

Studia theodisca XXXI

Johann Wolfgang Goethe • Friedrich Gottlieb Klopstock

August Klingemann • Joseph von Eichendorff

Sharon Dodua Otoo • Rose Ausländer

Heinrich von Kleist

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXXI

Year 2024

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

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
Vol. XXXI – Year 2024

Table of Contents

Rüdiger Zymner – <i>Die Unverständlichkeit der Lyrik</i> [<i>The incomprehensibility of poetry</i>]	p. 5
Dora Rusciano – <i>I ‘nuovi cittadini tedeschi’ e il dibattito sulla singolarità dell’Olocausto. Su «Adas Raum» di Sharon Dodua Otoo</i> [<i>The ‘new German citizens’ and the debate on the singularity of the Holocaust. On «Adas Raum» by Sharon Dodua Otoo</i>]	p. 39
Martin A. Hainz – <i>Anwältin des Menschlichen. Miniatur zu Rose Ausländer</i> [<i>An advocate of the human. A miniature of Rose Ausländer</i>]	p. 63
Giuliano Lozzi – <i>«Kannst du’s wohl mit geschlossenen Augen denken?». La semantica del vedere nelle traduzioni italiane della «Penthesilea» di Kleist</i> [<i>«Can you still visualize it when you shut your eyes?». The semantics of seeing in the Italian translations of Kleist’s «Penthesilea»</i>]	p. 75
Margherita Codurelli – <i>Echi di August Klingemann in Joseph von Eichendorff. «Viel Lärmen um Nichts» e l’eredità romantica</i> [<i>Echoes of August Klingemann in Joseph von Eichendorff. «Viel Lärmen um Nichts» and the romantic heritage</i>]	p. 97
Call for Papers	p. 139

* * *

Rüdiger Zymner
(Wuppertal)

Die Unverständlichkeit der Lyrik

[*The incomprehensibility of poetry*]

ABSTRACT. In this essay, I examine the connection between poetry and the incomprehensibility of some of its exemplars. In particular, I examine the rise of incomprehensible poetry to being the epitome of modern poetry in the history of poetry, and I develop explanations for the significance of incomprehensible poetry in global modernity.

In diesem Aufsatz beschäftige ich mich mit dem Zusammenhang zwischen Lyrik und der Unverständlichkeit mancher ihrer Exemplifikationen. Dabei wird insbesondere der lyrikgeschichtliche Aufstieg der unverständlichen Lyrik zum Inbegriff von moderner Lyrik untersucht, und es werden Erklärungen für die lyrikgeschichtliche Bedeutung der unverständlichen Lyrik in der globalen Moderne entwickelt.

Ungefähr seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert sich in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt ein Typus von Lyrik in der Modalität der Schrift, dessen hervorstechendste Eigenschaft eine moderate oder sogar radikale semantische Intransparenz ist¹. Es handelt sich dabei um lyrische

¹ Siehe hierzu Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Bände 1-4, Paderborn 2023f., hier besonders die Bände 2 und 3; zu Poetik und Funktion der Unverständlichkeit vornehmlich in der deutschsprachigen Literatur vgl. Felix Christen: *‘ins Sprachdunkle’. Theorieggeschichte der Unverständlichkeit 1870-1970*, Göttingen 2021; Yvonne Al-Taie: *Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*, Paderborn 2022; siehe auch schon Jürgen Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*, in *Die Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, S. 197-213; Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.

Sprachzeichengebilde, die in der Informationsvergabe und den Dimensionen ihrer Faktur dem stilrhetorischen Prinzip der *Obscuritas*² unterliegen. Lyrikgeschichtlich stellt sich dieser Typus der Lyrik neben den bis dahin weltweit allein dominierenden Typus einer semantisch durchsichtigen Lyrik, die dem stilrhetorischen Prinzip der *Perspicuitas*³ folgt, und wird seit dem beginnenden 20. Jahrhundert in praktisch allen Lyrikkulturen von deren diskursbestimmenden Milieus vielfach sogar als Inbegriff der modernen Lyrik aufgefasst. Demnach wird in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt – und vornehmlich in deren ‘hedonistischen’, ‘alternativen’ und akademisch gebildeten Milieus der ‘Berufsleser’, zu dem auch Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler zu zählen sind, und im Rahmen der Repräsentationskulturen und der gelehrten Kulturen der ‘Oberschichten’ und gehobenen Mittelschichten im (demokratisch-)pluralistischen Zeitalter⁴ – bis heute insbesondere schwerverständliche oder sogar unverständliche Lyrik als moderne Lyrik bewertet. Lyrik, die dem stilrhetorischen Prinzip der semantischen Durchsichtigkeit folgt, wird demgegenüber vielfach als traditionell oder konventionell eingeschätzt und entweder sogar als ‘nicht modern’ abgewertet oder im Gegenteil als ‘klassische’ Formatierungen ästhetisch besonders geschätzt⁵. In allen Lyrikkulturen der Welt steht ungefähr

² Siehe hierzu besonders Manfred Fuhrmann: *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 47-72; Christine Walde: *Obscuritas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must–Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 358-383.

³ Bernhard Asmuth: *Perspicuitas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6, a.a.O., Sp. 814-874.

⁴ Siehe hierzu Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004, zu den ‘Berufslesern’ siehe bes. S. 420ff.

⁵ Vgl. hierzu z. B. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956; Wolfgang Raible: *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972; Walter Pabst (Hg.): *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1976; Gustav Siebenmann: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zur Stilgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965;

seit 1900 einer auf Dauer gestellten lyrischen Avantgarde gewissermaßen eine lyrische Retrogarde gegenüber. Dabei lassen sich in allen Lyrikkulturen der Welt vielleicht auch ‘Übergangstypen’ einer moderat modernen Lyrik⁶ feststellen – nämlich solche Sprachzeichengebilde, die sich (wie häufig etwa in der Lyrik Rainer Maria Rilkes oder auch Hugo von Hofmannsthals und noch bei Jan Wagner) ‘traditioneller’ und insofern semantisch transparenter Vers- und Strophenformatierungen bis hin zum Reim bedienen, in der stilrhetorischen Faktur und in der Dimension der Informationsvergabe jedoch intransparent, undurchsichtig, ‘dunkel’ bleiben. Und andererseits solche Sprachzeichengebilde, die sich – wie schon in der Lyrik Walt Whitmans oder auch in der Lyrik Bertolt Brechts und noch bei Durs Grünbein oder auch Marcel Beyer – typischer (insofern semantische Intransparenz der Faktur signalisierende) Verfahren der modernen Lyrik bedienen und etwa in freien Versen gestaltet sind, in der stilrhetorischen Faktur und in der Dimension der Informationsvergabe aber transparent, durchsichtig klar und deutlich bleiben. Man könnte hier vielleicht zusammenfassend von einem *Genus mixtum* der modernen Lyrik sprechen, in dem eben typische Kennzeichen des *Obscuritas*-Typus der Lyrik und typische Kennzeichen des *Perspicuitas*-Typus der Lyrik so oder so miteinander verbunden werden. Systematisch streng genommen lassen sich diese beiden Varianten des ‘Übergangstypus’ allerdings ebenfalls entweder in den Bereich der *Obscuritas*-Lyrik oder dem Bereich der *Perspicuitas*-Lyrik zuordnen.

Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Frankfurt am Main 1990; Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München-Zürich 1990; Willi Erzgräber (Hg.): *Moderne englische Lyrik*, Stuttgart 1976; Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1991; Hans Helmut Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2005-2006; auch Walter Höllerer (Hg.): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*. Neu hrsg. v. Norbert Miller und Harald Hartung, München-Wien 2003.

⁶ Zum ‘tempered modernism’ bei Rilke und anderen vgl. schon Kirsten Blythe Painter: *Flint on a Bright Stone. A Revolution of Precision and Restraint in American, Russian, and German Modernism*, Stanford 2005. Vgl. auch John T. Newcomb: *How Did Poetry Survive? The Making of Modern American Verse*, Urbana-Chicago-Springfield 2012.

Zur Veranschaulichung und zugleich zur Plausibilisierung der typologischen Unterscheidungen nenne ich zunächst Beispiele für Lyrik, die dem *Perspicuitas*-Typus zuzuordnen wäre, sodann ein Beispiel für Lyrik, die dem *Obscuritas*-Typus zuzuordnen ist, und schließlich auch ein Beispiel für Lyrik, die dem (systematisch prekären) *Genus mixtum* zuzuordnen wäre.

Beispiele für alle drei Typen finden sich unter anderem schon vor der lyrikgeschichtlichen Etablierung des *Obscuritas*-Typus als Inbegriff moderner Lyrik, etwa im lyrischen Werk Goethes. Als Belegfall für Goethes *Perspicuitas*-Lyrik könnte gleich Goethes ältestes überliefertes Gedicht angeführt werden, dessen umfangreicher Titel mit den Worten *Bei dem erfreulichen Anbruche des 1757. Jahres*⁷ beginnt:

Erhabner GrosPapa!
 Ein neues Jahr erscheint,
 Drum muß ich meine Pflicht und Schuldigkeit entrichten,
 die Ehrfurcht heist mich hier aus reinem Herten dichten,
 so schlecht es aber ist, so gut ist es gemeint.
 Gott, der die Zeit erneut, erneure auch Ihr Glück,
 Und cröne Sie dies Jahr mit stetem Wohlergehen
 Ihr Wohlsey müsse lang so fest wie Cedern stehen,
 Ihr Thun begleite stets ein günstiges Geschick;
 Ihr Haus sey wie bisher des Segens Sammelplatz,
 Und lasse Sie noch spät Möninens Ruder führen,
 Gesundheit müsse Sie bis an Ihr Ende zieren,
 Denn diese ist gewiß der allergrößte Schatz.
 [...]

So erstaunlich die Versformatierung dieses adressierten Briefgedichtes in gereimten Alexandrinern aus der Feder eines Siebenjährigen möglicherweise auch erscheinen könnte, so unauffällig und semantisch transparent ist doch dessen stilrhetorische Faktur. Die Syntax der Sätze ist wohlgeordnet, die Wortwahl ist schlicht, der rhetorische Schmuck beschränkt sich auf ordnend strukturierende und nicht verwirrende Anaphern, Parallelismen und Vergleiche. Einzig die gelehrte Nennung von «Möninens Ruder», die auf

⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 15f.

das Regiment der 'Mainstadt' Frankfurt abzielt, wirkt verständniserschwerend, bleibt hierin aber punktuell und fügt sich in einen semantisch transparenten, 'schön schlichten' Text, zu dessen semantischer Durchsichtigkeit nicht zuletzt die syntaktisch geordnete Textualität des Gedichtes in isometrisch gleichlaufenden Alexandrinern beiträgt.

Ebenso gehört Goethes letztes zu seinen Lebzeiten veröffentlichtes Gedicht, bei allerdings etwas verkomplizierter Syntax, dem Typus des *Perspicuitas*-Gedichtes an. Es handelt sich dabei um das Gedicht mit dem Titel *Den verehrten achtzehn Frankfurter Festfreunden am 28. August 1831*⁸, das in der von Ottilie von Goethe redigierten, wöchentlich herausgegebenen Zeitschrift *Chaos* erschienen ist. Das Gedicht ist wohl am 29.9.1831 entstanden, mit ihm bedankt sich Goethe für Geburtstagsgaben (nämlich 48 Flaschen Wein) und thematisiert die Weinverkostung im Frankfurter Freundeskreis:

Heitern Weinbergs Lustgewimmel
Frau und Männer, tätig, bunt,
Laut ein fröhliches Getümmel
Macht den Schatz der Rebe kund.
Dann der Kelter trübes Fließen
Abgewartet, hellen Most,
Jahresgabe, zu genießen,
Hoffnungsreiche Lebenskost.
Doch im Keller wird's bedenklich,
Dem Gefäß entquillt ein Schaum,
Und erstickend ziehn verfänglich
Dünste durch den düstern Raum.
Edle Kraft, in sich bewahret,
Wächst im Stillsten unvermerkt,
Bis, gesteigert und gejähret,
Sie des Freundes Fest verstärkt.
Großes redliches Bemühen
Emsig still sich fördern mag;
Jahre kommen, Jahre fliehen,
Freudig tritt es auf zum Tag.
Künste so und Wissenschaften

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 711f.

Wurden ruhig-ernst genährt,
 Bis die ewig Musterhaften
 Endlich aller Welt gehört.

Der weitaus größte Teil der zwischen ca. 1756 und ca. 1831 entstandenen Gedichte Goethes ist dem Typus der *Perspicuitas*-Lyrik zuzuordnen. Gedichte des *Obscuritas*-Typus (oder auch des obskuren *Genus mixtum*) sind bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nicht nur bei Goethe, sondern in der Lyrik aller Lyrikkulturen sporadische Einzelfälle. Goethe selbst thematisiert die übergreifende poesiologische Gesamtausrichtung seiner eigenen Lyrik zur semantischen Durchsichtigkeit sogar in mehreren Gedichten, die der stilrhetorischen *Perspicuitas* folgen. So heißt es beispielsweise in seinem autorfaktualen Gedicht mit dem Titel *Schlusspoetik*⁹ in der *Sammlung von 1827*:

Sage Muse, sag dem Dichter
 Wie er denn es machen soll?
 Denn der wunderlichsten Richter
 Ist die liebe Welt so voll.
 Immer hab' ich doch den rechten
 Klaren Weg im Lied gezeigt,
 Immer war es doch den schlechten
 Düstren Pfade abgeneigt.
 [...]

Freilich heißt es auch in einem anderen, metalyrischen *Perspicuitas*-Gedicht Goethes in der Abteilung *Parabolisch* der *Sammlung von 1827*¹⁰ mit einigem Zweifel an der semantischen Transparenz seiner Gedichte für manche Leser bzw. aus mancher Perspektive:

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
 Sieht man vom Markt in die Kirche hinein
 Da ist alles dunkel und düster;
 Und so sieht's der Herr Philister:
 Der mag denn wohl verdrießlich sein

⁹ *Ebd.*, S. 538.

