Bescheid:

Die ganze Menschheit ist eine unendliche mit allen Schönheiten und Möglichkeiten, sagte mein Onkel Georg. Nur der Stumpfsinnige glaubt, die Welt höre da auf, wo er selbst aufhört. (S. 34)

Dieser weisen Hellsichtigkeit verdankt er, so behauptet der Ich-Erzähler, auch seine Rettung aus dem Unheil von Wolfsegg. Das schon von den Eltern immer wieder erbarmungslos gesprochene Urteil: du wirst wie dein Onkel Georg, akzeptiert er als selbstgewähltes, unwiderrufliches Lebensschicksal, obwohl er sich auch des furchtbaren Preises dieser Hellsichtigkeit bewußt ist. Er erkennt nämlich, daß diese Sichtweise ihm ja immer neue Perspektiven eröffnen kann, aber er wird sein Leben lang sein Los in der Einsamkeit erfahren müssen, mit Ausnahme von wenigen anderen

Geistesmenschen, wie es der Onkel war. Natürlich ist er also ein Privilegierter, denn er verfügt ja über die notwendigen Mittel, um einfach als Geistesmensch zu leben. Aber die Existenz des Geistesmenschen erlaubt ihm also, die Literatur als Paradies ohne Ende, und auch die Kunst *eigentlich* zu erleben: dabei handelt es sich um einen selbstbewußten, phasenhaften Prozeß, der Kunst und Natur harmonisieren kann, denn: Der Geistesmensch hat die Chance, zuerst, über die Natur, zu einem idealen Kunstbegriff zu kommen, um auf die ideale Naturanschauung zu kommen über den idealen Naturbegriff. (S. 34-35)

In der Haltung, die das Andere anerkennt, in der Weisheit eines Geistesmenschen, der weiß, daß er nicht nur egoistisch auf sich selbst aufmerksam sein muß, sondern die Pflicht hat zu wissen, daß (in der von Bernhard ironisch übertriebenen Äußerung):

[...] die Welt nicht nur, wie allgemein üblich angenommen wird, aus einer einzigen Familie, sondern aus Millionen Familien besteht, aus nicht nur einem einzigen Ort, sondern aus Millionen solcher Orte und nicht nur aus einem einzigen Volk, sondern aus vielen Hunderten und Tausenden von Völkern und nicht nur aus einem einzigen Land, sondern aus vielen Hunderten und Tausenden von Ländern, die alle jeweils die schönsten und wichtigsten sind. (S. 34)

Der Autor weist ständig auf die Gefährlichkeit der egoistischen Beschränktheit hin: um sich die Welt vorstellen zu können, ist es notwendig, dem Schopenhauerschen Prinzip des Mitleids zu folgen: das ist ja nicht moralisch gemeint, sondern dient zur Aufhebung des *principium individuationis*: wer Mitleid empfindet, wer die anderen auch nur sehen kann, der erfährt «in allen Wesen sich, sein innerstes und wahres Selbst».

Neben der Kunst und dem Mitleid ist die Resignation eine weitere Form der Entlastung vom Willensdruck: die entscheidende Rolle des Neinsagens zum alles bedingenden Willens-Geschehen wird von Schopenhauer im Gegensatz zur Kantischen Moralphilosophie des Sollens, zur Spontaneität und Autonomie des Subjekts betont. Freiheit bedeutet für Schopenhauer die Erlösung von der rastlosen Dynamik des Vorwärtsgetriebenseins. Die Entscheidung für das Neinsagen taucht im ganzen Roman in der kohärenten Haltung des Protagonisten auf: Freiheit von sich (von der Familie, von einem Beruf, von der Aktion, von dem Vermögen) bedeutet Freiheit zu sich, bedeutet für den Antihelden die Möglichkeit zu sehen, wie die Welt ihm erscheint, wie sie sich für seinen Geist profiliert.

In den zwanzig Jahren, in denen er fern von seiner Familie gelebt hat,

neidete ihm der Bruder gerade sein Fortgehen, diese *größenwahnsinnige Selbständigkeit*, die *rücksichtslose Freiheit* (S. 12), die ausgeweitete Realität der Geistesexistenz.

Indem Murau auf die allgemeingültige, strenge Zweckmäßigkeit der Tradition verzichtet, befreit er auch den eigenen Geist für neue Sichtweisen und hält sich bereit, andere Richtungen, Gegenwege zu erblicken, wie es die Aufgabe der Dichter ist. Nach dem Vorbild von jenem *nichtsnutzen Schnurken* (Onkel Georg) weigert er sich, die triste Erbschaft der düsteren Starre, der Steifheit des gigantischen Besitzklumpens zu akzeptieren: viel besser erscheint es ihm, einfach "frische Luft" zu genießen, sich für den Reichtum der Wahl zu entscheiden, die kostbare Chance der Ablehnung, des Nein-Sagens zu verkörpern, gerade im Gegensatz zu seinen Eltern:

In Wolfsegg haben sie niemals frische Luft in ihren Kopf und also auch nicht die Welt in ihn hineingelassen. (*Auslöschung*, S. 37)

Diese so steifen Leute können und wollen die Realität sicher nicht ändern, sie kommen gar nicht auf die Idee, daß man die Welt irgendwie *anders* sehen möchte und daß auch eine Entwicklung, eine Veränderung damit einsetzen könnte. Wenn es auf das *Erbe* als gigantischen Besitzklumpen ankommt, sind sie *am skrupellosesten, und vor allem geben ihre Familienmitglieder*.

Sie scheuen letzten Endes vor keiner Infamität zurück. Unter dem Mantel ihrer Christlichkeit und Großartigkeit und Gesellschaftlichkeit sind sie nichts als habgierig und gehen, wie gesagt wird, über Leichen. (S. 38)

Der Geistesmensch, der auf die Sicherheit des Besitzes, auf die fast immer unwiderstehliche Faszination des Profits verzichten kann, ist aber nicht als Nichtstuer abzuqualifizieren⁹, sondern vielmehr als Neinsager zu definieren, derjenige, der den Mut findet, um in aller Öffentlichkeit auf die dunklen, von der Kindheit an gehaßten Triebe zu verzichten.

Natürlich könnte man diese Lebenshaltung moralisch beurteilen und ihr vorwerfen, daß sie jedes Gefühl der Verantwortung ablehnt. Aber das Verhalten von Murau ist mit dem Prinzip der Resignation zu erklären: gerade der symbolische Verzicht auf das Erbe stellt großartig die Fähigkeit

⁹ Hier kann man auch – natürlich von einer anderen Perspektive aus – den Typus des postmodernen Menschen erkennen, der die Krise des Abendlandes schon hinter sich hat: er sehnt er sich nicht mehr nach einem befriedigenden, totalen Sinn der Existenz und ist einfach froh, die einzelnen möglichen Sonnenscheine zu genießen.

des Neinsagers dar, den Mut der Auslöschung, und gerade an dem Ort, wo die Dinge für ihn entstanden sind, *zugunsten derjenigen*, die Unrecht und Unheil in der Vergangenheit erhielten.

Um den erlösenden Ausgleich zwischen Recht und Unrecht gewissenhaft herzustellen, verzichtet der Protagonist auf jede aktive Änderung, weil das Handeln, jeder einzelne Akt des Handelns, neues Unrecht verursachen würde: die Dinge müssen daher Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeit hingerichtet werden.

Konsequenterweise endet der Roman mit der Szene des Begräbnisses: «Das Begräbnis ist der Schlußpunkt, dachte ich» (S. 645). Die Schuld der Eltern – der ganzen Familie, des ganzen Volkes – muß mit dem Tode gebüßt werden, und zwar nach dem Gesetz der Notwendigkeit: «Nicht nur die Kindervilla haben sie mir beschmutzt, alles haben sie mir beschmutzt, dachte ich». Aber diese Schuld betrifft potentiell alle Länder, alle Menschen, alle Völker, wie Murau bemerkt: «Wenn wir uns einbilden, Rom ist die Lösung, irren wir naturgemäß auch» (S. 645).

Da der Ich-Erzähler pessimistisch keine Hoffnung für die Zeitgenossen in einer so stark vom *Verdummungsprozess* bedrohten Welt sieht, so empfiehlt er (mit einer grotesk übertriebenen Aufforderung) den denkenden Menschen schlicht und einfach den Selbstmord, «sich von der Jahrtausendwende umzubringen» (S. 646).

Die bittere Ironie und die groteske Übertreibung lassen im Hintergrund die Verzweiflung des Antihelden Murau – und des Autors – tragisch erblicken. Der absurd und nihilistisch wirkende Rat an den denkenden Menschen weist noch einmal darauf hin – und wieder mit der scharfen Kraft des Paradoxons –, daß dem Ich-Erzähler immerhin das Mitleid als Anerkennung des Anderen wichtig erscheint: das Geschenk, das seinen Versuch vollendet, widerspricht dem Gesetz des Egoismus und realisiert unerwartet *die rücksichtslose Freiheit* zu sich selbst und zu den anderen im endgültigen Wirken *des selbstlosen Bewußtseins*.