¹⁰ *Ebd.*, S. 542.

Und lebenslang verdrießlich bleiben.
Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrat glänzt die Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein;
Dies wird euch Kindern Gottes taugen,
Erbaut euch und ergetzt die Augen!

Innerhalb des lyrischen Gesamtœuvres gibt es allerdings auch schon einige wenige Beispiele für schwer- oder sogar unverständliche Lyrik, die also dem Typus der *Obscuritas*-Lyrik zuzuschlagen wären. Das wohl bekannteste Gedicht aus dieser (bei Goethe noch wenig umfangreichen) Gruppe ist wahrscheinlich das ungefähr 1772 oder 1773 entstandene und erstmals 1810 unter dem Titel *Dithyrambe* unautorisiert veröffentlichte Sprachzeichengebilde mit dem bereits 1778 in einer Goetheschen Handschrift auftretenden Titel *Wandrer's Sturmlied*¹¹:

Wen du nicht verlässest Genius
Nicht der Regen nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz
Wen du nicht verlässest Genius,
Wird der Regen Wolk
Wird dem Schlossensturm
Entgegensingend wie die
Lerche du dadoben
Wen du nicht verlässest Genius.
Den du nicht verlässest Genius
Wirst ihn heben üben Schlamm
Mit den Feuerflügeln
Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
Über Deukalions flutschlamm
Python tödend leicht groß
Pythius Apollo
Den du nicht verlässest Genius.

¹¹ *Ebd.*, S. 142-145.

Dem du nicht verlässest Genius
Wirst die wollnen Flügel unterspreiten
Wenn er auf dem Felsen schläft
Wirst mit Hüterfittigen ihn decken
In des Haines Mitternacht.
Wen du nicht verlässest Genius
Wirst im Schneegestöber Wärm umhüllen
Nach der Wärme ziehn sich Musen
Nach der Wärme Charitinnen,
Wen du nicht verlässest Genius.
Umschwebt mich ihr Musen!
Ihr Charitinnen!
Das ist Wasser das ist Erde
Und der Sohn des Wassers und der Erde
Über den ich wandle Göttergleich
Ihr seid rein wie das Herz der Wasser
Ihr seid rein wie das Mark der Erde
Ihr umschwebt mich und ich schwebe
Über Wasser über Erde
Göttergleich.

—

Soll der zurückkehren
Der kleine schwarze feurige Bauer
Soll der zurückkehren, erwartend
Nur deine Gaben Vater Bromius
Und helleuchtend umwärmend Feuer
Soll der zurückkehren mutig,
Und ich den ihr begleitet
Musen und Charitinnen all
Den Alls erwartet was ihr
Musen und Charitinnen
Umkränzende Seeligkeit
Rings ums Leben verherrlicht habt,
Soll mutlos kehren?
Vater Bromius
Du bist Genius
Jahrhunderts Genius
Bist was innre Glut

Pindarn war
Was der Welt
Phöb Apoll ist.
Weh weh innre Wärme
Seelen Wärme
Mittelpunkt
Glüh ihm entgegen
Phöb Apollen
Kalt wird sonst sein Fürstenblick
Über dich vorüber gleiten
Neidgetroffen
Auf der Ceder Grün verweilen
Die zu grünen
Sein nicht harrete.

—

Warum nennt mein Lied dich zuletzt?
Dich von dem es begann
Dich in dem es endet
Dich aus dem es quoll
Jupiter Pluvius.
Dich dich strömt mein Lied
Jupiter Pluvius.
Und Castalischer Quell
Quillt ein Nebenbach,
Quillet müßigen
Sterblich Glücklichen
Abseits von dir
Jupiter Pluvius
Der du mich fassend deckst
Jupiter Pluvius
Nicht am Ulmen Baum
Hast du ihn besucht
Mit dem Tauben Paar
In dem zärtlichen Arm
Mit der freundlichen Ros umkränzt
Tändelnden ihn blumenglücklichen
Anakreon,
Sturmatmende Gottheit.

Nicht im Pappelwald
 An des Sibaris Strand
 In dem hohen Gebürg nicht
 Dessen Stirn die Allmächtige Sonne beglänzt
 Faßtest du ihn
 Den Bienen singenden
 Honig lallenden
 Freundlich winkenden
 Theokrit.
 Wenn die Räder rasselten Rad an Rad
 Rasch ums Ziel weg
 Hoch flog siegdurchglühter Jünglinge Peitschenknall
 Und sich Staub wälzt
 Wie von Gebürg herab sich
 Kieselwetter ins Tal wälzt
 Glühete deine Seele Gefahren Pindar
 Mit Pindar – Glühete –
 Armes Herz –
 Dort auf dem Hügel –
 Himmlische Macht –
 Nur so viel Glut –
 Dort ist meine Hütte –
 Zu waten bis dort hin.

Die Schwerverständlichkeit dieses Gedichtes, das bzw. dessen phoni-
sche Instantiierung Goethe im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* (1814)
bezeichnenderweise als «Halbunsinn»¹² charakterisiert, ist sicherlich auch

¹² III.12; zur germanistischen 'Sturmlied-Forschung' siehe Elizabeth Mary Wilkinson / L. A. Willoughby: *Wandrer's Sturmlied. A Study in Poetic Vagrancy*, in *German Life and Letters*, 1, 1947-1948, S. 102-116; Arthur Henkel: *Wandrer's Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt am Main 1962; Gerhard Kaiser: *Das Genie und seine Götter. Ein Beitrag zu 'Wandrer's Sturmlied' von Goethe*, in *Euphorion*, 58, 1964, S. 41-58; Ferdinand van Ingen: *Dionysos und Apoll. Zu 'Wandrer's Sturmlied' des jungen Goethe*, in *Neophilologus*, 52, 1968, S. 268-286; Heinrich Henel: *Der Wanderer in der Not. Goethes Wandrer's Sturmlied und Harzreise im Winter*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 1973, S. 69-94; Katharina Mommsen: *Wandrer's Sturmlied. Die Leiden des jungen Goethe*, in *Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins*, 81-83, 1977-1979, S. 215-235; Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Band 2,

der Adressierung mythopoetischen Figurals (u. a. Genius, Jupiter Pluvius, Vater Bromius) und der Nennung von Namen klassisch antiker Dichter (Anakreon, Theokrit) zuzuschreiben, durch die das Gedicht gelehrtes Spezialwissen voraussetzt und sich für alle Leserinnen und Leser (und zumal für Leserinnen und Leser in der Gegenwart) verrät, die eben nicht oder nur unzureichend über dieses Spezialwissen verfügen. Die Schwerverständlichkeit bis hin zur Unverständlichkeit beruht aber mehr noch auf einer systematischen, tendenziell zerrüttenden Erschwerung des syntaktischen 'ordo naturalis' (u. a. durch Inversionen, Anakoluthe, Hyperbata und Apokoinus) und seiner Unübersichtlichkeit oder sogar Verwirrung durch die (mit Enjambements operierende) Gestaltung von lyrikgeschichtlich als Fakturoption der deutschen Lyrik noch nicht etablierten und daher semantisch undurchsichtigen Freien Rhythmen (anstelle isometrischer, alternierend und reimend organisierter Verszeilen). Sodann sind die fortwährenden Verstöße gegen das Stilprinzip der Sprachrichtigkeit und Sprachreinheit durch die stilrhetorische Implementierung von Neologismen und kühnen Metaphern oder auch die emphatische Gestaltung von Aposiopesen und Amphibolien zu nennen, und schließlich beruht die Unverständlichkeit auch auf der demonstrativen Kontextisolierung eines monologisch gestalteten Modus.

Während die refrainartigen Wiederholungen («Wen du nicht verlässest» usw.) in den ersten strophenartig voneinander getrennten Zeilenclustern die generische Markierung von *Wandrer's Sturmlied* als Lied plausibilisieren, formatieren die unterschiedlichen Verfahren der monologisch vermittelten *Obscuritas* das Sprachzeichengebilde als (extrasomatisch simulierten, nämlich gesungenen) fiktionalen *stream of consciousness avant la lettre*, welcher in

München 1979, S. 77-118; Klaus Weimar: *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn 1982, S. 66ff.; Jochen Schmidt: *Gelehrte Genialität. Wandrer's Sturmlied*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 28, 1984, S. 144-190; Rolf Christian Zimmermann: 'Wandrer's Sturmlied' von Goethe – eine Gelehrtentendenz in der Pindar-Tradition?, in *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Hrsg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1997, S. 73-85; Christian Schärf: *Singen und Schreiben. Goethes Gedicht 'Wandrer's Sturmlied' als kulturgeschichtliche Innovation*, in *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe*. Hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 2005, S. 26-42; Sebastian Kaufmann: 'Schöpft des Dichters reine Hand. '. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, Heidelberg 2011, S. 31-104.

aller Undeutlichkeit über die perforierten Gedankengänge und assoziativen Gedankensprünge eines Ich-Adressanten informiert. Die makrostrukturelle Dreigliedrigkeit der Strophencenter macht darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um den Versuch einer Nachbildung der dreiteiligen Hymnendichtungen des frühgriechischen und in *Wandrer's Sturmlied* auch explizit genannten Lyrikers Pindar handelt. Die pathetischen, hymnischen Freien Rhythmen verraten darüber hinaus, dass die Dichtungen Friedrich Gottlieb Klopstocks als formierende Muster im Hintergrund stehen. *Wandrer's Sturmlied* kann also geradezu als *Obscuritas*-Lyrik unter dem Einfluss oder im Zeichen Pindars und Klopstocks bezeichnet werden.

Die phonisch im Vortrag und graphisch in der Schriftüberlieferung repräsentierte Lyrik Pindars wurde schon von zeitgenössischen Rezipienten als schwierig und als schwerverständliches Display sprachlicher Medialität aufgefasst, Pindar galt schon zeitgenössisch als ‘ἄσαφής’, als ‘undeutlich’, in der Neuzeit wurde er gar als ‘dunkel’ empfunden¹³. Horaz charakterisiert ihn in seinem *Carmen* IV.2 als einen Dichter, der durch neue Worte und kühne Dithyramben hervorbrause und dahingerissen werde in Rhythmen, «vom Gesetz gelöst»¹⁴:

Pindarum, quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis, vitreo daturus
nomina ponto.
monte decurrens velut amnis, imbres

¹³ Herwig Görgemanns (Hg.): *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Band 1: *Archaische Periode*. Hrsg. v. Joachim Latacz, Stuttgart 1991, S. 482.

¹⁴ Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übrs. und hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1978, S. 188; Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort. Hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006, S. 206ff.; vgl. hierzu auch Gregor Bitto: *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierungen in den Oden des Horaz. Mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien*, Rahden 2012; zu Pindars Dithyramben M. J. H. van der Weiden: *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.

quem super notas aluere ripas,
fervet inmensusque ruit profundo
Pindarus ore,
laurea donatus Apollinari,
seu per audacis nova dithyrambos
verba devolvit numerisque fertur
lege solutis [...]

[Pindar – wer da mit ihm strebt wettzueifern,
Iullus, der wird wie mit des Daidalos Werk auf wachsgefügt
Schwingen dahingleiten, wird geben einem kristallinen
Meer seinen Namen.
Wie vom Berge herab strömt der Fluß, die Regengüsse
haben ihn anschwellen lassen über die vertrauten Ufer,
so braust und unermeßlich stürzt hervor aus tiefgründigem
Quellmunde Pindar,
Lorbeer zu empfangen würdig von Apoll,
ob er hin durch kühne Dithyramben neue
Wörter wälzt und auf Rythmen dahinzieht
regelfrei]

Und auch Quintilian hebt die Großartigkeit der Begeisterung bei Pindar hervor, die Fülle von Gedanken und Worten, die Sentenzen und Redefiguren – und bezeichnet diesen ‘dunklen’, schwer- oder unverständlichen Lyriker sogar als «lyricorum princeps», als den Meister der Lyriker¹⁵ – eine Einschätzung, der man vielleicht die Entstehung eines Milieus von ‘Berufslesern’ in der klassischen Antike ablesen kann.

Zu den Besonderheiten der Pindarischen Lyrik gehört die metalyrische Reflexion, die Reflexion über «Form und Funktion der Dichtung im Vollzug des Dichtens»¹⁶, die man als Anzeichen einer generischen Reife bei einer souveränen Beherrschung aller traditionsgebundenen Einzelelemente des Genres auffassen kann und aufgefasst hat. So fragt Pindar eben nicht nur

¹⁵ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, hrsg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1972 und 1975, VIII.6, 71; X.1, 61.

¹⁶ Pindar: *Siegeslieder*. Griechisch-deutsch. Hrsg. und übers. und mit einer Einf. vers. v. Dieter Bremer, Düsseldorf-Zürich 2003, S. 391.

in Zeile vier der ersten Strophe der zehnten *Pythischen Ode* nach dem stilistischen Maß, später heißt es in aufschlussreicher Weise auch¹⁷:

ἐμοὶ δὲ θαυμάσαι θεῶν τελεσάντων οὐδὲν ποτε φαίνεται ἔμμεν ἄπιστον. κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρριπον χθονὶ πρόραθε, χοιράδος ἄλλαρ πέτρας. ἐγκωμίων γὰρ ἅωτος ὕμνων ἐπ' ἄλλοι' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον	An Wunderbarem scheint mir, wenn Götter es wirken, nichts je unglaublich zu sein. Halt das Ruder und schnell vom Bug wirf den Anker auf Grund, vor dem Felsriff Rettung! Denn der Lobeshymnen Zier Schwärmt wie die Biene von einem Wort zum andern.
---	--

Der Rezipient wird hier also anscheinend dazu aufgefordert, sich nicht verunsichern zu lassen durch ein Charakteristikum der Pindarischen Hymne und vielmehr den Kurs zu halten und sogar einen festen Haltepunkt zu suchen. Dieses Charakteristikum bestehe darin, dass die Siegeshymne (anscheinend regellos oder nach unverstandener Regel 'wie eine Biene', die von Blüte zu Blüte fliegt, und anders als etwa storyvermittelnde epische Poesie oder Theaterdichtung) von Wort zu Wort oder von Thema zu Thema 'fliegt'.

Ähnlich wie Pindars Dichtungen wurden auch diejenigen Klopstocks von zeitgenössischen Lesern und Leserinnen im 18. Jahrhundert als 'undeutlich' bzw. unverständlich gepriesen oder aber scharf kritisiert. Insbesondere galt er den Anhängern der Nachahmungspoetik Johann Christoph Gottscheds seit Erscheinen seines *Messias* als Vertreter eine 'unvernünftigen Schreibart'. Die allgemeine poesiologische Tendenz zu einer 'vernünftigen Schreibart' zeigt sich demgegenüber bereits bei vielen Autoren in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. So argumentiert beispielsweise der Theologe und Pädagoge Johann Simon Buchka (1705–1755) 1730 in einer von Johann Christoph Gottsched herausgegebenen Sammlung von Schriften und Übersetzungen der Deutschen Gesellschaft für eine «vernünftige» oder «richtige Schreibart» in der Poesie und bestimmt sie als «durch die Vernunft

¹⁷ *Ebd.*, S. 209.

regiert» und weder «unordentlich» oder «verwirrt» noch «unverständlich», «hochtrabend» und «schwülstig». Denn:

Die Wörter sind Zeichen unserer Gedanken, und die Rede ist von allen Völkern als ein Mittel angenommen worden, andern unsere Meynung zu eröffnen. Hieraus folgt: Je deutlicher wir unsere Gedanken in einer Rede abdrucken, desto vollkommener ist die Sprache. [...] Ein vernünftiger Mahler muß die Gründe der Optick verstehen und der Natur nachfolgen. Seine Bilder sind desto vollkommener, je vollkommener und ähnlicher sie die Sache vorstellen.¹⁸

In seiner *Perspicuitas*-Lyrik steht auch Goethe (bis zuletzt und übergreifend) im Horizont einer Poetik der 'richtigen' oder 'vernünftigen' Schreibart, und dies gilt ganz ähnlich für die allermeisten Lyrikerinnen und Lyriker nicht nur der deutschsprachigen Poetrie bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern bei teilweise anderen poesiologischen Begründungen weltweit. In seiner *Obscuritas*-Lyrik setzt sich Goethe demgegenüber von dieser 'vernünftigen' Poetik ab. Eine an dieser Stelle nur angedeutete, nicht aber ausgeführte Erklärung für das punktuelle Durchbrechen der *Perspicuitas*-Norm bei Goethe wäre vielleicht in dem (selbst wiederum erklärungsbedürftigen) Bemühen vieler deutschsprachigen Dichterinnen und Dichter der aufklärungskritischen 'Empfindsamkeits'- und 'Sturm und Drang'-Formationen um eine nicht schon durch die Regeln der Poesie regulierte, insofern freie, um Wahrhaftigkeit und Authentizität orientierte 'natürliche', autorzentrische Subjektexpression als einer wichtigen Funktion von Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden¹⁹.

Von der bis in das 19. Jahrhundert weltweit dominierenden *Perspicuitas*-Norm weicht Goethe aber teilweise auch mit seiner *Genus-mixtum*-Lyrik ab, welche sich demonstrativ an traditionellen oder konventionellen (und insofern semantisch transparenten) Formatierungen orientiert, dabei aber

¹⁸ Johann Simon Buchka: *Über die richtige Schreibart*, in *18. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. v. Walther Killy und Christoph Perels, Band 4, München 1988, S. 293–296, hier S. 294.

¹⁹ Vgl. u. a. Klaus Hurlebusch: *Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne*, Tübingen 2001.

unverständlich wird und daher im Grunde ebenfalls zum *Obscuritas*-Typus zu zählen ist. Diese Lyrik bildet ebenfalls eine nur kleine Gruppe im Œuvre Goethes. Ein Belegfall hierfür mag das Gedicht mit dem Titel *Freibenter*²⁰ sein:

Mein Haus hat kein' Tür,
 Mein' Tür hat ke'Haus;
 Und immer mit Schätzel
 Hinein und heraus.
 Mei Küch hat ke' herd,
 Mei Herd hat ke' Küch;
 Da brätet's und siedet's
 Für sich und für mich.
 Mei Bett hat ke' G'stell,
 Mei G'stell hat ke' Bett.
 Doch wüßt ich nit e'nen
 Der's lustiger hett.
 Mei Keller is hoch,
 Mei Scheuer is tief,
 Zu oberst zu unterstm-
 Da lag ich und schlief.
 Und bin ich erwachen,
 Da geht es so fort;
 Mei Ort hat ke' Bleibens,
 Mei Bleiben's ken' Ort.

Dieses Sprachzeichengebilde aus der *Sammlung von 1827* ist offenbar in fünf Strophen à vier Zeilen gegliedert. Jede dieser Strophen weist einen halben Kreuzreim auf, die Zeilen der Strophen sind überwiegend durch einen Jambus und einen folgenden Anapäst organisiert und allemal zweiebig bei zugrundeliegendem Wechsel von stumpfer und klingender Kadenz gestaltet. Es handelt sich damit um die Variationen eines Volksliedstrophenformates, das in der deutschsprachigen Lyrik aber erst seit dem 18. Jahrhundert häufiger verwendet wird²¹ (und beispielsweise auch in *Des Knaben Wunderhorn*

²⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 480.

²¹ Siehe hierzu Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München-Wien 1980, S. 84-86.

vorkommt). Dem normierten und traditionsvermittelten Format entsprechen die syntaktisch geordneten Sätze und die so insgesamt konstituierte Textualität des Sprachzeichengebildes. Diese Normierungen (einer ‘vernünftigen Schreibart’, wie man im 18. Jahrhundert formuliert hätte) werden allerdings Strophe für Strophe durch eine kohärente Kette von Paradoxa in der Informationsvergabe des Sprachzeichengebildes unterlaufen, so dass dieses einerseits wohlgeordnete Sprachzeichengebilde andererseits semantisch intransparent ist: Es wird durch die Kette der Paradoxa systematisch schwer- oder sogar unverständlich.

Das Gedicht ist zum Bereich der Unsinn- oder Nonsenspoesie zu zählen, wie es sie auch in der deutschsprachigen Poetrie und Literatur bis in die Gegenwart gibt²². Nonsenspoesie, zumal komischer Nonsens, wird allerdings bis fast in die Gegenwart in nur wenigen Lesemilieus²³ für ‘voll genommen’ und als irgendwie wertvolle Literatur eingeschätzt, sondern eher den Bereichen des bloßen literarischen Spiels oder auch der Kinderliteratur zugeordnet. Eine gewisse Unsicherheit darüber, ob es sich nun auch bei den Sprachzeichengebilden des *Obscuritas*-Typus der Lyrik tatsächlich um ‘ernstzunehmende’ Literatur oder aber um ‘bloßen’ Nonsens handelt, ist bis in die Gegenwart leicht festzustellen. So geben beispielsweise die gar nicht einmal so seltenen Parodien ‘moderner’ Lyrik, wie wir sie in der deutschsprachigen

²² Vgl. hierzu Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963; Peter Köhler: *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Heidelberg 1989; Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 2021. Literarischer Nonsens wäre wohl – anders als bei Köhler und ähnlich wie bei Dencker – besser als eine Schreibweise denn als eine Gattung aufzufassen. Der durch ganz unterschiedliche Verfahren konstituierte literarische Nonsens kommt nämlich als Modus in Texten vor, die an und für sich zu bestimmten Gattungen (nicht nur in den generischen Feldern von Lyrik, Epik und Dramatik, sondern auch in dem der sogenannten Kunstprosa) gerechnet werden können. Außerdem wäre es literarhistorisch fruchtbar, nicht allein mit Nonsens als einem Modus der Komik zu rechnen, sondern auch mit ‘ernstem’ Nonsens, dessen Funktion eben nicht darin besteht, Lachen zu provozieren.

²³ Vgl. hierzu Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004.

Literatur etwa bei Lorient («Krawehl, Krawehl»)²⁴, Hape Kerkeling («Hurz»)²⁵ oder auch schon bei Georg Kreisler antreffen, Hinweise auf diese Unsicherheit. Georg Kreislers *Modernes Gedicht*²⁶ etwa parodiert den *Obscuritas*-Typus als Inbegriff moderner Lyrik und gibt ihn damit zugleich dem devaluierenden Lachen preis:

Schnödes, verrungenes Sein, warum dich betören,
langvergessenes Echo der kundigen Zeit!
Hast du auch ihn wie dereinst zu Tode besessen,
bringst du den Hafer der Hoffnung zum Wesen zurück.
Besseres, unwiderrufliches Ich der Genesung,
schaffst du den sehnigen Dunst des Vergessens. Auch ich
bringe dir Opfer, wie du die Deinen geborgen.
Aber schon packt mich der Zorn und ich werde wie einst
Besungen mit wirbelnden blaugetünchten Girlanden,
abgeworfen von biederer Langmutsgesellen.
Und die Stimme verhallt im geharnischten Nebel,
sinkend, verschwimmend im reinheitsbegreifenden Schlaf.

Das in drei Strophen und überwiegend fünfhebiger daktylischer, ungerimter Zeilen organisierte Sprachzeichengebild, das in seiner metrischen Faktur an die pathetischen Odendichtungen und die Dichtungen in freien Rhythmen von Friedrich Gottlieb Klopstock oder auch an die Dithyramben Rainer Maria Rilkes erinnert, gewinnt seine semantische Undurchsichtigkeit vor allem durch die Adressierung von Abstrakta, deren Benennungen dem

²⁴ Siehe hierzu u. a. Jens Wietschorke: *Zur Komik des gespaltenen Habitus – Lorient und die nivellierte Mittelstandsgesellschaft*, in *Lorient und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 29-46; Anne Uhrmacher: *‘Lesen sie Gedichte, gnä Frau?’ – Lorient’s Blick auf die Komik bundesrepublikanischer Milieus*, in *Lorient und die Bundesrepublik*, a.a.O., S. 47-66.

²⁵ Maria Goeth: *Das Publikum hat immer Recht! Überlegungen zur musikalischen Rezeption und zur Utopie ‘richtigen’ Verstehens in der Kunst*, in *produktion – AFFEKTION – rezeption*. Hrsg. v. Iris Cseke, Sebastian Jung und Georg Schneider, Berlin 2014, S. 155-174; Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*, Hildesheim-Zürich-New York 2016, S. 89-90.

²⁶ Georg Kreisler: *Zwei alte Tanten tanzen Tango. Seltsame Gesänge*, München 1976, S. 61.

vagen Vokabular der (heideggerschen) Existenzphilosophie oder einem zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Lyrik weit verbreiteten, ebenso pathetischen wie unklaren 'Jargon der Eigentlichkeit' entstammen, mit zum Teil neologistischen Adjektiven oder auch Partizipien und pathetischen Genitivmetaphern. Was das sein soll, das «verrungenene Sein», ist ebenso wenig klar wie die Frage, inwiefern das «Sein» ein «langvergeessenes Echo» der «Zeit» genannt werden kann, und was das Adjektiv «kundig» im Zusammenhang mit der hierdurch als Allegorie markierten «Zeit» bedeutet. Was der «Hafer der Hoffnung» sein soll, ist ebenso unklar wie der Umstand, dass die «Zeit» diesen «Hafer der Hoffnung» «wie dereinst» (also in der Zukunft) «zu Tode besessen» haben soll (also in der Vergangenheit) und ihn nun (in der Gegenwart) möglicherweise zum «Wesen» zurückbringe. Das «Ich der Genesung» ist offenbar nicht mit dem Adressanten – einem weiteren 'Ich' – zu verwechseln, worum es sich dabei handeln könnte ist und bleibt aber ebenso unklar wie die Bedeutung der Formulierung «seh-nigen Dunst des Vergessens», die eine adjektivische Metapher und eine Genitivmetapher miteinander verknüpft. Was es bedeuten könnte, dass der Adressant mit «blaugetünchten Girlanden» «besungen» werde, ist ebenso unklar (oder konzise unscharf) wie der «geharnischte Nebel» oder auch das «Reinheitsbegreifende» des Schlafes. Das Sprachzeichengebilde ist zwar als syntaktisch wohlgeordneter Text organisiert, die textuell koordinierten, informationsvergebenden Signifikanten konterdeterminieren einander aber von der ersten bis zur letzten Zeile und bilden eine Kette von systematischen Kategorienfehlern²⁷. Die *Obscuritas* des Gedichtes wird also in seiner stilrhetorischen Dimension, der Ebene der Koordination der Signifikanten, eingerichtet und betrifft die Informationsvergabe der Wort- oder Ausdruckssemantik des Textes, die von der Textsemantik bzw. der Semantik des Sprachzeichensgebildes zu unterscheiden wäre. Denn es ist bei aller

²⁷ Zu Konterdetermination und Kategorienfehlern als Kategorien der analytischen Sprachphilosophie siehe u. a. Max Black: *Metaphor*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 1954, S. 273-294; Harald Weinrich: *Allgemeine Semantik der Metapher*, in *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 317-327; Friedrich Kambartel und Pirmin Stekeler-Weithofer: *Sprachphilosophie. Probleme und Methoden*, Stuttgart 2005, S. 149.