Vincenza Scuderi
(Catania)

*Esperienza di sé nella scoperta dell'altro
Autori austriaci in Italia negli ultimi vent'anni*

Secondo Pascal il problema dell'uomo consiste nel non riuscire a starsene quieto in una stanza. Secoli di storia umana dimostrano come l'archetipo del viaggio rivesta da sempre un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'individuo, in qualunque forma si decida di intraprenderlo, intorno alla propria stanza o verso mete più o meno lontane. Per i cittadini europei di lingua tedesca il viaggio più canonico è, notoriamente, quello in Italia. Né l'avvento del turismo di massa sembra riuscito a distogliere intellettuali e scrittori da un'esperienza tanto inflazionata. Neppure il secondo Novecento si è astenuto dal produrre un'ininterrotta serie di testi, poetici e narrativi, fittivi o autobiografici, che hanno riferito di un «moderno» *Italienerlebnis*. All'interno di questa vasta produzione un particolare segmento, finora palesemente trascurato¹, è costituito dall'esperienza italiana di autori austriaci attivi negli ultimi vent'anni.

Che distinguere «die deutsche und die österreichische und die schweizerische, die sogennante *deutschsprachige* [Literatur]»² non sia frutto di un'operazione dettata da pignoleria e bernhardiana esagerazione, lo dimostra il dibattito, ancora in corso in sede critica, sull'esistenza di una letteratura austriaca e sulle sue peculiarità. Ernst Fischer sottolinea che con la defini-

¹ Eccezion fatta per Johann Sonnleitner, *Italiensfluchten in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zu Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Josef Winkler*, in *Zwischen Kontinuität und Reaktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, a cura di Hansgeorg Schimdt-Bergmann, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, pp. 186-200. Mentre neppure un testo che vorrebbe coprire l'intero panorama letterario in lingua tedesca si spinge oltre Bernhard: Martin Luchsinger, *Italienmythos. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 1996.

² Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 238; tr. it. di Andreina Lavagetto, *Estinzione: uno sfacelo*, Milano, Adelphi, 1996.

zione «Österreichische Literatur» si intende qualcosa di diverso da «Literatur aus Österreich»:

Eine Rekonstruktion der österreichischen Literatur als Nationalliteratur verkennt den über Jahrhunderte hinweg übernationalen Charakter der Staatsidee Österreich.³

Alla domanda se sia possibile parlare di una letteratura austriaca, Musil rispose: «Mann kann es tun, aber es tut nicht gut. Das Nationale einer Kunst soll unwillkürlich bleiben»⁴, secondo un'abitudine tipicamente «austriaca» a tacere di ciò di cui non si possa parlare. Mentre Robert Menasse, cittadino della Seconda e poi della Terza Repubblica, nel suo *Das Land ohne Eigenschaften* solleva il problema di una «Nation ohne Heimat» che proprio nella cosiddetta «Anti-Heimat-Literatur» avrebbe trovato la sua espressione più internazionalmente riconosciuta:

Österreich ist die Anti-Heimat par excellence. Aber die Anti-Heimat-Literatur ist nicht nur eine eigenständige österreichische Gattung, sie ist vor allem auch die wichtigste, die dominante Form der Literatur in der Zweiten Republik: Die Autoren, die diese Form herausgebildet und weiterentwickelt haben, ergeben mitsammen ein beinahe vollständiges Who's who der modernen österreichischen Literatur.⁵

Senza volerci addentrare in un dibattito che non pertiene alla nostra indagine, ci troviamo tuttavia costretti ad ammettere che il forte senso critico e autocritico è uno degli elementi dominanti nell'esperienza italiana degli autori austriaci dell'ultimo cinquantennio, esperienza che finisce per intersecarsi con la «cosiddetta Anti-Heimat-Literatur», facendo dell'Italia uno strumento attraverso cui mettere a fuoco la realtà dalla quale si proviene. Nessun processo avviene però senza prima essere stato innescato, e la miccia è da ricercare in un lontano giorno del 1953. Se infatti è indiscutibile che Goethe abbia rappresentato e continui a rappresentare la principale via d'accesso degli autori di cultura tedesca al mondo italiano, è pur vero che negli ultimi cinquant'anni un altro mito si è venuto a consolidare, assai più contemporaneo e vicino. Dopo Goethe, è la Bachmann ad essere

³ Ernst Fischer, *Die österreichische Literatur*, in *Hauptwerke der österreichischen Literatur, Einzeldarstellungen und Interpretationen*, a cura di Ernst Fischer, München, Kindler Verlag, 1997; pp. IX-XXVI, qui p. IX.

⁴ Cit. *ivi*, p. IX.

⁵ Robert Menasse, *Das Land ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1995, pp. 112-113.

diventata il nuovo eroe del viaggio e del soggiorno in Italia: la grande poetessa che scelse Roma come sua città d'elezione e lì perse la vita. La «austriacità» di questa figura tra le maggiori della letteratura tedesca del secolo appena trascorso si rivela un elemento per nulla secondario. Come è stato ben ricordato⁶, l'Italia, prima del secondo dopoguerra, in una prospettiva austriaca offre agli scrittori, se si eccettua Rilke, né più né meno che un luogo di transito in cui riscoprirsi esistenzialmente, all'interno ancora della classica *Bildung*, mentre:

die Gegenwart des Landes wird als ein Hindernis empfunden, das abgeschafft werden muss, will man Italien verstehen. [...] Erst in den fünfzig Jahren dieses Jahrhunderts ändert sich wesentlich diese Wahrnehmung Italiens. Für die Biographie österreichischer Autoren wird Italien wichtig, manchmal entscheidend.⁷

La Bachmann, però, più che una delle tante figure di letterati folgorati dall'Italia, ci sembra piuttosto la figura chiave di una nuova percezione del sud, involontario e pur anche recalcitrante⁸ *Vorbild* per altri «sguardi» austriaci che con la realtà italiana si sarebbero confrontati. Ma non a caso abbiamo evidenziato la parola sguardo. Dagli scritti della Bachmann si evince infatti il postulato che in Italia si venga per imparare a guardare: «In Italien habe ich gelernt, Gebrauch von meinen Augen zu machen, habe schauen gelernt»⁹. *Was ich in Rom sah und hörte* titola un breve testo che preparò per *Akzent* nel 1955, un testo la cui definibilità già all'autrice appariva difficile:

Er erscheint dieser Tage, ist aber keine Erzählung, sondern ein for-

⁶ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler / Luigi Reitani, *Symmetrie der Entfremdung. Italien und Österreich im wechselseitigen Blick ihrer Literaturen*, in *Österreich / Italien. Was Nachbarn voneinander wissen sollten*, a cura di Michael Morass / Günther Pallaver, Wien, Deuticke, 1992, pp. 151-180.

⁷ *Ivi*, p. 167.

⁸ Cfr. a tal proposito un'affermazione della Bachmann del 1969: «Man hat mich so oft gefragt, warum ich nach Rom gegangen bin, und ich habe es nie gut erklären können. [...] Ich habe kein Italienerlebnis, nichts dergleichen, ich lebe sehr gern hier. Und hinzu kommt ja noch, daß ich an der italienischen Grenze aufgewachsen bin und daß ich zu Haus Italienisch sprechen gehört habe», in Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, München, Piper, 1983, p. 65. Tr. it. di Cinzia Romani, *In cerca di frasi vere*, intr. di Giorgio Agamben, Bari, Laterza, 1989.

⁹ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 40.

mal etwas seltsames Gebilde, für das ich keinen Name weiß.¹⁰

Ma sicura gliene appariva la valenza:

Ich habe versucht, nur die «Formeln» für die Stadt aufzusuchen, ihre Essenz, wie sie sich im bestimmten Momenten ganz konkret zeigt.¹¹

Seben e Hören, endiadi che è metafora di una conoscenza possibile solo attraverso una percezione vigile, si ripetono anaforicamente lungo tutto il testo, ma soprattutto è il vedere che trionfa, e nella chiusa assistiamo, quasi nella forma di una sinestesia, ad un vedere sollecitato dal sentire:

Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum sehen gegeben sind.¹²

Poco dopo la composizione di questo *essay*, alla Bachmann fu rivolta la stessa domanda a cui Musil non rispose, e curiosamente sia la non-risposta di Musil che quella più eloquente della Bachmann rimasero fra i loro abbozzi:

die politische und kulturelle Eigenart Österreichs – an das man übrigens nicht in geografischen Kategorien denken sollte, weil seine Grenzen nicht die geografischen sind – scheint mir viel zu wenig beachtet zu werden. Dichter wie Grillparzer und Hofmannsthal, Rilke und Robert Musil hätten nie Deutsche sein können. Die Österreicher haben an so vielen Kulturen partizipiert und ein andres Weltgefühl entwickelt als die Deutschen;¹³

dichiarazione che non può non legarsi direttamente anche al modo in cui la Bachmann sentiva di percepire l'Italia. E forse era proprio questo sentirsi capace di vivere contemporaneamente più culture e «in» più culture che la spingeva ad affermare:

daß ich zwar in Rom lebe, aber ein Doppelleben führe, denn in dem Augenblick, in dem ich in mein Arbeitszimmer gehe, bin ich in Wien und nicht in Rom. [...] Aber ich bin besser in Wien, weil ich in Rom bin, denn ohne diese Distanz könnte ich es mir nicht für die Arbeit vorstellen.¹⁴

¹⁰ *Ivi*, p. 13.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² Ingeborg Bachmann, *Was ich in Rom sah und hörte*, in *Werke IV*, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, München, Piper, 1978; pp. 29-34, qui p. 34.

¹³ Ead., *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., pp. 11-12.

¹⁴ *Ivi*, p. 65.

Tradizionalmente l'Italia, *das schöne Fremde*, era stata considerata, in ultimo, alla stregua di un grande insieme fatto di cultura classica e rinascimentale, di cui nutrirsi in patria per compiere in Italia scoperte che avevano invece il sapore di «riscoperte» di viaggi fatti allo scrittoio. Benché l'esperienza di Grillparzer, molto critica e disincantata, o quella estrema di Seume, alla ricerca della *Wirklichkeit*, si fossero ben discostate dallo strugimento da «sindrome di Stendhal», solo negli ultimi decenni questo approccio, preventivato e calcolato sulle pagine dei cataloghi d'arte e dei libri di storia, ha subito un lento e forse inarrestabile crollo. Crollo testimoniato non solo in ambito più propriamente tedesco dalla rappresentazione ostinatamente negativa di Roma compiuta da Rolf Dieter Brinkmann¹⁵, ma specialmente dal processo più ampio che ha avuto e ha tuttora luogo nell'area culturale austriaca, di cui, dicevamo, la Bachmann si fa capostipite. Se in Italia si resta, infatti, non è più a causa di aurei miti romantici per esteti; alla fascinazione per la magnificenza e la grandiosità della storia che permane, fa seguito piuttosto una ricerca diretta della realtà e della contemporaneità dei luoghi visti e vissuti, un'apertura a tutto ciò che l'esperienza coglie, accettando al contempo il fatto che la bellezza e la vita possano venire scoperti anche nel dissolvimento e nella transitorietà:

In Rom sah ich, daß der Tiber nicht schön ist, aber unbekümmert um seine Kais, aus den Ufer treten, an die keiner Hand legt. [...]

In Rom sah ich, daß die Peterkirche kleiner erscheint als ihre Maße und doch zu groß ist. Es heißt, Gott wollte seine Kirche auf einem Felsen und fest stehen haben. Diese nun erhebt sich über dem Grab ihres Heiligen, das man freilegt. So ist's der Heilige selbst, der sie in Gefahr bringt und Schwächt. Trotzdem treten die großen Feste noch laut auf, mit Balletten in Purpur unter Baldachinen, und in den Nischen ersetzt Gold das Wachs. [...]

In Rom sah ich, daß dem Palazzo Cenci, in dem die unglückliche Beatrice vor ihrer Hinrichtung lebte, viele Häuser gleichen. [...] Auf den Terrassen morschen die Oleanderkübel zugunsten der weißen und roten Blüten; die möchten fortfliegen, denn sie kommen gegen den Geruch von Unrat und Verwesung nicht auf, der die Vergangenheit lebendiger macht als Denkmäler. [...]

Ich sah auf dem Campo de Fiori, daß Giordano Bruno noch immer verbrannt wird. Jeden Sonnabend, wenn um ihn herum die Buden abgerissen werden und nur mehr die Blumenfrauen zurückbleiben,

¹⁵ Cfr. Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1979.

wenn der Gestank von Fisch, Chlor und verfaulten Obst auf dem Platz verebbt, tragen die Männer den Abfall, der geblieben ist, nachdem alles verfeilscht wurde, vor seinen Augen zusammen und zünden den Haufen an. [...]

Schwer zu sehen ist, was unter der Erde liegt: Wasserstätten und Todesstätten. Treppen führen hinunter zu Zisternen, die der Wind ausgetrunken hat, zu Brunnenhäusern, von Kragstein überwölbt und in weichen Tuff gehöhlt, zu Blutstropfen, die Quellen auslösten. Die Wege senken sich in die Katakomben.¹⁶

Eliminato il pittoresco, e riconquistata la realtà, i «successori» della Bachmann si confrontano con una nuova immagine dell'Italia, e nelle loro pagine alcuni fattori sembrano ritornare con insistita ricorrenza, tutti, in misura più o meno diversa, riconoscibili nell'esperienza italiana della poetessa di Klagenfurt: ricerca di un luogo deputato alla scrittura; sguardo all'indietro verso la realtà culturale austriaca; distacco dalla tradizione; naturalezza nel muoversi all'interno di un paesaggio cattolico quanto l'Austria; attenzione al mondo variegato dei mercati e delle strade; conseguente dialettica fra la vita condannata all'eternità nelle chiese (i luoghi in cui il cattolicesimo si fa tangibile), e piena espressione e dispiegamento dell'esistenza, sia pure fino alla morte e alla successiva decomposizione, nelle strade e nei mercati. Di queste caratteristiche andremo alla ricerca nei testi di Peter Rosei¹⁷, Gerhard Roth¹⁸, Thomas Bernhard¹⁹, Gustav Ernst²⁰, Josef Winkler²¹, Franz Innerhofer²², Leopold Federmair²³ e Raoul Schrott²⁴, che dell'Italia negli ultimi due decenni hanno fatto esperienza e ne hanno scritto in chiave autobiografica o romanzesca.

¹⁶ Ingeborg Bachmann, *Was ich in Rom sah und hörte*, cit., pp. 29-33.

¹⁷ Peter Rosei, *Wer war Edgar Allan?*, Salzburg, Residenz Verlag, 1977; tr. it. di Angelo Lumelli, *Chi era Edgar Allan?*, Milano, Feltrinelli, 1980.

¹⁸ Gerhard Roth, *Winterreise*, Frankfurt am Main, Fischer, 1978.

¹⁹ Thomas Bernhard, *Auslöschung*, cit.

²⁰ Gustav Ernst, *Frühling in der Via Condotti*, Wien, Europaverlag, 1987.

²¹ Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

²² Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 1993.

²³ Sparsa nelle prose quasi memorie di viaggio di *Monument und Zufall*, Klagenfurt, Ritter-Verlag, 1994; *Flucht und Erhebung. Orte, Bilder, Probleme*, Klagenfurt-Wien, edition selene, 1997.

²⁴ Raoul Schrott, *Hotels*, München, dtv, 1998 (ed. originale Innsbruck, Haimon Verlag, 1995). Traduzione italiana parziale a cura di Adele Netti e Valentina Di Rosa, in *Luci, lune, luoghi. Antologia della poesia austriaca contemporanea*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Marcos y Marcos, 1999; pp. 689-729.

Come si è visto la Bachmann, per sua dichiarazione, ha bisogno di Roma, dell'Italia, per scrivere, e per scrivere sull'Austria. La distanza geografica si fa ambivalente ubiquità, permette l'oggettivazione dello sguardo lanciato *à rebours* e al contempo in avanti, verso l'Austria, e consente di deautomatizzarne l'immagine, di scoprirla nuovamente. Anche Franz-Josef Murau, il protagonista di *Auslöschung*, sostiene di vivere a Roma per ragioni molto simili:

In Rom habe ich, was mir schon viele Jahre nicht mehr möglich gewesen war, angefangen, mir wieder Notizen zu machen, mir überhaupt wieder Gedanken über alles zu machen.²⁵

Da questo pensiero consegue la conclusione programmatica:

Was meinem Onkel in Cannes möglich gewesen ist, [...] Wolfsegg aufzuschreiben, muß mir in Rom ebenso möglich sein und mir selbst mit einer noch viel größeren Unabhängigkeit und Unbestechlichkeit.²⁶

Ma mentre Murau/Bernhard da sempre va alla ricerca di un'adeguata distanza dall'Austria, di una città europea che possa farsi punto d'osservazione privilegiato e centro del mondo, la Bachmann la trova pur senza averla cercata. Riproponendo invece quella interpretazione che vorrebbe trasformare il soggiorno italiano della poetessa di Klagenfurt in un esilio volontario²⁷, in *Auslöschung* Bernhard la sottopone a una forte mitizzazione e ne fa quasi un doppio del suo protagonista: diventa Maria, in fuga dalla città «provinciale» in cui è nata come Murau²⁸, poetessa, «die Römerin sein will, gleichzeitig Wienerin und aus diesem gefährlichen Gefühls- und Geisteszustand heraus ihre großen Dichtungen schreibt»²⁹. Pur nella sua affinità con Murau, però, Maria (né la paronomasia dei nomi può essere casuale) è spesso tentata di ritornare definitivamente in Austria, di stabilirsi ancora a Vienna (la città che secondo Bernhard sarebbe stata la prima ancora di salvezza per entrambi i personaggi), e nonostante ogni volta rinunci al proposito proprio quando questo è sul punto di concretarsi, il suo rimanere a Roma resta diverso da quello di Murau, il quale,

²⁵ Thomas Bernhard, *Auslöschung*, cit., p. 203.

²⁶ *Ivi*, pp. 201-202.

²⁷ Cfr. Johann Sonnleitner, *Italienfluchten in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, cit., p. 194 e segg.

²⁸ Cfr. Thomas Bernhard, *Auslöschung*, cit., pp. 232-233.

²⁹ *Ivi*, pp. 236-237.

come il suo autore, ha già categoricamente deciso di tenersi ben lontano dall'Austria.