Unklarheit auf der Ebene der Ausdrucksbedeutung und geradezu wegen aller Unverständlichkeit in der Dimension der stilrhetorischen Signifikantenkoordination nicht ausgeschlossen, dass dem Sprachzeichengebilde eine oder mehrere Textbedeutungen zugeschrieben oder abgewonnen werden können. Die Textbedeutung würde man literaturwissenschaftlich im Prozess einer als Interpretation zu fassenden semiotischen Explikation²⁸ erschließen können. Wenn alle Signale (wie etwa die Übererfüllung typischer Stilcharakteristika moderner Lyrik), dass es sich bei dem Sprachzeichengebilde von Kreisler um eine Parodie (und zwar um eine Genreparodie der ‘modernen Lyrik’) handelt, in der (insofern vielleicht sogar vorurteilsbehafteten) literaturwissenschaftlichen Praxis nicht davon abhielten, dem Sprachzeichengebilde eine Textbedeutung abgewinnen zu wollen, wäre dies trotz aller Unverständlichkeit auf der sozusagen oberflächensemantischen Ebene der Signifikantenkoordination beispielsweise im Prozess einer literaturwissenschaftlichen Interpretation möglich. Es würde sich dabei zeigen, dass Kreislers *Modernes Gedicht* keineswegs einfach als Unsinnspoesie oder literarischer Nonsense verstanden werden muss, als den es etwa die Anthologie *Deutsche Unsinnspoesie*²⁹ behandelt, sondern eben als ein ‘dunkles’ modernes Gedicht, das seinen Sinn in aller Unverständlichkeit *aufweist*³⁰. Dieser Sinn ließe sich, wie man mit Klopstocks glücklichem Wort formulieren könnte,

²⁸ Siehe hierzu Rüdiger Zymner: *Schritte, Wege und ‘avenidas’*. *Literaturwissenschaftliche Methoden der Lyrikanalyse*, in *Grundfragen der Lyrikologie*, Band 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. v. Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2020, S. 475-496.

²⁹ Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978, S. 274.

³⁰ Zum ‘Aufweisen’ als nichtpropositionale Bedeutungsgenerierung von Lyrik siehe vor allem Gottfried Gabriel: *Über Bedeutung in der Literatur*, in *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 8, 1983, S. 7-21; Gottfried Gabriel: *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in *Literarische Formen der Philosophie*. Hrsg. v. Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht, Stuttgart 1990, S. 1-25; Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991; Gottfried Gabriel: *Der Erkenntniswert der Literatur*, in *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. v. Alexander Löck und Jan Urbich, Berlin 2010, S. 247-261; Gottfried Gabriel: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Münster 2013.

als ein Produkt des ‘Mitausdrucks’ aller fakturiellen Dimensionen des Sprachzeichengebildes erschließen.

Unverständlichkeit oder Verstehenserschwerungen als Gattungsmerkmale der Lyrik sind in Poetiken und Ästhetiken der Lyrik bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zwar immer wieder angesprochen worden. Man denke etwa an die Thematisierung der ‘schönen Unordnung’, welche mit der berühmten Formulierung in Nicolas Boileau-Despréaux’ *L’art poétique* operiert: «Chez elle un beau désordre est un effet de l’art»³¹. Erinnert sei auch an Gottfried Wilhelm Friedrich Hegels Auffassung, dass «das ganze leere Lirumlarum, Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüts» zu bezeichnen sei³². Tatsächliche Unverständlichkeit als Charakteristikum eines lyrischen Sprachzeichengebildes kam in der weltweiten Lyrik bis ungefähr in die Mitte des 19. Jahrhunderts aber eher sporadisch, ausnahmsweise vor, gewinnt jedoch seither eine solche gattungsprägende Kraft, dass *Obscuritas*-Lyrik um 1900 in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt als etablierte Gestaltungs- oder Verfahrensoption gesehen werden kann. Vorsichtiger kann man jedenfalls feststellen: Immer mehr Dichterinnen und Dichter in allen Lyrikkulturen der Welt schreiben seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts *Obscuritas*-Lyrik (die bis zur asemischen Lyrik in der Gegenwart reicht)³³. Diese weltweite Entwicklung wird angestoßen und vorangetrieben durch die französischsprachige Lyrik im Kontext einer parnassischen und dann einer symbolistischen Ästhetik, wie sie bei Lyrikern wie Théophil Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine

³¹ Nicolas Boileau-Despréaux: *L’Art poétique* / *Die Dichtkunst*. Übrs. und hrsg. v. Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1967, Chant II, Vers 72.

³² Zit. nach: Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2000, S. 179.

³³ Vgl. hierzu u. a. Michael Betancourt: *A short introduction into ‘asemic poetry’ as metalanguage*, in *Utsanga*, 33, 2022, auf [LINK](#) [letzter Abruf: 30.4.2024]; siehe auch Friedrich W. Block: *Alles und nichts zugleich. Die ars scribendi des Lautdichters Valeri Scherstjanoi*, in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Beiheft 1, 2005, S. 15-28; und vgl.: Annette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.

und besonders Stéphane Mallarmé erkennbar ist. Mit groben Strichen könnte man diese Entwicklung ungefähr so zusammenfassen: Sollte Lyrik in einem ersten Schritt von allen praktischen Funktionen (und insbesondere der der Belehrung) abgelöst werden und nur noch eine Funktion haben, nämlich als 'schön' wahrgenommen werden zu können bzw. 'Schönheit' zu exemplifizieren, so ging es mehr und mehr darum, allemal in der Schönheit des lyrischen Sprachzeichengebildes eine (verborgene, nicht offensichtliche und nicht anders wahrnehmbare) 'Jenseitswelt' aufzuweisen oder aufscheinen zu lassen und jedenfalls *bedeutsame* 'Schönheit' als Ausdruck des Ahnens, des Assoziierens und der Phantasie ins Werk zu setzen. Die evaluative und vage oder unscharfe Kategorie der 'Schönheit' entband aber als poesiologische Leitorientierung die Lyrik von einer Verpflichtung auf das stilrhetorische Prinzip der *Perspicuitas*. Für die von der Kategorie der Schönheit angeleitete Lyrik ist es eben relevanter, die unterschiedlichen Dimensionen der Faktur (bis hin zu Schriftgestalt und Schriftbildfläche) und die Dimension der Information 'schön' zu gestalten als sie praktisch funktional (und das heißt in erster Linie: semantisch durchsichtig, verständlich) zu formattieren. Von der Betrachtung des lyrischen Artefaktes als einer 'schönen' Gestaltung von Sprachzeichen ist es aber nur noch ein kleiner lyrikgeschichtlicher Schritt zur Betrachtung der gestalteten Sprachzeichen als *Material* der lyrischen Gestaltung – als Material, mit dem man als Lyrikerin oder Lyriker 'experimentieren' kann, mit dem man in 'lyrischen Werkstätten' arbeiten kann, dessen Gestaltungspotenzen man untersuchen und das man montieren, collagieren, iterieren, permutieren, kombinieren und reduzieren kann, das man in der Schriftbildfläche als visuell-konkretistisches Gedicht konstellieren und sogar in der Dreidimensionalität des Skulpturalen Gedichtes aufstellen kann, ohne dass es dabei auch vorrangig um eine bestimmte rhetorische oder kommunikative Funktionalität des Gedichtes gehen, noch auch die wie auch immer bestimmte 'Schönheit' der Gestaltung irgendeine Rolle spielen müsste. Auch das symbolistische Kriterium der 'Bedeutsamkeit' der Schönheit wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einigen weltweit einflussreichen Lyrikerinnen und Lyrikern (etwa mit den imagistischen oder vortizistischen Dichtungen von Ezra Pound und in

seinem Umfeld, zu dem auch beispielsweise T. S. Eliot zu zählen ist) mehr und mehr abgelegt, in und seit den sogenannten avantgardistischen Lyriken aller Lyrikkulturen geht es ab dem beginnenden 20. Jahrhundert nicht mehr um ästhetikfunktionale Exemplifikation von Schönheit, sondern tendenziell um die ästhetikfunktionale Wahrnehmbarkeit der lyrischen Sprachzeichengebilde als ein *Sprache an sich* manifestierendes *Material* in der Modalität der Schrift.

Die beiden Dichter des 19. Jahrhunderts, die vielleicht am stärksten auf diese Entwicklung eingewirkt haben, sind Charles Baudelaire (mit seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal*, aber auch mit seinen *Poèmes en prose*) sowie Stephane Mallarmé, nicht zuletzt mit *Un coup de dés*. Beide Dichter – und Mallarmé vielleicht noch stärker und konsequenter als Baudelaire – zeigen in ihrer Lyrik eine Ästhetik der ‘schönen’ Schwer- oder Unverständlichkeit der Artefakte, die mit ihrer Rezeption und Anverwandlung durch zahlreiche Lyrikerinnen und Lyriker in unterschiedlichen Lyrikkulturen der Welt sozusagen globalisiert wird.

Einer der ersten Lyriker in der französischen Literatur, der sich – allerdings unabhängig von Baudelaire und Mallarmé – in der angedeuteten Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik bewegt, ist Gérard de Nerval. Besonders sein Buch *Les Filles de Feu* (1854) mit Gedichten wie *El Desdichado* wären hier zu nennen. Einer der ersten französischen Lyriker um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der sich in der von Baudelaire und Mallarmé ausgehenden Entwicklungslinie bewegt, wäre der auch von der internationalen avantgardistischen bildenden Kunst beeinflusste Guillaume Apollinaire (u. a. *Alcools*, 1913; *Calligrammes* 1914), dessen Figurengedichte die Schriftbildfläche als Gestaltungsdimension der Lyrik nutzen. Dieser französischen Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik, die u. a. über Dichterinnen und Dichtern der sogenannten (internationalen) OULIPO-Bewegung bis in die unmittelbare Gegenwart führt, könnte man eine englische Entwicklungslinie zur Seite stellen, die ihren Ansatzpunkt beispielsweise in der Lyrik von Algernon Charles Swinburne (aber auch in den Limericks von Edward Lear und in der Nonsense-Poesie von Lewis Carroll) findet und über englische Imagisten und Vortizisten und visuell-konkretische Lyrikerinnen

und Lyriker (wie beispielsweise Dom Sylvester Houédard) bis in die Gegenwart führt. Eine italo-romanische Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik könnte über die futuristische Lyrik Filippo Tommaso Marinettis oder auch diejenige Giuseppe Ungarettis bis zu Andrea Zanzotto und weiter in die Gegenwart führen. Eine iberoromanische Entwicklungslinie führte über die Lyrik des aus Nicaragua stammenden Rubén Darío und über die Lyrik der brasilianischen, international einflussreichen Gruppe Noigandres, zu der der Mallarmé- und Rilke-Übersetzer Augusto de Campos (u. a. *Poembiles*, 1974), sein Bruder Haraldo de Campos (u. a. *Signância: Quase Céu*, 1979) und der Dante-, Shakespeare- und Goethe-Übersetzer Décio Pignateri (u. a. *Poesia Pois é Poesia*, 1977) gerechnet werden, bis in die Gegenwart. Eine russischsprachige Entwicklungslinie führt etwa von Afanasij Fet über Ossip Mandel'stam, Anna Achmatowa, Velimir Clebnikow und Wladimir Majakowski bis zur Zaum-Lyrik Sergej Birjukovs und in die Gegenwart. Eine deutschsprachige Entwicklungslinie führte über die Lyrik Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes einerseits und andererseits diejenige Hans Arps, Richard Hülsenbecks oder auch Kurt Schwitters' und die 'hermetische' Lyrik Paul Celans, die visuell-konkretistische Lyrik Eugen Gomringers oder auch Ernst Jandls und die oulipotische Lyrik Oskar Pastiors oder auch Herta Müllers bis zu der Lyrik Thomas Klings (und in die unmittelbare Gegenwart etwa bei Ulrike Draesner oder auch bei Arne Rautenberg, bei Ulf Stolterfoth oder auch bei Monika Rinck, Uljana Wolf, Cia Rinne und vielen anderen). Die analytisch voneinander zu unterscheidenden, tatsächlich aber (u. a. durch wechselseitige Aneignung und persönliche Kontakte) miteinander verbundenen einzelsprachlichen Entwicklungslinien der *Obscuritas*-Lyrik können hier nur exemplarisch angedeutet, aber auch leicht durch asiatische, ozeanische oder auch afrikanische Entwicklungslinien ergänzt werden³⁴. Alle genannten Dichterinnen und Dichter haben neben und vielleicht sogar vor ihrer *Obscuritas*-Lyrik auch *Perspicuitas*-Lyrik vorgelegt. Ihre lyrischen Œuvres belegen jedoch, dass sich

³⁴ Siehe hierzu genauer Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Band 3, Paderborn 2023.

die *Obscuritas* seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Gestaltungsoption neben der *Perspicuitas* in der globalen Lyrik etabliert hat. Dabei bleibt die *Obscuritas*-Lyrik bis in die Gegenwart umstritten. Besonders beachtete und mit den Mitteln einer medialen Öffentlichkeit angegriffene deutschsprachige *Obscuritas*-Lyrik von Jetzt stellt beispielsweise Judith Zander in ihren Gedichtbänden *oder tau* und *im ländchen sommer im winter zur see* vor³⁵. Sehen etwa die einen in dem mit dem Peter Huchel-Preis ausgezeichneten Band *im ländchen sommer im winter zur see* «ganz außerordentlich wundervolle Dichtung»³⁶, so schmähen die anderen Zanders Lyrik ob ihrer Unverständlichkeit drastisch³⁷. Ein knappes illustrierendes Beispiel für die typischerweise umfangreichen Gedichte Judith Zanders soll hier das Gedicht mit dem Titel *rhyiming slang (Crash! Boom! Bang!)*³⁸ zitiert werden:

ich komme gleich gleich
bin ich zurück
ganz und am stück
nur noch entfernt interessiert
doch keinen hab ich
vom fach
unters dach dann
oben drauf arrangiert
gleich komm ich
zu mir dir gleich
morgen

³⁵ Judith Zander: *oder tau. Gedichte*, München 2011; Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022; zu dem ‘Shitstorm’ und den ‘Hassposts’, die sich gegen Zanders Lyrik richteten, siehe besonders Maren Jäger: *Mehrdeutigkeit als Thema in ‘schwierigen’ Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende*, in *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad und Thomas Petraschka, Bielefeld 2023, S. 253-281.