Non tutte le scelte sono però così radicali, e non tutti gli autori e i loro personaggi più o meno autobiografici che optano per l'Italia lasciano del tutto la loro discussa *Heimat* in favore del sud; più spesso conducono un'esistenza «anfibia», vivono periodi di immersione nel mondo italiano, imparano ad affinare il proprio sguardo attraverso la nuova realtà che si profila davanti. *Das Fremde* viene vissuto sempre meno come *Entfremdung*, ed anzi il concetto stesso di *fremd* incomincia a vacillare, perché ciò che lo sguardo adesso scopre non è più tanto diverso da ciò che si è abituati a vedere nella nazione in cui si è nati. Il viaggio in Italia, diventato anche «soggiorno» in Italia, non è, per i nostri autori, una fuga dal proprio io e neppure una semplice ricerca di esso: in primo piano, insieme alla propria realtà intima, si profila la realtà sociale che si ha davanti e quella che ci si è lasciata alle spalle, ci si confronta contemporaneamente con più mondi. Si svolge ancora quel doppio processo prima rilevato: dalla nuova prospettiva si può osservare l'Austria con più chiarezza e oggettività, e si può contemporaneamente scriverne, ritrovando o trovando *tout court* la scrittura. Esattamente questo fa Josef Winkler quando compone il suo primo romanzo tra Klagenfurt e Venezia, «hin und her pendelnd, ob im Zug oder in den Kaffeehäusern oder halt auch im Büro»³⁰, né *Menschenkind*, ritratto di una infanzia e adolescenza nella provinciale Carinzia, è certo un libro d'argomento italiano. Venezia, benché così vicina all'Austria da poter essere raggiunta facilmente in treno, è tuttavia già Italia, possiede quella necessaria distanza da casa perché vi si possa svolgere un rito di commemorazione funebre che è anche propiziazione alla scrittura. Il tragico evento che ha spinto Winkler a passare dal ruolo di lettore a quello di scrittore, cioè il suicidio per impiccagione di due ragazzi suoi amici, costretti a tanto dall'ambiente contadino chiuso e bigotto che non accettava la loro omosessualità, viene definitivamente ripensato da Winkler a Venezia. O meglio, a Venezia Winkler espia il fatto di essere rimasto in vita. Comprata una ghirlanda di fiori prende il treno e parte per la città lagunare:

und mir überlegte, ob ich nur den Blumenkranz oder mich mit dem schwimmreifengroßen Totenkranz in die winterlich kalten Meeresfluten werfen sollte, [...] aber schließlich schlug ich den Blu-

³⁰ Da una intervista a Josef Winkler, in Ernst Grohotolsky, *Wo einem ein Kopf in den Satz schießt*, in *Dossier. Josef Winkler*, a cura di Gänther A. Höfler und Gerhard Melzer, Graz-Wien, Literaturverlag Droschl, 1998; pp. 9-25, qui p. 13.

menkranz gegen das Gebälk, warf den zerfledderten Kranz [...] in die schäumenden Meeresfluten, [...], und ging in der Finsternis auf dem Holzgerippe der Meeresbrücke zurück an den Strand, setzte mich am venezianischen Lido in die Cafeteria des Hotels Belvedere und hörte [...] tagelang nicht mehr zu schreiben auf.³¹

Così come tra Venezia e Roma viene concepito *Der Leibeigene*³², mentre nel frattempo Winkler, *flaneur* col taccuino (quello *Straßennotizbuch* su cui si ritornerà più avanti), raccoglieva materiale per *Friedhof der bitteren Orangen*, romanzo che è insieme scrittura d'ambientazione italiana ed ennesima rielaborazione della propria autobiografia giovanile.

In realtà, come il *Friedhof*, nessuno dei testi riportabili alla nostra tematica potrebbe definirsi a cuor leggero un libro sull'Italia, a beneficio piuttosto di quella dicotomia Italia/Austria che in *Auslöschung* è rappresentata dall'inconciliabile binomio «Roma/Wolfsegg». In *Um die Wette leben*, romanzo di Franz Innerhofer, questa inevitabile *Auseinandersetzung* viene stilizzata nella coppia «Urbs Vetus/Festspielstadt», le facilmente riconoscibili Orvieto e Salzburg. Artner, il nuovo alter ego di Innerhofer, solo a Orvieto riesce a trovare una realtà a lui confacente, una città a misura d'uomo e di intellettuale che gli offra una atmosfera di familiare giovialità in cui poter scrivere e lavorare senza lo stress della *Festspielstadt*. A prescindere dal «viatico» del suo editore («*Fabriken nicht mehr, Arbeiter nicht mehr*»³³), Artner trascorre il suo tempo proprio in mezzo alla classe lavoratrice:

In eine Art Ruhe-Lern-und-Arbeitsstätte war er da auf gut Glück gestolpert, nach der er schon lange gesucht hatte. Immer schon hatte er gedacht, es muß ja irgendwo etwas sein, die vielen Bücher, die Musik, die Philosophie müssen irgendwo etwas hinterlassen haben.³⁴

A Orvieto appare a Artner una classe operaia colta e intelligente, mentre gli operai, nella *Festspielstadt*, si limitano a leggere *Die Kronen-Zeitung* e parlano solo di automobili. Le sue riflessioni fanno ricordare una affermazione italiana della Bachmann di molti anni prima:

Denn die Arbeiter hier sind intelligent von Natur aus. Sie wissen, wer sie sind, sie wissen, was sie zu tun haben, und sie haben ein un-

³¹ Josef Winkler, *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, p. 50.

³² Cfr. Franz Haas, *Ketzergebete*, in *Dossier. Josef Winkler*, cit.; pp. 39-54, qui p. 47.

³³ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., p. 8.

³⁴ *Ivi*, p. 72.

geheuer starkes Bewußtsein von dem, was nicht sein darf und was sein sollte.³⁵

Ma la ragione che convince Artner a rimanere ad Orvieto, prima ancora che nasca la sua amicizia con gli *Arbeiter* della città, è data da una sorta di liberazione dal precostituito:

Endlich ein Ort, der nicht einem anderen nachgemacht ist, endlich ein Ort, den man betreten kann, ohne rasch von Erinnerung zu Erinnerung zu stolpern, ohne daß zum Schluß alles so vermischt ist, daß du nicht mehr sagen kannst, wo du überhaupt gewesen bist.³⁶

L'osservazione ci conduce verso un'altra problematica: considerare l'Italia come entità geograficamente differenziabile, nonché, prima dell'unità, politicamente differenziata, non era mai stata prerogativa dei viaggiatori di lingua tedesca³⁷. Soprattutto priva d'importanza appariva l'individuazione di differenti realtà culturali all'interno delle differenti aree geografiche. Il costituirsi, a mo' di canone, delle quattro tappe esemplificative dell'intera penisola (Venezia, Firenze, Roma, Napoli), non aveva comunque scalfito l'idea che l'Italia fosse da considerarsi equanimamente come il frutto di una tradizione culturale unitaria. Nei testi dell'ultimo ventennio si scopre subito al contrario il bisogno di un azzeramento di ogni immagine preconfezionata e tramandata. Artner, il doppio di Innerhofer, sceglie Orvieto perché gli offre la diversità ambientale in cui «riscoprire» l'Italia (Siena, dove pure aveva pensato di stabilirsi, curiosamente gli faceva venire in mente Salzburg). Come per lui, anche per le altre figure più o meno fittive o autobiografiche non c'è più niente di scontato in ciò che viene visto e sentito, si tratta sempre di sguardi che rifiutano l'ovvietà. Sguardi, soprattutto, che cercano dietro le cose una più vera realtà, il che significa non limitarsi agli aspetti esteticamente «belli» o quanto meno concilianti, né rifiutare sprezzanti l'anti-bellezza spesso scoperta nei luoghi italiani. A tal proposito Leopold Federmaier, che per alcuni anni ha vissuto in Sicilia, scrive:

Es ist war, daß in Italien, wenigstens im Süden, die Gewalt den Alltag beherrscht: Gewalt gegen das Ohr, gegen das Auge, gegen das Hör- und Sehvermögen [...]. Wohnkästen, niemals fertiggebaut, be-

³⁵ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 143.

³⁶ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., p. 36.

³⁷ Cfr. Gunter E. Grimm, Ursula Breymayer, Walter Erhart, «*Ein Gefühl von Freierem Leben*». *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 3.

leidigen den Abhang des Vulkans, wo zwischen schwarzen Gestein und verstreuten Müll ein paar verkrüppelte Zitronenbäume wachsen. [...] Alte Gebäude verfallen nicht, nein, sie werden ruiniert.³⁸

Ma tutto questo, come il paesaggio di Campo de Fiori dopo il mercato nell'*essay* della Bachmann, non costituisce un fattore respingente, non obbliga a volgere altrove lo sguardo alla ricerca di vestigia greche o barocche; scrive ancora Federmair:

Und dennoch, gleichzeitig, hatte ich als ich dort lebte, Tag für Tag das Gefühl, daß das Leben hier ist, daß die Schönheit hier ist, hier, inmitten der Zerstörung – und nirgendwo sonst.³⁹

La decostruzione dell'immagine mitica dell'Italia e dei cliché a essa connessi, in ultimo, si direbbe giunga quasi a negare un'identità italiana immediatamente riconoscibile. Artner vive l'Umbria, Federmair tiene a precisare che le sue osservazioni italiane sono state colte nel sud della penisola e in Sicilia, la stessa Roma, antitetica nelle pagine di Bernhard e in quelle di Winkler, diviene più città insieme. L'Italia viene assaporata insomma in forme sempre più varie, dotate di una propria autonomia culturale, e in questo smembramento le diverse parti ottenute vengono adoperate in modo da condurre, attraverso di esse, una riflessione sul proprio io, sul proprio passato, sul proprio retaggio culturale: «Je länger er von zuhause weg ist, sagt er [Josef Winkler], desto mehr interessiert ihn alles, was in Österreich passiert»⁴⁰.

L'ombra del padre Goethe, incumbente ed anche ingombrante, generalmente non esplicitamente rievocata, in realtà non è messa da parte, affiora per contrario nelle nuove caratteristiche che questi nuovi viaggi presentano. La *Wiedergeburt*, da Goethe in poi sulla scena tedesca elemento primario dell'esperienza italiana, se ha luogo, non è elemento puramente esistenziale e, come accennavamo, investe principalmente la sfera sociale dell'individuo:

Die Fluchtmotive, sowohl jene der Autoren als auch ihrer fiktionalen Figuren, scheinen anderen zu sein. Wie bei Bernhard angedeutet, sind eher gesellschaftspolitische Zusammenhänge ausschlaggebend und

³⁸ Leopold Federmair, *Lob der Entfremdung*, in *Flucht und Erhebung*, cit.; pp. 149-156, qui pp. 153-154.

³⁹ *Ivi*, p. 154.

⁴⁰ Franz Haas, *Das Straßennotizbuch des Josef Winkler*, in «Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft», Anno XXII, 1994, Nr. 1; pp. 33-38, qui p. 38.

weniger eine subjektive Entfremdungserfahrung, die lediglich in Gerhard Roths *Winterreise* ins Zentrum rückt.⁴¹

Quando a spingere verso l'Italia è la convinzione di potervi trovare la soluzione ai problemi di una vita intera, l'esperienza è destinata a fallire. Gli autori scaltriti lo sanno già. Chi lo ignora sono a volte i loro personaggi. È quanto accade a Nagl, il protagonista, appunto, di *Winterreise*, ed è quello che, sotto altra forma, vivono i coniugi Guschelbauer, protagonisti di *Frihling in der Via Condotti*, romanzo di Gustav Ernst.

Immer glaube ich, daß das Leben noch vor mir liegt, als hätte ich mein bisheriges nur für eine kurze Zeit eingerichtet und das eigentliche würde ich nicht allzu ferner Zukunft beginnen,⁴²

pensa Nagl, insegnante di scuola elementare di un piccolo villaggio, frustrato e desideroso del grande cambiamento:

Immer schon hatte der Lehrer den Vesuv sehen wollen. Er hatte Bücher über den Vulkanismus gelesen, [...] aber am meisten hatte er sich für den Vesuv und Pompeji interessiert. Pompeji war ihm vorgekommen wie ein Friedhof von Träumen, deren Bilder erstarrt und erkaltet waren. Wie oft hatte er daran gedacht, in Pompeji zu verschwinden oder sich in den Vesuv zu stürzen, aber plötzlich, während er noch immer in die Ferne schaute, in der der Hubschrauber sich in nichts aufgelöst hatte, dachte er, daß es soweit sei.⁴³

Il prototipo dell'uomo insoddisfatto parte così d'improvviso per Napoli, coinvolgendo nell'avventura la ex-fidanzata; ma se scopo di Nagl è vedere da vicino il Vesuvio, non può concludersi che la sua vista possa portargli grandi benefici, specialmente perché Nagl, afflitto da *Sehnsucht*, continua a vagheggiare palliativi appagamenti:

Er hatte sich etwas anderes vorgestellt, aber was er sah, erschien ihm viel selbstverständlicher. Er sah nur dieses gewaltige Loch, den Nebel und den Schnee.⁴⁴

Sul Vesuvio non si compie alcun miracolo, semplicemente non accade nulla, i pensieri che lassù vengono in mente a Nagl non sono sublimi, non rimandano neppure, come per Goethe, alla grandezza della natura, e l'uni-

⁴¹ Johann Sonnleitner, *Italienflucht in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, cit., p. 187.

⁴² Gerhard Roth, *Winterreise*, cit., pp. 6-7.

⁴³ *Ivi*, pp. 10-11.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 71-72.

ca cosa che infine riesca a provare è «Sehnsucht nach Menschen»⁴⁵ solo per il fatto di trovarsi in un posto solitario. In realtà il personaggio di Roth non sa guardare quel che lo circonda in Italia, perché non ha mai cercato di capire neppure ciò che lo circondava nella sua terra. Chi non ha fatto vera esperienza dei propri luoghi non può confrontarsi con qualcosa di nuovo e straniero, il mondo intero non è in grado di rappresentare nulla, e infatti Nagl al mondo preferisce le stanze degli alberghi, dove lo scrittore si sbizzarrisce nella descrizione di scene erotiche che talvolta rasentano il ridicolo. Ugualmente vuoti di senso sono il soggiorno a Roma e quello a Venezia, in cui in ultimo si prepara il finale, un po' kitsch, del romanzo:

Als es hell wurde, fuhr Nagl nach Mestre. [...] Von Mestre nahm er einen Bus zum Flughafen Marco Polo und löste ein Ticket nach Fairbanks, Alaska.⁴⁶

Di tutt'altro genere è la ragione che spinge i coniugi Guschelbauer al viaggio verso Roma:

Vor genau zwanzig Jahren, auf ihrer Hochzeitsreise, waren sie das letzte Mal hier gewesen. Sie hatten sich vorgenommen, die Plätze von früher wieder aufzusuchen, vor allem aber die eine Stelle zu finden, wo sie an einem Abend besonders glücklich gewesen waren und die Stadt vor ihnen gelegen war wie das Leben.⁴⁷

Ne risulta una sorta di commedia degli equivoci in cui nulla corrisponde al ricordo dei protagonisti: al lettore è chiaro sin dall'inizio che la Roma vagheggiata dai Guschelbauer è frutto della nostalgia di tempi più felici, e mai davvero è stata come essi ricordano. Ben diversamente dall'immagine che la Bachmann tracciava in una pagina rimasta abbozzo («oder ein altes Paar, das nach 20 Jahren vielleicht wiedergekommen ist und sich nur manchmal im Weg irrt»⁴⁸), gli inermi Guschelbauer sbagliano strada, confondono monumenti, litigano per ogni piccola cosa, osservati con perfidia bonaria dall'autore, che attraverso loro mette alla berlina le abitudini più tipicamente austriache, come la preoccupazione principale di Walter Guschelbauer a Roma, *Leitmotiv* lungo tutto il romanzo:

⁴⁵ *Ivi*, p. 74.

⁴⁶ *Ivi*, p. 192.

⁴⁷ Gustav Ernst, *Frühling in der Via Condotti*, Wien, cit., 1987, p. 8.

⁴⁸ Ingeborg Bachmann, [*Ferragosto*]. *Entwürfe*, in *Werke IV*, cit.; pp. 336-337, qui p. 336.

Eine *Krone* hatte er nicht bekommen. Auch keine andere österreichische Zeitung. Ich muß wissen, sagte er, wie Rapid gespielt hat.⁴⁹

E più avanti:

Beim Kiosk an der Via Cavour fand Walter Guschelbauer zwischen *Bild* und *Süddeutsche* die *Kronen-Zeitung*. Aber die gestrige.⁵⁰

Proprio come gli *Arbeiter* austriaci secondo Innerhofer, ed esattamente al contrario che l'intellettuale Artner:

aber wer eine deutschsprachige Zeitung wollte, suchte in Urbs Vetus vergeblich. Das erfüllte Artner natürlich mit Stolz für Urbs Vetus. Endlich ein Ort, der es sich gestattet, sich deutschfrei zu präsentieren.⁵¹

Ma intento di Artner, già lo sappiamo, era allontanarsi dalla *Festspielstadt* e dai suoi riti. I Guschelbauer, invece, non hanno pretese tanto intellettualistiche, a loro basterebbe che la vita, grazie al nuovo viaggio di nozze, li riportasse indietro all'epoca in cui «der Ernsti», il figlio adesso afflitto da problemi psichici, andava a scuola come un bambino normale, «[die Zeit], in der Walter Guschelbauer den Posten von Reschek, der in Pension ging, noch zu bekommen glaubte»⁵², in cui andavano a ballare la sera e progettavano splendidi futuri; l'epoca, insomma, della loro giovinezza. Anche nei Guschelbauer, ignari *exempla* dei nuovi tempi, Roma produce la necessità di un confronto con la loro vita passata e presente, da un lato, e con le caratteristiche di due nazioni, dall'altro: tanto più trovano da ridire sulle abitudini italiane, tanto più dai loro dialoghi emerge che l'esistenza da loro condotta secondo i ritmi austriaci è ben lungi da ogni idea di perfezione. Che uno degli intenti di Ernst sia quello di dissacrare con le armi dell'umorismo e della parodia secoli di sovrapposte esperienze romantiche e paradisiache dell'Italia è indubbio, specie nei passi in cui fanno il loro ingresso due personaggi proverbialmente responsabili della diffusione del «mito» italiano nel mondo. Ma in modo assai simile a quel che recitava un motivo popolare francese a proposito di Luigi XV («l'hanno messo in un monumento per fare tutto il popolo contento»), i due personaggi appaiono in effigie, definitivamente parodiati: dopo un fallito incontro amo-

⁴⁹ Gustav Ernst, *Frühling in der Via Condotti*, cit., p. 18.

⁵⁰ *Ivi*, p. 31.

⁵¹ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., p. 50.