³⁶ So Matthias Ehlers auf WDR 5, der Satz zielt den Einband der Ausgabe von *im ländchen sommer im winter zur see*.

³⁷ Vgl. hierzu Andreas Platthaus: *Gedichtschmähungen. Lyrikliederlich*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2023, auf [LINK](#) [letzter Abruf: 29.4.2024].

³⁸ Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022, S. 49.

muss nur noch schnell rotz
und wasser teilen den wind mit
der lade ausschütten und das
fischbuch verschneiden wer den bade
meister hat braucht für den
jungen gott nicht zu sorgen.

Das Gedicht findet sich in einer Umgebung von anderen Gedichten des Gedichtbuches, die ihrerseits Licht auf die Verstehensmöglichkeiten dieses Gedichtes werfen und dessen Semantik beeinflussen könnte. Trotz dieser Einschränkung wird man aber doch von dem Sprachzeichengebilde selbst sagen können, dass es unverständlich ist und dem Stilprinzip der *Obscuritas* folgt. Nicht allein die konsequente Kleinschreibung der graphischen Wörter in den tendenziell Freien Versen organisiert diese Unverständlichkeit, sondern auch die Interpunktionslosigkeit des Sprachzeichengebildes. Sie sorgt unter anderem dafür, dass erkennbare syntaktische Organisationsmuster des Deutschen undeutlich bleiben und dass es im Zusammenspiel mit den Enjambements zur Gestaltung von semantisch doppelbelegenden Apokoinus kommt. Ein besonders wichtiges Verfahren zum Stilprinzip der *Obscuritas* in Zanders Lyrik sind Wortspiele unterschiedlichen Typs und die Anspielung auf Redewendungen durch wortspielerische Variation. «rotz / und wasser teilen» spielt beispielsweise auf die Redewendung «Rotz und Wasser heulen» an, «den wind mit / der lade ausschütten» auf die Redewendung «das Kind mit dem Bade ausschütten». Zugleich finden sich Endreime in der Position des Ausgangsreimes und als Binnenreime, die allemal semantische Kohärenz signalisieren, ohne dass im Sprachzeichengebilde auch mitgeteilt oder angedeutet würde, worin diese semantische Kohärenz überhaupt bestehen könnte. Sie ist von den Leserinnen und Lesern aus den Reimen selbst zu entwickeln. Unklar bleibt nicht zuletzt, wie der englische Reim in der Titelzeile («slang / bang») zu verstehen sein könnte und ebenso, welche Bedeutung der Titel überhaupt hat. Durch die genannten und weitere Verfahren der *Obscuritas* aber wird dieses Sprachzeichengebilde nicht etwa schlechthin unverständlich. Vielmehr kann die Unverständlichkeit hier wie in der *Obscuritas*-Lyrik überhaupt als eine Technik begriffen werden, das Sprachzeichengebilde semantisch zu öffnen. Die Unverständlichkeit macht

das Gedicht semantisch vieldeutig und legt eine Vielzahl von unterschiedlichen Verstehensmöglichkeiten in der lesenden Beschäftigung mit dem Sprachzeichengebilde an. Seine Unverständlichkeit steigert also das semantische *Potential* des Gedichtes, indem jede lexikalische und syntaktische Einsinnigkeit aufgehoben wird. Im Fall der Lyrik von Judith Zander geschieht dies zudem im Modus der Komik (die in den Gedichten beispielsweise durch Wortspiele, ‘Verballhornungen’ von Phraseologismen oder auch durch die Mischung von Hochdeutsch und Niederdeutsch erzeugt wird). Die (sanfte) Komik der Unverständlichkeit ist aber ein weiteres Verfahren, das semantische Potential des Gedichtes zu steigern, indem sie schlicht und einfach zusätzliche Informativität in dem Gedicht anlegt, und vielleicht könnte man allgemein sagen, dass das unverständliche Gedicht das informativste Gedicht ist. Im Vergleich zur *Perspicuitas*-Lyrik erreicht die *Obscuritas*-Lyrik jedenfalls durchgehend eine deutlich höhere Informativität – Informationsdispersion und Informativitätsmaximierung gehören sozusagen zu ihrem Kalkül in der globalen Moderne.

Die Etablierung der ästhetikfunktionalen *Obscuritas*-Lyrik als bedeutendste Gestaltungsoption der globalen Lyrik in der Moderne neben der ‘alten’ und weiterhin geschriebenen, polyfunktionalen *Perspicuitas*-Lyrik kann nun, soweit ich sehe, systematisch und historisch erklärt werden. In systematischer Hinsicht ist die Etablierung des *Obscuritas*-Typus der Lyrik als Option neben dem *Perspicuitas*-Typus (1) in der Entdeckung der graphischen Modalität der Sprache als Material oder Werkstoff der Lyrik und (2) des graphisch manifesten Sprachzeichengebildes als Wahrnehmungsfeld begründet, mit dem die ja immer durch das ‘Sieb der Sprache’ gefilterte ‘Weltsicht’ stets neu, erneuernd, auch individuell verfasst werden kann. Lyrik kann demnach auch als Gestaltungsweise der graphischen Modalität von Sprache betrachtet werden, die individuelle Ausdrucksformate jenseits der schon geprägten Ausdrücke entwickelt und darin ‘Welt’ (zu der ja durchaus auch die menschliche ‘Innenwelt’ gehört) grundlegend neu, vielleicht wie zum ersten Mal erfasst oder sich neu, wie zum ersten Mal, zu ‘Welt’ verhält. Die Einsicht in diesen Mechanismus verbreitet sich seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts weltweit (und wird übrigens auch von Linguistik – Saussure, Jakobson, Sapir, Whorf – und Sprachphilosophie – Frege,

Wittgenstein, Russell – im frühen 20. Jahrhundert an die die *Obscuritas*-Lyrik tragenden und hervorbringenden Milieus vermittelt), und sie wird heute von vielen Lyrikerinnen und Lyrikern weltweit grosso modo als gültig betrachtet.

Die historischen Erklärungen für die Etablierung der ästhetikfunktionalen *Obscuritas*-Lyrik könnte weiter darauf hinauslaufen, dass immer mehr Lyrikerinnen und Lyriker ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (im Zusammenspiel mit dem fortschreitenden Geltungsverlust aller ‘alten’ Normpoetiken) gerade in der vieldeutigen, informativitätssteigernden und dabei die Künstlichkeit ausstellenden Unverständlichkeit der Lyrik eine *künstlerische* Reaktionsform auf die Gegebenheiten der Wirklichkeit sehen. Unverständlichkeit und damit Informationsdispersion und Informativitätsmaximierung wären damit nicht nur eine künstlerische Reaktionsform auf den historischen, individuell wie kollektiv erfahrenen ‘Prozess der Moderne’ ebenso wie auf die Entfremdungserfahrungen des Menschen in der Moderne, sondern auch eine künstlerische Reaktionsform auf die tatsächlichen oder nur für wahr gehaltenen Gegebenheit der Sprache selbst. Diese Reaktionsform besteht nicht (oder nicht nur) darin, dass die *Obscuritas* der Lyrik als abbildendes Korrelat der Gegebenheiten der Wirklichkeit betrachtet werden kann, sondern vielmehr darin, dass sie ein Modus des *schriftlichen Denkens* über die Gegebenheit der Wirklichkeit ist. Unverständliche lyrische Sprachzeichengebilde sind also als simulierende Korrelate einer kognitiven, semantisch offenen oder mäandernden Tätigkeit einzuschätzen, in der sich eine poetische statt einer logischen Rationalität Geltung verschafft. Die Unverständlichkeit der Lyrik ist dabei allemal ein Hinweis auf ihre Rationalität. Durch die Unverständlichkeit werden Rezipienten dazu aufgefordert, dieser poetischen Rationalität *nachzudenken*, andere Rezeptionshaltungen, wie etwa das genießende Nachlesen, Nachfühlen, Nachsprechen oder auch Nachsingen werden demgegenüber durch die Unverständlichkeit unterbunden. Allgemein könnte man daher auch sagen: *Obscuritas*-Lyrik ist Nachdenklyrik. Sie belehrt nicht, sie klärt nicht auf und sie erfreut oder bewegt nicht (und ist in manchen Fällen allenfalls komisch). Sie denkt vielmehr schriftlich, informativitätsmaximierend, gleichzeitig viele semantische Bälle jonglierend, nach – und die Leserin oder der Leser können und sollen der *Obscuritas*-Lyrik *nachdenken*, indem sie selber denken.

Die Etablierung der *Obscuritas*-Lyrik als Option der modernen Lyrik neben der *Perspicuitas*-Lyrik ist also letztlich mit einer Anpassung der Lyrik an die ästhetischen und intellektuellen Bedürfnisse bestimmter (nicht aller) Literatur-Milieus zu erklären (wie vor allem dem der 'Berufsleser'), für die das Einstimmen in Rhythmus und Reim nicht ausreicht und einsinnige lyrische Botschaften ebenso unbefriedigend wie ungenügend sind. Wie aber der 'Fall' Judith Zander zeigt, kann es zu Störungen in dem sozial differenzierten Feld einer Literaturgesellschaft kommen, wenn unverständliche Lyrik in anderen Milieus als dem der (ober- und mittelschichtaffinen) 'Berufsleser' wahrgenommen wird. Die Kopplung von lyrischer Formatierung und lyriktragendem Milieu kann dann ebenso infrage gestellt werden wie überhaupt die Zugehörigkeit der *Obscuritas*-Lyrik zur Gattung 'Lyrik' – weil und indem dann eben die *Perspicuitas*-Lyrik (literaturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich unbegründet) als einzige Gestaltungsoption der Lyrik akzeptiert wird.

Literatur

- Yvonne Al-Taie: *Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*, Paderborn 2022.
- Bernhard Asmuth: *Perspicuitas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must-Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 814-874.
- Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.
- Michael Betancourt: *A short introduction into 'asemic poetry' as metalanguage*, in *Utsanga*, 33, 2022, auf <https://www.utsanga.it/betancourt-a-short-introduction-to-asemic-poetry-as-metalanguage/>.
- Gregor Bitto: *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierungen in den Oden des Horaz. Mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien*, Rahden 2012.
- Max Black: *Metaphor*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 1954, S. 273-294.
- Friedrich W. Block: *Alles und nichts zugleich. Die ars scribendi des Lautdichters Valeri Scherstjanoi*, in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Beiheft 1, 2005, S. 15-28.
- Kirsten Blythe Painter: *Flint on a Bright Stone. A Revolution of Precision and Restraint in American, Russian, and German Modernism*, Stanford 2005.

- Nicolas Boileau-Despréaux: *L'Art poétique / Die Dichtkunst*. Übers. und hrsg. v. Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1967.
- Johann Simon Buchka: *Über die richtige Schreibart*, in *18. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. v. Walther Killy und Christoph Perels, Band 4, München 1988, S. 293–296.
- Felix Christen: *'ins Sprachdunkle'. Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870-1970*, Göttingen 2021.
- Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978.
- Willi Erzgräber (Hg.): *Moderne englische Lyrik*, Stuttgart 1976.
- Jürgen Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*, in *Die Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, S. 197–213.
- Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München-Wien 1980.
- Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956.
- Manfred Fuhrmann: *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 47–72.
- Gottfried Gabriel: *Über Bedeutung in der Literatur*, in *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 8, 1983, S. 7–21.
- Gottfried Gabriel: *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in *Literarische Formen der Philosophie*. Hrsg. v. Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht, Stuttgart 1990, S. 1–25.
- Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991.
- Gottfried Gabriel: *Der Erkenntniswert der Literatur*, in *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. v. Alexander Löck und Jan Urbich, Berlin 2010, S. 247–261.
- Gottfried Gabriel: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Münster 2013.
- Annette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.
- Maria Goeth: *Das Publikum hat immer Recht! Überlegungen zur musikalischen Rezeption und zur Utopie 'richtigen' Verstehens in der Kunst, in Produktion – AFFEKTION – rezeption*. Hrsg. v. Iris Cseke, Sebastian Jung und Georg Schneider, Berlin 2014, S. 155–174.
- Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*, Hildesheim-Zürich-New York 2016.
- Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010.
- Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010.
- Herwig Görgemanns (Hg.): *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Band 1: *Archaische Periode*. Hrsg. v. Joachim Latacz, Stuttgart 1991.

- Heinrich Henel: *Der Wanderer in der Not. Goethes Wandrers Sturmlied und Harzreise im Winter*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 1973, S. 69-94.
- Arthur Henkel: *Wandrers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt am Main 1962.
- Hans Helmut Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2005-2006.
- Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München-Zürich 1990.
- Walter Höllerer (Hg.): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*. Neu hrsg. v. Norbert Miller und Harald Hartung, München-Wien 2003.
- Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1978.
- Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort. Hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006.
- Klaus Hurlbusch: *Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne*, Tübingen 2001.
- Maren Jäger: *Mehrdeutigkeit als Thema in 'schwierigen' Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende*, in *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad und Thomas Petraschka, Bielefeld 2023, S. 253-281.
- Gerhard Kaiser: *Das Genie und seine Götter. Ein Beitrag zu 'Wandrers Sturmlied' von Goethe*, in *Euphorion*, 58, 1964, S. 41-58.
- Friedrich Kambartel und Pirmin Stekeler-Weithofer: *Sprachphilosophie. Probleme und Methoden*, Stuttgart 2005.
- Sebastian Kaufmann: *'Schöpft des Dichters reine Hand.' Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, Heidelberg 2011.
- Peter Köhler: *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Heidelberg 1989.
- Georg Kreisler: *Zwei alte Tanten tanzen Tango. Seltsame Gesänge*, München 1976.
- Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1991.
- Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963.
- Katharina Mommsen: *Wandrers Sturmlied. Die Leiden des jungen Goethe*, in *Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins*, 81-83, 1977-1979, S. 215-235.
- John T. Newcomb: *How Did Poetry Survive? The Making of Modern American Verse*, Urbana-Chicago-Springfield 2012.
- Walter Pabst (Hg.): *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1976.
- Pindar: *Siegeslieder*. Griechisch-Deutsch. Hrsg. und übers. und mit einer Einf. vers. v. Dieter Bremer, Düsseldorf-Zürich 2003.

- Andreas Platthaus: *Gedichtschmähungen. Lyrikliederlich*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2023, auf <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-schmaehungen-gegen-judith-zanders-lyrik-18657883.html>.
- Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher. Hrsg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972 und 1975.
- Wolfgang Raible: *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972.
- Christian Schärf: *Singen und Schreiben. Goethes Gedicht 'Wandrer's Sturmlied' als kulturgeschichtliche Innovation*, in *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe*. Hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 2005, S. 26-42.
- Jochen Schmidt: *Gelehrte Genialität. Wandrer's Sturmlied*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 28, 1984, S. 144-190.
- Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004.
- Gustav Siebenmann: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zur Stilgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965.
- Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Frankfurt am Main 1990.
- Anne Uhrmacher: *'Lesen sie Gedichte, gnä Frau?' – Lorient's Blick auf die Komik bundesrepublikanischer Milieus*, in *Lorient und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 47-66.
- M. J. H. van der Weiden: *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.
- Ferdinand van Ingen: *Dionysos und Apoll. Zu 'Wandrer's Sturmlied' des jungen Goethe*, in *Neophilologus*, 52, 1968, S. 268-286.
- Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2000.
- Christine Walde: *Obscuritas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must-Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 358-383.
- Klaus Weimar: *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn 1982.
- Harald Weinrich: *Allgemeine Semantik der Metapher*, in *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 317-327.
- Jens Wietschorke: *Zur Komik des gespaltenen Habitus – Lorient und die nivellierte Mittelschichtsgesellschaft*, in *Lorient und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 29-46.
- Elizabeth Mary Wilkinson / L. A. Willoughby: *Wandrer's Sturmlied. A Study in Poetic Vagrancy*, in *German Life and Letters*, 1, 1947-1948, S. 102-116.
- Judith Zander: *oder tau. Gedichte*, München 2011.
- Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022.
- Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München 1979.

- Rolf Christian Zimmermann: *Wandrer's Sturmlied' von Goethe – eine Gelehrtenichtung in der Pindar-Tradition?*, in *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Hrsg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1997, S. 73-85.
- Rüdiger Zymner: *Schritte, Wege und 'avenidas'*. *Literaturwissenschaftliche Methoden der Lyrikanalyse*, in *Grundfragen der Lyrikologie*, Band 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. v. Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2020, S. 475-496.
- Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Bände 1-4, Paderborn 2023.

* * *

Dora Rusciano

(Napoli)

I 'nuovi cittadini tedeschi' e il dibattito sulla singolarità dell'Olocausto

Su «Adas Raum» di Sharon Dodua Otoo

[*The 'new German citizens' and the debate on the singularity of the Holocaust*

On «Adas Raum» by Sharon Dodua Otoo]

ABSTRACT. This paper aims to investigate the relevance of Sharon Dodua Otoo's debut novel *Adas Raum* in the ongoing Historikerstreit 2.0. Relevant to this new historical dispute is the possible connection between colonialism and the memory of the Holocaust. As I will show, *Adas Raum* seems to respond artistically to critical suggestions proposed by Michael Rothberg who interprets the link between memory and identity in a complex way, which results in non-competitive participation in collective memory construction in multi-ethnic societies and redefines the relevance of such categories as victims and perpetrators.

Nel 2016 la scrittrice e attivista Sharon Dodua Otoo ha attirato su di sé l'attenzione del mondo letterario tedesco aggiudicandosi l'Ingeborg Bachmann Preis con il testo *Herr Gröttrup setzt sich hin*. Inglese, figlia di genitori di origini ghanesi, Otoo ha convinto la giuria del prestigioso premio con il divertente racconto di un'anziana coppia, la cui routine viene stravolta da un uovo parlante che si rifiuta di raggiungere la consistenza desiderata. Attraverso questo espediente straniante, l'autrice ha inteso denunciare la chiusura mentale di un uomo bianco, eterosessuale e *cisgender* che è completamente inconsapevole dei propri privilegi.

Nel febbraio 2021, a quasi cinque anni di distanza, Otoo ha pubblicato il suo primo romanzo, *Adas Raum*¹. Deludendo le aspettative di chi credeva che avrebbe ritrovato in quest'opera l'anziano Helmut Gröttrup, ha scelto

¹ Sharon Dodua Otoo, *Adas Raum*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2021.

di non ampliare la storia presentata a Klagenfurt. A differenza di *Her Grottrupp setzt sich hin*, dove viene proposta una rappresentazione caricaturale di rappresentanti della cultura dominante, in *Adas Raum* la narrazione ruota attorno a figure che raramente sono al centro delle grandi narrazioni. Protagoniste sono infatti quattro donne vissute in epoche e paesi molto diversi tra di loro, accomunate dal nome Ada e dal motivo ricorrente di un bracciale di perle d'oro, simbolo di fecondità.

L'opera è molto coraggiosa e interessante sia dal punto di vista linguistico – per il lavoro di decostruzione del linguaggio dominante e la compresenza di lingue diverse – sia dal punto di vista stilistico, per il modo in cui si allontana dalla narrativa tradizionale e sperimenta nuove forme funzionali al messaggio politico che il romanzo sottende.

Adas Raum acquisisce ancor più rilievo se lo si inserisce nel contesto del dibattito sull'opportunità di paragonare la Shoah ad altre violenze sistematiche nei confronti di gruppi etnici come quelle compiute dalle potenze coloniali in varie epoche e in varie parti del mondo. Tale confronto si è acceso in Germania a seguito delle polemiche relative alla partecipazione, prevista e poi annullata, del filosofo Achille Mbembe alla cerimonia di apertura della Ruhr-triennale nel 2020 ed è stato alimentato dagli interventi di numerosi studiosi, compreso il filosofo Jürgen Habermas, che di un dibattito simile era stato protagonista negli anni Ottanta. Proprio in analogia con il confronto tra lo storico Nolte e il filosofo Habermas nel 1986, si è parlato di una *Historikerstreit 2.0*, che si distingue dalla prima non solo per i nuovi contenuti specifici, ma anche per il carattere internazionale e l'ampio uso dei canali digitali.

Dopo un breve *excursus* sui recenti sviluppi delle dispute storiche sulla Shoah nel sistema culturale tedesco, in questo saggio si proverà a mettere in evidenza il possibile contributo del romanzo *Adas Raum* all'attuale dibattito sull'*Erinnerungskultur* nel mondo globalizzato e lo si interpreterà come una riuscita espressione narrativa delle tesi sostenute da Rothberg nei suoi saggi sulla memoria multidirezionale e il soggetto implicato.

Historikerstreit 2.0

L'origine di quella che la stampa tedesca ha definito *Historikerstreit 2.0* è

riconducibile alle violente polemiche intorno alla scelta della direttrice della Ruhr Triennale, Stefanie Carp, di invitare lo storico e filosofo sudafricano Achilles Mbembe a tenere il discorso di apertura della manifestazione, che si sarebbe dovuta tenere nel 2020 e che è stata infine cancellata a causa della pandemia. A Mbembe, che ha incentrato le proprie ricerche sugli studi post-coloniali e viene considerato un'autorità nel campo, sono state contestate l'adesione al movimento BDS e una serie di dure critiche al governo israeliano, colpevole, a suo modo di vedere, di aver instaurato un regime di *apartheid* che priva la comunità palestinese della propria dignità e dei propri diritti umani essenziali. L'esclusione del filosofo dalla Ruhrtriennale è arrivata a seguito delle rimostanze di Felix Klein, responsabile del governo tedesco per la lotta all'antisemitismo. Tale scelta ha scatenato accese polemiche sulla libertà di espressione e ha riaperto il dibattito sull'*Erinnerungskultur* in Germania, sulla singolarità della Shoah e sulla posizione di questo evento nella memoria collettiva tedesca.

Ad alimentarlo è arrivata a inizio 2021 la prima traduzione in tedesco del volume di Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*, uscito dodici anni prima negli Stati Uniti. Il saggio dell'esperto di comparatistica e studioso della Shoah verte intorno alla necessità di rivedere le dinamiche alla base della costruzione della memoria collettiva. Partendo dal presupposto che il discorso sulla memoria è sempre anche – e soprattutto – un discorso sul presente, Rothberg mette in evidenza la necessità di ripensare il discorso dominante sull'unicità dell'Olocausto alla luce dei cambiamenti in atto nelle società postcoloniali. Partendo dal presupposto che il postulato dell'unicità dell'Olocausto porta con sé gerarchie del dolore inaccettabili - sia dal punto di vista morale sia da quello storico – egli sottolinea l'utilità del confronto tra memorie diverse e la necessità di dare al processo stesso di costruzione della memoria collettiva un carattere non antagonistico, bensì dialogico e discorsivo – come dialogica, discorsiva e negoziabile dovrebbe essere l'identità stessa delle comunità, che nella memoria trova un supporto essenziale. Scrive Rothberg:

Against the framework that understands collective memory as competitive memory – as zero-sum struggle over scarce resources – I

suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not private. [...] This interaction of different historical memories illustrates the productive, intercultural dynamic that I call multidirectional memory.²

Nel 2019 Rothberg ha portato avanti il discorso iniziato con *Multidirectional Memory* pubblicando un saggio in cui riprende il discorso sulla memoria da un punto di vista diverso, soffermandosi sulla tendenza a impostare i discorsi relativi alla violenza della storia in termini di conflitto tra vittime e carnefici. Come suggerisce il titolo del volume, *Implicated Subjects*, Rothberg sostiene invece la necessità di parlare di soggetti implicati, superando dunque una dinamica di confronto violento che finisce con l'inasprire i conflitti anziché appianarli.

È evidente anche da questo secondo studio che l'intento di ricerca di Rothberg vada in una direzione anche politica di ripensare il dibattito pubblico sul passato e la costruzione della memoria. Tuttavia, quando nel 2021 *Multidirektionale Erinnerung* è stato pubblicato in Germania, la risposta di gran parte della critica è stata negativa. Nonostante alcune recensioni che hanno messo in luce la rilevanza di questo volume, il tema più dibattuto è presto diventato la messa in discussione della singolarità della Shoah, interpretata come relativizzazione della stessa. È il caso, ad esempio, di Tania Martini, che in un articolo sulla «TAZ» ha accusato lo studioso americano di creare lui stesso una concorrenza tra sterminio degli ebrei e colonialismo e di non vedere che la differenza che ci sarebbe tra antisemitismo e razzismo, così come tra i crimini contro gli ebrei in quanto tali con l'Olocausto e i crimini perpetrati nelle campagne coloniali per il perseguimento di interessi economici³.

Per chiarire la propria posizione, Rothberg è intervenuto direttamente nel dibattito con un articolo scritto insieme al collega tedesco Jürgen Zimmerer, autore del saggio *Von Windbuk nach Auschwitz?*, dove pure si prova a

² Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Redwood 2009, p. 3.

³ Cfr. <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/15751296/> (ultima consultazione: novembre 2023).

mettere in luce e analizzare il collegamento storico tra crimini del colonialismo e lo sterminio degli ebrei. L'articolo, pubblicato su «Die Zeit» con il titolo *Enttabuisiert den Vergleich!*, mette in evidenza l'approccio scientifico e non ideologico dietro allo studio sulla memoria multidirezionale. I due sottolineano l'importanza di un *modus operandi* volto a superare i limiti di un lavoro sulla memoria reso sterile da un eccesso di ritualizzazione. In questo senso, vantaggi dell'inclusione della memoria dei crimini del colonialismo nel dibattito pubblico non si limiterebbero solo a una maggiore giustizia rispetto al carattere multietnico e multiculturale delle società contemporanee. L'approccio comparatistico consentirebbe infatti una più profonda comprensione dei meccanismi di esclusione sociale che hanno portato all'Olocausto, andando oltre la mera condanna di questo crimine e ponendo le basi per una efficace lotta all'antisemitismo nella contemporaneità⁴.

In un dibattito già molto acceso si è poi inserito l'articolo del politologo australiano Anthony Dirk Moses che, sulle pagine della rivista svizzera «Geschichte der Gegenwart»⁵, ha parlato di «catechismo tedesco» relativamente alla memoria dell'Olocausto, definendo custodi del culto i detrattori del confronto tra la Shoah e gli altri genocidi. Per l'autore, tale catechismo si fonda su cinque idee fondamentali: la singolarità dell'Olocausto, motivata con la giustificazione meramente ideologica e non economica su cui si è fondato questo genocidio; l'importanza della memoria della Shoah come fondamento della cultura tedesca e ed europea contemporanea; la difesa degli ebrei e di Israele come ragione di stato per la Germania; l'antisemitismo come fenomeno tedesco non comparabile al razzismo; l'equiparazione di antisemitismo e antisionismo. L'autore si sofferma sulla problematicità di questo approccio al passato tanto per la comprensione del passato in sé, quanto per la convivenza proficua tra i vari gruppi di una società sempre più multietnica e multiculturale come quella tedesca. L'articolo, molto

⁴ Cfr. https://www.zeit.de/2021/14/erinnerungskultur-gedenken-pluralisieren-holocaust-vergleich-globalisierung-geschichte?utm_referrer=https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/15751296/ (ultima consultazione: novembre 2023).