⁵² Gustav Ernst, *Frühling in der Via Condotti*, cit., p. 28.

roso con una vedova inglese che da anni vive a Roma, svoltosi a Villa Borghese davanti alla statua di Byron, Walter Guschelbauer «war vom Byron-Denkmal zum Goethe-Denkmal gekommen»⁵³, e a poca distanza da lì, con ostinata infelicità, si abbandona pateticamente a un gesto di autoerotismo, mentre il suo sguardo è rivolto su un paesaggio molto goethiano: «Er schaute auf das Tor, durch das Goethe 1787 die Stadt betreten hatte»⁵⁴. Questo era il paesaggio che vent'anni prima aveva fatto da sfondo al momento più felice della loro vita, ma, paradossalmente, i due coniugi lo ritrovano in modo indipendente l'uno dall'altra, ciascuno dopo una più o meno riuscita avventura extra-coniugale. Ernst è l'unico fra i nostri autori che dichiara in modo quasi programmatico la volontà di demitizzare Goethe, gli altri lo fanno ugualmente, ma in silenzio. Agli strali dell'intento parodistico di Ernst ci sembra però non sfugga neppure il già citato romanzo di Roth: dal viaggio d'inverno si passa a un viaggio primaverile, dalla coppia sospinta dalla passione a una coppia in cui la passione si è spenta da molti anni, dalla ricerca esistenziale alla sua parodia.

Guardare l'Austria con lo sguardo «appreso» in Italia, o l'Italia con gli occhi portati in valigia dall'Austria? Per i Guschelbauer non c'è dubbio:

Zehn Minuten später erschienen sie in der Pasticceria an der Piazza dei Cinquecento und betrachten die Süßigkeiten. Walter Guschelbauer entschied sich für eine Art Linzer-Auge, Marianne Guschelbauer für eine Art Krapfen mit gelber Creme.

Man sah sie vor dem Koffer-Standl über die Preise reden.

Auf der Piazza della Repubblica verglichen sie den Springbrunnen mit dem Hochstrahlbrunnen vorm Russendenkmal auf dem Schwarzenbergplatz.⁵⁵

Il processo inverso, lo sguardo verso l'Austria attraverso le figure di questi due suoi rappresentanti, Ernst lo lascia compiere al lettore.

Tuttavia c'è un processo che inarrestabilmente trova luogo in Italia, sia negli intellettuali che nei semplici: la meccanica del ricordo. Non c'è nulla fra le cose viste e sentite che non rimandi a qualcosa lasciata a casa o sepolta nel passato, magari nella propria infanzia:

Eigentlich sollte ich die Rosen vom Sarg Johannes' XXIII. wegnehmen, in mein Heimatdorf Kamering bringen und aufs Grabmal

⁵³ *Ivi*, p. 107.

⁵⁴ *Ivi*, p. 111.

⁵⁵ *Ivi*, p. 63.

meiner Großmutter väterlicherjenseits legen, der ich damals, wann war das, die Todesnachricht überbrachte – Oma, da Popst is gestorbn! – und in der Bunten Illustrierten den aufgebahrten rotgekleideten Leichnahm Johannes' XXIII. zeigte. Und wie sie gejammert hat, und wie ich mich gefreut habe, und wie sie kurze Zeit danach gestorben ist – So, jetzt kann i in Ruah sterbn! – und ich auf dem Thron des Papstes den rotgekleideten Leichnam meiner Großmutter sah mit einer Bischofmütze auf dem Kopf und mit roten Totenschuhen, denn die Trauerfarbe der Päpste ist Rot.⁵⁶

Questo è uno dei pensieri che colgono Jakow Menschikow, l'io fittivo di Winkler, durante una delle sue visite a S. Pietro. In modo molto simile, ma senza la sublime ironia di Winkler, opera la memoria di Nagl, il personaggio di Roth, ma giacché si tratta di un uomo che non ha mai vissuto veramente, i suoi ricordi sono molto spesso dei «metaricordi», nutriti delle parole che, durante la sua infanzia, ha udito dal nonno; così alla vista del Ponte degli angeli, a Roma, Nagl ricorda il giorno in cui morì il fratello del nonno: «Die Mutter hatte ihm ein Bild mit einem Engel gezeigt und gesagt, daß sein Bruder ein Engel geworden sei»⁵⁷. Ripercorre quindi alcune tappe di quella vita non sua, abbandonandosi a considerazioni esistenziali aleatorie, come tipico di questo personaggio ai cui pensieri non corrisponde un'azione:

Wie merkwürdig es für Nagl war, hier zu sitzen am Tiber und an die Lebensgeschichte von Toten zu denken. In der Ferne sah er die Engel jetzt wie dunkle Schatten vor der Sonne. Das Merkwürdige war, daß die steinernen Engel wirklicher waren als das, woran er dachte. Es war vergangen, als hätte es nie existiert. Mit den Toten waren die Leiden vergangen, und die Menschen hatten gelebt, indem sie sich mit ihrem Leben abgefunden hatten.⁵⁸

Mentre per Innerhofer, meno disposto al passato, i ricordi corrispondono a un paragone attivo fra l'Austria contemporanea, esemplificata da Salzborg, e l'Italia scoperta a Orvieto:

Dort, in Urbs Vetus, war es ihm überlassen, fand niemand etwas daran, wie langsam und zu welcher Zeit er seiner Wege ging, wogegen

⁵⁶ Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*, cit., pp. 82-83.

⁵⁷ Gerhard Roth, *Winterreise*, cit., p. 101.

⁵⁸ *Ivi*, p. 104.

hier insgesamt schon grundlos schnell gegangen wurde, außer bei Beerdigungen. Da gingen sie auch hier auffallend verhalten, langsam, als wäre im nachhinein noch etwas an Lebenssinn zu gewinnen, während dort von vornherein langsam und lebensbejahend gegangen wurde.⁵⁹

Tutto ciò che Artner vede in Italia marca programmaticamente la distanza fra due mondi e due esperienze diverse, e ricorda con assiduità al lettore che l'ambiente italiano, o per lo meno quello scoperto a Orvieto, è migliore di quello austriaco. Il costante rimbalzo fra *da und dort*, deitici il cui valore cambia continuamente in base al fatto che Artner, vero rappresentante delle creature anfibe di cui si diceva, si trovi in Italia o in Austria, o addirittura, per breve tempo, nella Spagna franchista, segna l'intero procedere del romanzo di Innerhofer.

L'estrema rappresentazione positiva dell'Italia a disdoro dell'Austria trova la sua sede più adeguata in *Auslöschung*. Anche Murau, scelta Roma come propria residenza, tesse gli elogi dell'Italia, ma non si perita di motivare e dimostrare la verità delle proprie affermazioni; ciò che al personaggio Murau e al suo autore importa, è creare un contraltare attraverso cui evidenziare tutti gli aspetti del mondo austriaco ritenuti negativi. La *Übertreibungskunst* si realizza nella manichea creazione di coppie di opposti, raggiungendo a volte chiari vertici di parossismo: l'Austria è il paese più cattolico che ci sia, l'Italia, per quanto sede papale, non sembra meritarse l'appellativo; gli austriaci e i tedeschi sarebbero afflitti da un terribile e inguaribile complesso materno, gli italiani, per quanto questo giudizio da sempre li accompagni, non vengono chiamati in causa a tal proposito, sia pure solo per smentirlo; a Wolfsegg non gli è mai stato permesso di aprire le finestre e lasciare circolare liberamente l'aria, in Italia è possibile. Bernhard procede per asserzioni tanto assolute, e a volte paradossali, da essere inattaccabili, esattamente come assolute erano le affermazioni che Murau adolescente ascoltava dallo zio Georg:

In den mediterranen Ländern, so mein Onkel Georg, ist alles ganz anders, sagte er. Näher erklärte er sich nicht. Als ich, damals vielleicht siebzehn oder achtzehn Jahre alt, wissen wollte, was in den sogenannten mediterranen Ländern anders als bei uns in Mitteleuropa sei, sagte er, daß es mir eines Tages klarmachen werde, wenn ich selbst diese mediterranen Länder aufsuchte. In den mediterranen

⁵⁹ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., p. 17.

Ländern ist das Leben hundertmal mehr wert als hier, sagte er. Ich war naturgemäß begierig, zu erfahren, warum.⁶⁰

Né possiamo dire che Roma appaia, dalle parole di Murau, solo in tutta la sua bellezza:

Eine laute, eine fürchterlich laute, eine stinkende Stadt, hatte ich zuerst gedacht, [...] dann aber sofort gesehen, daß es die richtige ist für mich, die einzige, die rettende.⁶¹

Del resto, lo zio Georg si era già espresso anche sulle caratteristiche meno lusinghiere della città: «Schade, daß Rom so laut geworden ist. Aber alle Städte sind laut geworden»⁶². L'arte della contraddizione e l'ironia di Bernhard, diventano però oltremodo evidenti in passi come quello in cui Murau ricorda il suo soggiorno a Napoli:

das mir aber schlecht getan hat, es hat ein Klima, das ich nicht vertragen und ist doch die allertiefste Provinz. Das müssen Sie mir verzeihen, [...], daß Neapel für mich die allertiefste Provinz ist, ich kann es als nichts anderes bezeichnen, der Blick auf den Vesuv ist für mich eine Katastrophe, weil ihn schon so viele Millionen, möglicherweise Milliarden geworfen haben.⁶³

Tra questi miliardi di occhi sarebbero da annoverare anche quelli dell'indciso Nagl, che naturalmente, come altri milioni, non hanno di certo risparmiato neppure la vista preferita di Murau a Roma, la «römische Atmosphäre» di Piazza Minerva.