⁵ Cfr. <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/15751296/> (ultima consultazione: novembre 2023).

provocatorio nei toni e radicale nei contenuti, ha ulteriormente inasprito le polemiche, tanto da spingere l'anziano Jürgen Habermas, protagonista della prima *Historikerstreit*, a prendere posizione sul tema sulle pagine di «Philosophie Magazin». Nel breve scritto il filosofo parte innanzitutto col riconoscere che, a differenza dei protagonisti della prima disputa, gli studiosi che hanno dato vita alla *Historikerstreit 2.0* non sono mossi dall'intento di relativizzare lo sterminio degli ebrei. Allo stesso tempo, ribadisce con forza la specificità dell'Olocausto, un genocidio perpetuato ai danni di un «nemico interno» per assurdi motivi ideologici e non contro un nemico esterno per ragioni economiche. Nondimeno riflette sulla necessità di non trasformare la singolarità di questo dramma in un limite per l'evoluzione della società. Egli sottolinea l'obbligo di quelli che definisce «nuovi cittadini» nei confronti delle comunità in cui si inseriscono, di cui devono conoscere e rispettare la storia e i valori, ma evidenzia anche l'opportunità di crescita per la società stessa se si dà spazio nel dibattito pubblico alle storie di concittadini che provengono da tradizioni diverse e hanno vissuto drammi diversi. Scrive Habermas:

Das Beharren auf diesem «singulären» Zug des Holocaust heißt natürlich nicht, dass sich das politische Selbstverständnis der Bürger einer Nation einfrieren lässt. Die Erinnerung an unsere bis vor kurzem verdrängten Kolonialgeschichte ist eine wichtige Erweiterung. Diese kann auch in andere Hinsicht hilfreich sein. Im Zuge der Immigration der letzten Jahrzehnte ist unsere Kultur nicht nur bereichert worden, unsere politische Kultur muss sich auch so erweitern, dass sich Angehörige anderer kultureller Lebensformen mit ihrem Erbe und gegebenenfalls auch ihrer Leidensgeschichte darin wiedererkennen können. Mit dem Erwerb der Staatsbürgerschaft akzeptieren die neuen Bürger die politische Kultur und das geschichtliche Erbe unseres Landes; davon ist die Ächtung des Antisemitismus ein unverzichtbarer Kern. Aber der Immigrant erwirbt gleichzeitig die Stimme eines Mitbürgers, die von nun an in der Öffentlichkeit zählt und unsere politische Kultur verändern und erweitern kann.⁶

⁶ Jürgen Habermas, *Der neue Historikerstreit*, in «Philosophie Magazin», 6/21, pp. 10-11, qui p. 11.

Il dibattito non si è certamente concluso con l'interessante intervento dell'anziano filosofo ed ha semmai segnato la presa di coscienza della necessità di dare spazio nel dibattito pubblico tedesco alle voci di quelli che Habermas definisce «nuovi cittadini tedeschi».

Tra di essi si può annoverare anche la berlinese d'adozione Sharon Dodua Otoo e il titolo del suo primo romanzo in tedesco sembra chiaramente rimandare proprio alla rivendicazione di uno spazio pubblico per le storie e le memorie di questi 'nuovi tedeschi' che spesso sono ancora lasciati ai margini. *Adas Raum*, infatti, rimanda al celebre saggio di Virginia Woolf *Una stanza tutta per sé*, in cui Woolf afferma il diritto delle donne a essere messe nella condizione – anche materiale – di avere pari accesso alla cultura rispetto agli uomini. Rompendo il silenzio nel quale per secoli le donne sono state costrette, Woolf propone nel saggio un'articolata riflessione sulla società patriarcale e sul ruolo del linguaggio nell'imposizione di questo modello di società. Allo stesso modo, a quasi un secolo di distanza, Otoo propone in *Adas Raum* una riflessione sia su coloro che sono tenuti ai margini del dibattito pubblico, sia sul linguaggio usato per il racconto di storie che a lungo si è cercato di tenere ai margini della società.

«Embed your facts, your research, into a positive and meaningful narrative or context»⁷, ha affermato Olja Alvir, giornalista e attivista spesso citata da Otoo. La scelta della scrittrice inglese di pubblicare testi narrativi nella lingua del suo paese di adozione si può interpretare in questa chiave: usare lo specifico potenziale della finzione letteraria per contribuire alla crescita all'ampliamento di prospettive nel pubblico tedesco su temi vasti e delicati come l'identità e la memoria nel mondo globalizzato. Proprio la forma narrativa, come si vedrà, le ha consentito non solo di ampliare la memoria storica della società tedesca, ma anche di mostrare come essa possa essere meglio rappresentata come prodotto e non come somma di singole memorie soggettive.

⁷ Cfr. <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/15751296/> (ultima consultazione: novembre 2023).

Adas Raum

Adas Raum è il primo romanzo di Sharon Dodua Otoo e il secondo testo narrativo scritto nella lingua del suo paese d'adozione dopo *Herr Gröttrupp setzt sich hin*, con il quale *Adas Raum* ha in comune anche la volontà di servirsi di strumenti estetici per introdurre nel dibattito pubblico tedesco temi a lei cari e raramente rilevanti nella letteratura tedesca.

Secondo quanto dichiarato da Otoo, la genesi di *Herr Gröttrupp setzt sich hin* sarebbe stata antecedente alla competizione letteraria e legata alla richiesta di scrivere un contributo – poi mai pubblicato – per un volume in tedesco sulla *critical whiteness*. L'autrice aveva optato per un testo narrativo anziché argomentativo nella convinzione che gli strumenti della finzione letteraria potessero essere più efficaci di un testo critico-saggistico nel portare i lettori a prendere coscienza di presunte norme accettate acriticamente e di inconsapevoli privilegi legati alla bianchezza. In questo brillante racconto, l'autrice riesce a rendere chiaramente percepibile l'infondatezza ed illegittimità di numerose convenzioni e convinzioni su cui si fondano le società occidentali. L'irritazione che assale Herr Gröttrupp davanti alla rottura della propria routine diventa l'irritazione del lettore davanti al carattere grottesco della sua sicumera e dei suoi privilegi. La scelta di affidare la narrazione a un uovo impertinente da un lato determina quell'effetto di straniamento che l'autrice ha affermato di ammirare nella scrittura di Bertolt Brecht; dall'altro diventa un simbolo della necessità di dare ascolto a chi normalmente non si ritiene abbia dignità di parola.

Questo espediente narrativo viene ripreso da Otoo in *Adas Raum*. Nel romanzo, infatti, la narrazione di ciascuna delle quattro storie viene affidata a un oggetto diverso che può essere interpretato come correlativo oggettivo del problema principale intorno al quale ruota lo specifico segmento narrativo. La vicenda della prima Ada è ambientata nel 1459 a Totope, nell'Africa orientale, e viene narrata da una scopa, che simbolicamente rimuove la polvere sotto la quale è stata a lungo nascosta la violenza coloniale tedesca. Ada è giunta nel villaggio costiero, di cui non parla la lingua, dopo che la madre è stata uccisa e il fratello venduto come schiavo. Il romanzo si apre con la scena della morte del suo neonato figlio, che la giovane si prepara a seppellire

con un bracciale di perle, simbolo di fertilità nella cultura locale. Proprio del prezioso cerca di entrare in possesso uno schiavista portoghese, Guilherme, che per raggiungere il suo scopo, non esita ad uccidere la giovane donna.

La storia della seconda Ada è ambientata quasi quattro secoli dopo, nel 1848, e viene narrata da un battiporta, simbolo della necessità per le donne di chiedere il permesso di avere accesso a quello che agli uomini è concesso. Per questo segmento narrativo, Otoo si rifà a un personaggio realmente esistito, l'inglese Ada Lovelace, figlia illegittima dello scrittore Lord Byron e passata alla storia come una pioniera dell'informatica per i suoi studi sulla macchina analitica. Nella finzione, Ada è figlia di una donna che nell'Inghilterra vittoriana sceglie di allontanarsi da un marito violento e di crescere da sola la propria figlia. Da adulta, Ada intrattiene una relazione extraconiugale con lo scrittore Charles Dickens, che nonostante il suo spirito progressista non riesce a prendere sul serio il talento matematico della donna. Anche questa seconda Ada muore di morte violenta, uccisa dal marito Lord William King, non tanto per gelosia, ma perché Ada non ha più il bracciale di perle che le è stato donato per il matrimonio.

A narrare della terza Ada è la stanza che dà il titolo al romanzo, una stanza della Sonderbaracke 37 del campo di concentramento Mittelbau-Dora nella quale la prigioniera Ada è costretta a prostituirsi. La stanza, che è testimone delle violenze e le denuncia, diventa simbolo della necessità di far parlare i luoghi della storia. Anche in questo caso, l'uccisione da parte di una SS è legata al bracciale di perle, che fortuitamente giunge ad Ada attraverso Linde, un'altra internata costretta alla prostituzione, l'unica figura che tiene acceso in lei il senso dell'umano in un luogo di aberrazione totale.

L'ultima Ada, infine, è una giovane donna ghanese la cui vicenda viene narrata da un passaporto, simbolo dell'identità che è sia individuale sia negoziata con le istituzioni. Cresciuta in Ghana dalle zie dopo la morte della madre in un incendio a sfondo razzista a Londra, con il padre distante e una sorellastra tedesca, la giovane si trasferisce a Berlino per studiare informatica. Ada resta incinta a seguito di un rapporto non consenziente e viene supportata solo dalla sorellastra Elle, il cui carattere è reso spigoloso dai continui episodi di discriminazione razziale di cui è vittima. Ada combatte per se stessa e per il proprio bambino non ancora nato, cerca una casa, uno

spazio per sé e proprio figlio, in cui poter costruire il proprio futuro. Proprio cercando casa si imbatte nell'anziano Herr Wilhelm, che ha ereditato dal padre Kapo il bracciale di perle, che Ada riconosce come manufatto tipico della tradizione culturale ghanese. Quest'ultima Ada è l'unica a non essere uccisa: la sua vicenda, per quanto sia anch'essa attraversata da violenza, morte e dolore, lascia intravedere la possibilità di un cambiamento futuro, dell'interruzione della spirale di violenza rappresentata dalle vicende delle tre Ada che hanno preceduto quella dell'Ada contemporanea.

La narrazione è condensata in una serie di elementi rappresentativi di problematiche rilevanti (in particolare la violenza e le discriminazioni – di genere e razziali – e le difficoltà di comunicazione) e viene costruita con una complessità che ne suggerisce l'interconnessione e la ricorsività. L'opera è divisa in tre parti seguite da un breve epilogo. Le parti vengono definite «*Schleifen*», termine che rimanda all'idea di non linearità della narrazione e all'intrecciarsi di nodi tra le parti. Un'immagine, questa, che riassume la concezione che della Storia ha Sharon Dodua Otoo. La prima parte (*Die ersten Schleifen*) e l'ultima (*Die nächsten Schleifen*) sono divise a loro volta in quattro sezioni che riportano specularmente gli stessi titoli. Nella prima sezione, ogni sottosezione è divisa a sua volta in tre parti, ciascuna dedicata a una diversa Ada. Nella prima sottosezione (*Ada*) si presenta la scena in cui si svolge la storia da una prospettiva interna alla protagonista; nella seconda (*Unter den Zahnlosen*) si va avanti nel racconto, ma i diversi oggetti-narranti presentano se stessi e il proprio rapporto con Ada; nella terza (*Unter den Betrogenen*) l'attenzione si volge ai coprotagonisti della storia; nell'ultima (*Unter den Glücklichen*) viene raccontata la morte di tutte le tre protagoniste. Gli stessi titoli, ma con ordine inverso, vengono ripetuti nell'ultima sezione, ambientata nella contemporaneità, la cui storia viene presentata come strettamente legata a quelle precedenti – quasi una loro diretta conseguenza. Non solo: le storie delle tre Ada precedenti ritornano continuamente e si mescolano alla linea di racconto principale sull'Ada contemporanea, quasi a voler sottolineare lo stretto legame esistente tra le varie donne e la ricorsività della storia.

Questa struttura basata su alternanza e ripetizione dei diversi segmenti narrativi può ricordare quella della musica polifonica contrappuntistica e con essa un testo canonico della letteratura tedesca, quella *Todesfuge* di Paul

Celan che racconta tanto del dramma della Shoah, quanto del problematico rapporto tra la cultura tedesca e quella ebraica, che per secoli si sono nutrite l'una dell'altra e improvvisamente si sono scoperte distanti. La questione della distanza e vicinanza culturale emerge in maniera diversa ma altrettanto rilevante anche in *Adas Raum*. A un livello superficiale, infatti, le storie delle quattro protagoniste sono lontane l'una dall'altra sia dal punto di vista geografico sia dal punto di vista temporale, ma l'autrice rende palpabile un'intima connessione tra di esse, determinata innanzitutto dal ricorrere di una violenza che si percepisce essere non cieca e contingente, bensì sistemica e culturalmente determinata. Non solo: attraverso la scelta di affidare la narrazione a quattro voci diverse, che a loro volta si moltiplicano assumendo la prospettiva interna sia delle varie Ada sia di una serie di personaggi minori, ogni storia risulta presente e immediata e si rafforza l'idea che anche quando narra di epoche lontane, in realtà l'autrice stia parlando del presente e delle radici dei problemi della contemporaneità.

Numerosi sono del resto gli elementi che rinviano a una temporalità non lineare e progressiva, bensì basata sulla circolarità e la ripetizione infinita. Ad essa rimanda il nome palindromo Ada così come il simbolo dell'infinito che apre la parte centrale del romanzo, intitolata significativamente *Zwischen den Schleifen*, in cui l'entità narrativa dialoga con dio in attesa di assumere le sembianze dell'ultimo oggetto parlante, il passaporto che racconta la vicenda dell'Ada contemporanea. Questo capitolo centrale, non diviso in sottosezioni, contiene tra l'altro una riflessione in cui sostanzialmente si esplicita l'idea di tempo sottesa all'intero romanzo:

Die Zeit war jedenfalls gekommen, um Ada daran zu erinnern, dass alle Wesen – vergangene, gegenwärtige und zukünftige – in Verbindung miteinander sind, dass wir es immer waren und immer sein werden. Die Botschaft kann erdrückend sein, wenn mensch meint, sie zum ersten Mal zu hören. Wir wollten Ada damit nicht überrumpeln. Wir wissen ja, dass sie am Ende ihres Lebens zunächst immer eine Runde Abstand braucht. Also machten Gott und ich uns auf die Suche nach ihr – aber erst nachdem sie sich gänzlich im Weißen aufgelöst hatte.⁸

⁸ Sharon Dodua Otoo, *Adas Raum*, op. cit. pp. 127-128.