Il motivo del cattolicesimo, tuttavia, non appare solo negli esercizi di esagerazione di Bernhard o nei ricordi d'infanzia di Winkler; esso rappresenta al contrario un elemento fondamentale per una più facile fruizione dell'Italia da parte di ogni occhio austriaco, incontrovertibile elemento di affinità e vicinanza fra due culture:

Besondere Aufmerksamkeit gilt dem Katholizismus in der literarischen Verarbeitung der Italienerfahrung, die Figuren suchen offensichtlich bevorzugt jene Lebenswelt auf, die ihnen durch die eigene Sozialisation besonders vertraut und meist auch negativ besetzt ist.⁶⁴

⁶⁰ Thomas Bernhard, *Auslöschung*, cit. p. 41.

⁶¹ *Ivi*, p. 203.

⁶² *Ivi*, p. 53.

⁶³ *Ivi*, p. 205.

⁶⁴ Johann Sonnleitner, *Italiensfluchten in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, cit., p. 187.

Ciò non significa che sia un principio arbitrario a spingere Murau verso un disgusto assoluto per il cattolicesimo austriaco, risparmiando per contro quello italiano; infatti non è il cattolicesimo in sé a meritare i suoi strali, quanto l'educazione cattolico-nazional-socialista che in Austria verrebbe impartita. Nella finzione semi-autobiografica di *Auslöschung* proprio a causa di tale giudizio Murau/Bernhard riceve ogni giorno dall'Austria, per quanto si sia rifugiato a Roma, una gran quantità di lettere:

Ich ziehe Österreich andauernd in den Schmutz, sagen diese Leute, die Heimat mache ich auf die unverschämteste Weise herunter, ich unterstellte den Österreichern eine gemeine und niederträchtige katholisch-nationalsozialistische Gesinnung wann und wo ich nur könne, wo es in Wahrheit diese gemeine und katholisch-nationalsozialistische Gesinnung in Österreich gar nicht gäbe, wie diese Leute schreiben.⁶⁵

Di contro a queste opinioni secondo Bernhard mistificanti, solo un giudizio è possibile:

Katholizismus und Nationalsozialismus haben sich in diesem Volk und in diesem Land immer die Waage gehalten und einmal war es mehr nationalsozialistisch, einmal mehr katholisch, aber niemals nur eines von beidem. Der österreichische Kopf denkt immer nur nationalsozialistisch-katholisch.⁶⁶

Da ciò si evince che il cattolicesimo italiano non convive con il nazional-socialismo, e ci si può confrontare più liberamente con esso, perfino scegliendo di evitare il confronto. Sotto l'egida ancora una volta del paradosso, la chiesa italiana e il Vaticano vengono rappresentati da una figura quanto mai ambigua come quella dell'Arcivescovo Spadolini, il diretto opposto della poetessa Maria:

Jeder von beiden, Spadolini wie Maria, habe ich zu Gambetti gesagt, ist der Mittelpunkt, *es gibt nicht zwei Mittelpunkte*, Spadolini ist es aus Raffinement, Maria ist es von Natur aus [...]. Das Vatikanische [ist] das Künstliche an Spadolini.⁶⁷

«Das Vatikanische» non crea una preoccupazione sociale, «das Katholisch-nationalsozialistische» rimanda a oscuri fantasmi.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 19-20.

⁶⁶ *Ivi*, p. 292.

⁶⁷ *Ivi*, p. 229.

Lo stesso disgusto al cattolicesimo che coglie Murau in Austria, assale Artner in Spagna, dove il romanziere della *Festspielstat* si trova a contatto con un mondo dominato dalla demagogia franchista, un nazionalsocialismo appunto, e il cattolicesimo è stato assunto a strumento di governo:

Straßenschildmonteure und der Generalissimo gewiß spanisch, aber darunter und darüber und rings um ihn alles noch viel standhafter katholisch, wesentlich ergiebiger katholisch als spanisch. Mit dem Vorbeigehenmüssen an einigen Kirchen und Priestern hatte Artner ja gerechnet, schließlich stammte er selbst aus einem katholischen Land und kannte andere katholische Länder, aber ein so durch und durch katholisches Land wie Spanien war ihm noch nicht untergekommen. [...] Selbst im Vatikan hätte er sich weniger katholisch unterwandert gefühlt.⁶⁸

Specialmente se i suoi ricordi vaticani assomigliano a quello riferito in una pagina precedente, in occasione della prima serata trascorsa con i suoi amici *Arbeiter a Urbs Vetus*: «Nur bei einem homosexuellen Prälaten, erinnerte er sich, war einmal bei einer ähnlich üppig nächtlichen Bewirtung dabeigewesen»⁶⁹. Per tutta risposta «Thom, eine irische Existenz, in Amerika irisch-katholisch erzogen, die Frau davongegangen, [...] findet die Kirche hier nicht katholisch genug und will nach Spanien»⁷⁰ (dove *hier* è di nuovo la città di Salzburg), parole su cui si conclude il romanzo.

Neppure Raoul Schrott, per quanto teso, nella sua raccolta di poesie *Hotels*, a una riscoperta dell'Italia meridionale mitica e greco-winckelmaniana, resiste alla tentazione di inserire, fra *exploit* di filologia classica e considerazioni storico-critiche, e poi autobiografiche, una descrizione meno archeologica:

im castello aragoneso kaum kontur
mehr setzten die klarissinnen ihre
toten auf mauerbänke fleisch das
langsam zerfiel ins gebet vielleicht
wurde es für sie schließlich zu
jenem bild das die dahinter gehende
sonne seziert.⁷¹

⁶⁸ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., pp. 122-123.

⁶⁹ *Ivi*, p. 47.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 210-11.

⁷¹ Raoul Schrott, *Hotels*, cit., p. 54.

Ma la religione e la chiesa, più che luoghi in cui la morte trascina la carne verso la decomposizione, sono soprattutto i luoghi, mentali o effettivi, di una assidua conservazione della materia, non soltanto sotto forma di quadri e ostensori; i luoghi dove fin'anche i corpi, al secolo condannati al dissolvimento, permangono nel tempo e sono destinati a durare nella storia, come quello di Giovanni XXIII e degli altri pontefici conservati a S. Pietro:

Nagl trat in eine Seitenkapelle, und da lag in einem gläsernen Sarg der flache, goldüberzogene Leichnam eines Papstes, er trug roten Samt und schien zu atmen.⁷²

E le statue, proprio grazie alla religione, divengono vive quanto i viventi, sembra dirci l'occhio da cronista di Leopold Federmair, che registra l'invadenza del simulacro di Santa Rosalia nella città di Palermo:

Die Italiener wollen ihre Ansichtskarten nicht. Sie wollen sie auch nicht verkaufen. [...] In Bahnhof von Palermo kann man keine einzige Ansichtskarte von Palermo finden, dafür unzählige aus der Schweiz, aus Irland, aus dem Schwarzwald. Und was man am häufigsten findet, wengleich nicht im Bahnhof, sind Abbildungen einer liegenden Skulptur der heiligen Rosalia auf dem Monte Pellegrino [...]. Santa Rosalia, in ein goldenes Gewand gehüllt, ein goldenes Kreuz an ihre Brust drückend, eine goldene Rosenkrone auf dem Haupt.⁷³

Accanto al cattolicesimo e alle sue ipostatizzazioni, tuttavia, un altro motivo ricorrente si fa strada, un motivo stavolta tanto più seducente quanto meno affine e familiare al mondo oltre le Alpi: la vita brulicante delle strade e dei mercati, ben più metamorfici e scenografici dell'ordinato Naschmarkt di Vienna. Al mercato di Campo de Fiori descritto dalla Bachmann, fanno seguito il mercato di Piazza Vittorio Emanuele a Roma visitato con regolarità da Winkler, il mercato di Napoli e quello di Venezia nei vagabondaggi di Nagl in *Winterreise*, ancora il mercato di Venezia in *Wer war Edgar Allan?* di Peter Rosei, quello di Orvieto nel romanzo di Innerhofer. Ben lungi dall'essere un semplice tocco di colore locale, il mercato riveste un ruolo ben preciso, esso è la vera realizzazione della realtà, il pieno esplicarsi della vita in ogni sua forma – pur anche fino al disfacciamento –, la vita non toccata da sofisticazioni intellettuali. Proprio una

⁷² Gerhard Roth, *Winterreise*, cit., p. 97.

⁷³ Leopold Federmair, *Ansichtskarten*, in *Monument und Zufall*, cit.; pp. 37-70, qui p. 40.

scuola di realtà e di vita è quella che Artner, suo malgrado, intraprende presso l'amico *Arbeiter* Tenore Scattoni, del quale finisce per diventare apprendista venditore di uova e pollame:

Und Artner, auch wenn er meinte, Tenore besser als andere zu verstehen, begriff wiederum lange nicht, daß dieser ja auch eine Lebensschule mit ihm betrieb.

Da war er doch zu nördlich und zu schwerfällig, kam nicht auf den Gedanken, daß Tenore ja schon die längste Zeit einen *Lebensunterricht* mit ihm veranstaltete.⁷⁴

Dopo le proteste Artner comprenderà il perché dei modi bruscamente paideutici dell'amico. Mentre questo tuffo nella vita è respinto con negligenza dal narratore senza nome del libro di Peter Rosei, romanzo poliziesco alla Edgar Poe. Il narratore senza nome, infatti, è una figura di esteta classico, avvolto tra le droghe; vive volentieri in un vicolo fatiscente della Venezia vecchia, circondato da sporcizia e senza servizi igienici, ma non può accettare il disfacimento e la decomposizione reali, i processi non controllabili dal puro gioco della mente:

Immer wenn ich über den Markt ging, ekelte ich mich vor der Katzen, die die Fischköpfe fraßen. Desgleichen vor den Abfällen, auf denen Fliegen herumliefen.⁷⁵

Nonostante la sua incapacità a porsi costruttivamente davanti alle cose, perfino Nagl, nelle sue peregrinazioni senza meta, viene colto dal senso del reale, e dalla sensazione di una possibile salvezza, proprio durante le visite al mercato e ai vicoli dei quartieri diroccati di Napoli:

In blauen Blechgefäßen krabbelten Langusten durch Wasser, in das mit durchsichtigen Nylonschläuchen Luft gepumpt wurde, auf Tischen waren tote Fische [...] und andere ausgebreitet, die er noch nie gesehen hatte, mit bizarren Köpfen, Stacheln, und großem Mäulern [...]. Hinter einem schmutzigen Fenster sah Nagl ein trauriges Vogelgeschäft [...]. Aus dem Geschäft gurrte und zwitscherte es, daß Nagl stehenblieb und zuhörte. Mitten im Tod, im Chaos sangen diese Vögel. [...] Es war etwas Reines, und gleichzeitig war es eine Erinnerung an erstes Morgenlicht, an in Krankheit durchwachte Nächte, an späte Heimkehr nach langen Umarmungen;⁷⁶

⁷⁴ Franz Innerhofer, *Um die Wette leben*, cit., p. 192.

⁷⁵ Peter Rosei, *Wer war Edgar Allan?*, cit., p. 44.

⁷⁶ Gerhard Roth, *Winterreise*, cit., pp. 34-36.

al contrario nessuna speranza nella salvezza riesce a giungergli attraverso le visite alle chiese, a dispetto dei suoi ricordi di devozione infantile.

Nel romanzo di Roth si fa strada una dicotomia che con insistenza troveremo tematizzata, ed elevata a senso stesso dell'esperienza italiana, nel *Friedhof der bitteren Orangen* di Josef Winkler: la contrapposizione dialettica fra chiesa e mercato, in altre parole fra cultura e natura. Mentre nelle chiese l'esistenza è mummificata, condannata all'impostura della vita eterna, all'aperto e nei mercati è al contrario libera di seguire il proprio corso, di percorrere tutte le tappe che le sono offerte, senza sfuggire alla morte e alla decomposizione. Le chiese hanno assunto il ruolo in passato detenuto dai musei, in esse si realizza la cultura, intesa come processo artificiale che agisce sulla natura costringendola per cammini non suoi, illusionistici:

Ein Stück weiter sah er [Nagl] Papst Iosophat in einem Glasschrein liegen, sein Schädel war bis auf den Knochen verwest, und das Gesicht von einem Netz verdeckt, durch das er die Form des Totenschädels sah. Aber vorne, am Altar, leuchtete ein honigfarbenes Fenster mit einer weißen Taube, wie um seine Betroffenheit zu mildern.⁷⁷

Corpi che resistono al tempo facendosi statue, statue che diventano corpi (come la già citata Santa Rosalia), impossibilità di morire davvero, e rifiuto di accettare la morte, da un lato; e macellazione, sangue, decomposizione e dissoluzione dall'altro, respingenti e insieme affascinanti. Di questa passione e terrore per la morte ci racconta Winkler nelle sue cronache dalla Piazza Vittorio Emanuele, trascrizioni non scevre di ironia:

Die Hasenfüße, das Fell und die Eingeweide fallen in eine rostige, zu Füßen des Schlächters stehende große Thunfischkanne. Ich werde die Fleischhändler darum bitten, daß sie den geschlachteten und ausgeweideten Hasen, denen sie die Haut abgezogen haben, doch wenigstens auch ihre weißen und roten Augen aus ihren Totenschädeln operieren sollen, damit ich jedesmal nicht so erschrecke, wenn ich vor mehreren, mit dem blutigen Schädel nach unten hängenden Hasen stehe und ihnen lange in die toten Augen sehe.⁷⁸

Ecco così che il mercato si affianca, nel *Friedhof der bitteren Orangen*, a quei temi e motivi che da sempre tornano e si rincorrono nei libri di

⁷⁷ *Ivi*, p. 98.

⁷⁸ Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*, cit., p. 90.

Winkler, votato a una sua personale *Ästhetik der Grausamkeit*: la morte, l'omosessualità, il cattolicesimo, e la continua denuncia del piccolo mondo provinciale del Kärnten. Ma stavolta questi temi sono ricercati e inscenati in uno *Schauplatz* diverso:

Da [in Rom] hab ich ja schon ausprobiert, wovon ich jetzt rede, nämlich das Suchen nach anderen Feldern, nach anderen Themen, die aber selbstverständlich mit den meinen in einem sehr engen Zusammenhang stehen müssen. Mich hat ja dann in Rom der Katholizismus interessiert, ich bin sehr viel im Vatikan gewesen und auf Friedhöfen. Und auf dem großen Markt, auf dem Vittorio Emanuele, und bin dieses Fleisch- und Fischstände entlangspaziert und hab dort das Notizbuch aufgeschlagen und direkt dort geschrieben. Und wenn ich dann zu den Ständen mit den Kleidern gekommen bin, dann hab ich gemerkt, ich kann nicht mehr schreiben, das interessiert mich nicht. Ich bin wieder zurückgegangen.⁷⁹

L'intero romanzo si compone di aneddoti luttuosi quasi tutti ambientati nel Sud Italia, appartenenti al passato o alla cronaca recente (o anche, suggerisce Franz Haas, al puro gusto inventivo di Winkler⁸⁰), scene di mercato e di decomposizione, descrizioni barocche di cerimonie religiose e luoghi sacri, cimiteri raccontati a volte lapide per lapide, ma anche la Roma degradata dei ragazzi di vita di Pasolini, dei travestiti e degli immigrati che la notte vivono la Piazza dei Cinquecento. E insieme, insistentemente, si ripresenta quasi a ogni pagina il mondo che Winkler, solo per qualche tempo, si è lasciato alle spalle: frasi dal preconciare *Gebetsbuch* della nonna, libere associazioni tra fatti e immagini dell'Italia e altri appartenenti alla sua «patria» e al suo passato. Di speciale rilevanza è fra tutti l'asciutto resoconto di cronaca di un doppio suicidio di due giovani omosessuali registrato in Sicilia (ancor più terribile, perché i due ragazzi si sarebbero lasciati uccidere a colpi di pistola da un dodicenne, «da ich wegen meines Alters nicht in Gefängnis kommen kann»⁸¹, secondo la dichiarazione di quest'ultimo).

Ma la morte, in questo romanzo, fa un ingresso costante sotto una forma insolita: è una morte «verticale», come verticali muoiono gli impic-

⁷⁹ Da una intervista a Josef Winkler, in Ernst Grohotolsky, *Wo einem ein Kopf in den Satz schießt*, cit., pp. 19-20.

⁸⁰ Cfr. Franz Haas, *Ketzergebete*, cit., p. 48; e Id., *Das Straßennotizbuch des Josef Winkler*, cit., p. 33.

⁸¹ Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*, cit., p. 55.

cati. Non solo infatti Winkler rievoca ancora, in nuove rielaborazioni romanzesche, il suicidio per impiccagione dei due giovani amici, ma lo ripete metaforicamente decine di volte, attraverso la cantilena infantile che sempre egli recita quando prende in mano il suo *Straßennotizbuch*:

auf dem die eingetrockneten und eingekleideten Leichen der Bischöfe und Kardinäle aus dem Priesterkorridor in den Kapuzinerkatakomben in Palermo abgebildet sind.⁸²

La metafora viene chiarita senza ombra di dubbio dalla pagina dedicata alla visita nelle Catacombe palermitane, in cui fra l'altro si dice:

Neben dem eingetrockneten, an der Wand an einem Nagel hängenden Leichnam seines Bruders, den er über Zwanzig Jahre in den Katakomben gepflegt, dessen Gesicht gewaschen, den er frisiert und dessen Kleider er vom Staub befreit haben soll, hatte der Mönch bereits einem Nagel für sich eingeschlagen. [...] Er streichelte die Hände seines toten Bruders, kniff ihm die rechte Backe und zog die Zunge des Leichnams heraus, um zu zeigen, daß sie noch immer elastisch sei. Die starke Zugluft in den Katakomben bewegte viele hängende Leichen mit ihren flatternden Gewändern hin und her.⁸³

Due fratelli molto simili a due amanti, come la coppia di diciassetenni che nel 1976 si impiccò nel *Pfarrhofstadel* di Kaming, e che ancora, nella mente di Winkler, continua a dondolare inerte.

Il *Friedhof der bitteren Orangen* si conclude con una citazione pirandelliana:

Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, *Càvus* dagli abitanti di Girgenti [...] corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo *Xáos*.⁸⁴

E caos, continua molteplicità di immagini e di sembianze, è il mondo intero, di cui la piccola Italia finisce per diventare simbolo, luogo in cui tutti riescono a trovare quello che cercano, o a dare il senso cercato alle cose trovate.

⁸² *Ivi*, p. 86.

⁸³ *Ivi*, p. 371.

⁸⁴ *Ivi*, p. 423; in italiano nel testo.

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