Dio, che all'inizio della sezione compare sotto forma di brezza (tradizionalmente un simbolo della creazione artistico-letteraria) viene messo sullo stesso piano della voce/oggetto narrante: entrambi sono accomunati da un potere creativo sulla storia di Ada, che qui si palesa come una e molteplice: un foglio bianco su cui viene scritto e che poi ciclicamente torna ad essere bianco. E se l'immagine del bianco e della brezza divina possono sembrare troppo retoriche ed elevate, Otoo abbassa prontamente il tono del discorso, assumendone uno giocoso e un po' irriverente, che dà prova della volontà dell'autrice di non essere didascalica, cercando piuttosto di spingere il lettore a confrontarsi con una moltitudine di temi e problematiche alternando immedesimazione e straniamento. Nelle stesse pagine, infatti, il processo di creazione viene esemplificato attraverso un processo molto di basso livello come quello di produzione di würstel:

Doch, ihr hat es richtig verstanden. Dabei geht es nicht um das Fleisch an sich, sondern um die Form. Genau genommen, um die Aufteilung einer Masse, die in ihrem Ursprung aus fröhlich munteren Tieren besteht und am Ende – nach entsprechender Bearbeitung – als einzelne, fein säuberlich getrennte, dicklich Würstchen erscheint. [...] Das Brät in den Würstchen wird willkürlich aufgeteilt: ein Schnitt in einem ansonsten fließenden Übergang. So in etwa verhält es sich mit der Kategorisierung von Menschen. Absurd? Vielleicht. Aber um lebenden annähernd verständlich erklären zu können, wie eine Verteilung funktioniert, hat Gott euch seit Tausenden von Jahren beobachtet. Es gibt keine bessere Analogie als mit der Wurst. Dort, wo die bereits Verstorbenen und die noch nicht Geborenen verweilen, sind wir alle so was wie ein Brät. Wie eine Fleischmasse – eine, die aus einzelnen Teilen besteht, unter anderen aus quirligen Persönlichkeiten, skurrilen Vorlieben und widersprüchlichen Gewohnheiten. Wenn es an der Zeit ist, uns zu Lebenden zu machen, werden wir gemeinsam durch eine Maschine, so etwas wie einen Fleischwolf, durchgepresst. Ihr müsst jetzt versuchen, den Schmerz, die Enge und das Blut wegzudenken, darum geht es gerade nicht. Behaltet einfach im Kopf: erst zusammen, dann getrennt.⁹

⁹ Ivi, p. 129.

Il processo di divisione descritto in questo passaggio è interessante per comprendere l'intero romanzo. In diverse interviste l'autrice ha condiviso un'osservazione sul doppio significato del verbo *teilen* che, da madrelingua inglese, le è saltata agli occhi e apparsa particolarmente significativa¹⁰. Il verbo in questione tiene insieme l'idea di condividere e quella di dividere: due concetti diametralmente opposti che tuttavia risultano strettamente legati l'uno all'altro. Nel romanzo, le diverse Ada sono divise perché hanno storie diverse, eppure sono legate, condividono qualcosa di più profondo che ha a che fare con l'umano, che trova nella letteratura uno strumento di espressione privilegiato. Esse non sono e non possono essere in competizione tra di loro: le storie dell'una non negano quelle delle altre, non le mettono in ombra, semmai convivono in maniera produttiva. Hanno la stessa dignità e lo stesso diritto ad avere uno spazio tutto proprio. In questa chiave si può interpretare la suggestione che emerge in *Zwischen den Schleifen* sulla possibilità che le diverse Ada siano in realtà una sola, così come pure la scelta di evocare con il titolo la necessità di creare le condizioni affinché voci diverse abbiano pari opportunità di espressione in uno spazio culturale ampio ed eterogeneo.

In questo specifico modo di costruire il racconto – e con esso la memoria di eventi apparentemente privati che in realtà hanno carattere storico – si può scorgere il tentativo di dare forma plastica attraverso la narrazione a quello che lo studioso Michael Rothberg ha proposto sul piano teorico con il concetto di memoria multidirezionale, in cui è centrale la ridefinizione dello spazio pubblico come luogo di dialogo aperto e inclusivo. Scrive Rothberg:

Fundamental to the conception of competitive memory is a notion of the public sphere as a pre-given, limited space in which already-established groups engage in a life-and-death struggle. In contrast, pursuing memory's multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through

¹⁰ Cfr. <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/!5751296/> (consultato il 17/09/21).

their dialogical interactions with others; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction.¹¹

Il concetto di memoria multidirezionale proposto da Rothberg, dunque, si basa innanzitutto su una riflessione sul carattere dialogico della memoria, che non può che fondarsi sulla condivisione ed esposizione delle memorie soggettive, che andrebbero però accolte nella sfera pubblica come strumento di continua riflessione su un'identità che non è stabile e selettiva, ma appunto discorsiva, interattiva, mutevole, sempre in costruzione. Lo spazio pubblico diventa in questo senso un luogo realmente di dialogo e non un luogo di esclusione a partire da preconcezioni. È questo un approccio che si lega strettamente alle critiche alla cosiddetta cultura occidentale che sempre più si moltiplicano nel contesto della globalizzazione, che richiede un superamento del colonialismo non solo a livello politico, ma anche e soprattutto culturale. Come ha scritto Ralf Michaels in un articolo sul caso Mbembe, a rendersi necessario è soprattutto un cambiamento di prospettiva:

Die tiefe Ironie dahinter ist, dass mit dieser Universalisierung und Monopolisierung einer ursprünglich europäischen Perspektive ein Zentralthema der dekolonialen Kritik am westlichen Universalismus benannt ist. Bei der Dekolonialität geht es nicht um die politische Überwindung der Kolonialisierung durch Unabhängigkeit, sondern um die epistemische Überwindung von Kolonialität als einem Herrschaftsdenken, das auch ohne politische Kolonialisierung entstehen und fortbestehen kann.¹²

L'*imput* che giunge dalla pressante richiesta di un più radicale superamento del colonialismo resta comunque solo un aspetto specifico di una questione più vasta. Nelle argomentazioni di Rothberg, infatti, la necessità di ripensare l'*Erinnerungskultur* e il labile collegamento diretto, unidirezionale ed esclusivo tra memoria e identità è una questione di carattere generale. Scrive Rothberg,

¹¹ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*, op. cit., p. 5.

¹² <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/!5751296/> (ultima consultazione: novembre 2023).

Memories are not owned by groups – nor groups are «owned» by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory's anachronistic quality – its bringing together of now and then, here and there – is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones.¹³

Come illustrato in uno studio successivo, ripensare la memoria e l'identità per Rothberg vuol dire anche ripensare alle responsabilità dei singoli e della collettività. Nel volume *The Implicated Subject*, il comparatista sostiene che spostando l'attenzione dal binomio vittima-carnefice si possa non solo evitare di perpetuare e riaccendere i conflitti, ma anche comprendere meglio le dinamiche che consentono a determinati gruppi portatori di privilegi di continuare ad usare violenza – in forme molto diverse – a chi invece continua a non uscire dalla gabbia sociale che lo condanna nel ruolo di vittima. Scrive Rothberg:

Implicated subjects occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit or benefit from regimes of domination, but do not originate or control such regimes. An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate positions of victims and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less «actively» involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the «passive» bystander either. Although indirect or belated, their actions and inactions help produce and reproduce the position of victims and perpetrators. In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structure of inequality that mar the present.¹⁴

In quest'ottica, la responsabilità politica diventa diffusa e investe non solo i grandi protagonisti della storia, ma i singoli individui. Questo è un

¹³ Michael Rother, *Multidirectional Memory*, op. cit. p. 5.

¹⁴ Michael Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford, 2019, p. 1.

tema molto rilevante nella produzione di Otoo che, di fatto, già in *Herr Gröttrup setzt sich hin* aveva presentato l'anziano protagonista come un soggetto implicato, beneficiario più o meno inconsapevole di una serie di privilegi derivatigli dal fatto di possedere caratteristiche considerate distintive/normative nella società in cui vive. A livello simbolico della finzione narrativa, la stessa stanza di Ada rappresenta una sorta di soggetto implicato che ha assistito a delle violenze senza prendervi parte in maniera diretta, creando però il contesto in cui è stato possibile perpetuare quelle violenze:

Nie wieder möchte ich ein KZ-Zimmer sein. Ich weiß, die Worte «nie wieder» gehen vielen Lebenden leicht über die Lippen. Ich meine es aber bitterernst. Ich habe gesehen wie – [...] Und da ich auch nichts verhindert habe, fühlte mich an mich mit bezichtigt. Ich beschwerte mich darüber, selbstverständlich. Ihr wisst ja, wie es zwischen Gott und mir ist. Mit Gerechtigkeit, sagte ich, hat das nichts zu tun. Ich bin komplett unschuldig, ich habe nicht einmal meine damalige Form ausgewählt – wer macht denn so was? Gott grinste, es sah wie ein Lichtblitz aus, und ich wurde von einem Rausch erfüllt, für den ich noch keinen Namen hatte.¹⁵

Quello della stanza che si trasforma da testimone passivo ad attivo narratore che denuncia le violenze è solo uno dei possibili modi di leggere un riferimento al discorso sul soggetto implicato nel romanzo di Otoo. Le tante microstorie narrate affrontano una grande varietà di tematiche che vanno dal patriarcato al consenso nei rapporti sessuali, dal colonialismo alla Shoah, dalla ricerca di identità alla negazione del concetto di identità così come viene comunemente concepito, passando per una lunga serie di grandi e piccole discriminazioni. A tenere insieme queste storie così diverse è il continuo ritorno della violenza che, in forme differenti, rappresenta una costante, così come una costante sono i traumi da essa generati. Tuttavia, anche nel rappresentare la violenza l'autrice prova ad allontanarsi dagli schemi tradizionali di vittima e carnefice, normalmente ingredienti essenziali di questo tipo di narrazioni, che, tuttavia, rischiano di distogliere l'attenzione dalla

¹⁵ Sharon Dodua Otoo, *Adas Raum*, op. cit. pp. 262-263.

comprensione delle cause della violenza stessa – presupposto imprescindibile per il suo superamento – e portare all'inasprirsi dei conflitti. Nel romanzo, la linea di confine tra i due poli diventa molto sottile o scompare del tutto. Così, ad esempio, l'Ada del 1848 è sì vittima della posizione subalterna che il patriarcato impone alle donne, ma non ha scrupoli a sfruttare la propria posizione di dominio sulle classi socialmente subalterne quando ferisce in maniera del tutto gratuita la sua cameriera. Allo stesso modo, la descrizione della violenza perpetuata nel campo di concentramento Mittelbau-Dora pone il lettore davanti all'evidenza che gli stessi prigionieri, vittime del nazismo in quanto privati della libertà e della dignità, non avevano scrupoli a usare a loro volta violenza alle prigioniere del campo costrette a prostituirsi.

Da attivista che concepisce il proprio lavoro di scrittrice come contributo alla lotta alla discriminazione, Sharon Dodua Otoo non si mostra interessata al problema della colpa, bensì a quello della responsabilità: è l'assunzione di responsabilità, infatti, che consente di muovere un primo passo nella direzione del cambiamento (senza negare la difficoltà del percorso). Interessante per comprendere questo approccio è un passo dal dialogo tra l'Ada del 2019 e l'uomo dal quale aspetta un bambino e che le ha usato violenza:

«Wie kann ich es richtig machen, Ada?»

Ich hatte doch gesagt, er solle gar nichts sagen.

«Es ist nicht wiedergutzumachen».

«Klar, aber ich meine – wie soll ich mich jetzt verhalten, damit...»

[...]

«Es wird kein Happy End geben», sagte ich schließlich.

«Du hast mir weh getan. Ich muss es ausbaden. Mit deinem Nettsein kommst du hier nicht weiter».

Ich atmete langsam wieder aus, während er nickte. Vielleicht, vielleicht hat es er endlich begriffen. Ich konnte seine Augen nicht sehen. Zumindest erweckte er keinen Anschein, als wolle er gehen.

«Wenn du also doch bleiben willst», fügte ich nach einigen Momenten hinzu, «zieh dich warm an!»¹⁶

¹⁶ Ivi, p. 305.

Il riferimento all'«happy end» non è una ripresa casuale di un modo di dire preso in prestito dal mondo della narrazione (letteraria o cinematografica) bensì una precisa dichiarazione di intenti: scopo della letteratura non è per Otoo riappianare conflitti, ma denunciare ingiustizie e mostrare la complessità dei meccanismi che le generano. Quella dell'autrice è una pratica di cittadinanza attiva attraverso un lavoro sulla forma. Ancor più rilevante è lo scambio che Ada ha con Herr Wilhelm sulla restituzione del braccialetto che l'uomo ha prestato a un museo, che lo espone come manufatto tradizionale africano:

«Herr Wilhelm», antwortete ich. Meine Stimme war wieder sanft, Gott sei Dank. «Wie wollen Sie mir etwas schenken, was Ihnen gar nicht gehört?»

So ein flammendes Gesicht hatte ich noch nicht gesehen, und die Verwandlung von kreidebleich zu feuerrot ging so schnell, dass ich unwillkürlich auf die Notrufleine geschaut hatte.

«Ohne mich bekommst du das Armband doch gar nicht!»

[...]

«Wir finden einen Weg...»¹⁷

La problematica della restituzione degli artefatti alle nazioni della cui cultura sono espressione è molto discussa in Germania, soprattutto dalla ricostruzione dello Stadtschloss a Berlino, dunque non sorprende che essa abbia trovato spazio nel romanzo. Otoo va di fatto al nocciolo della questione, rimarcando che le opere oggetto di contenzioso semplicemente non appartengono culturalmente a chi materialmente le possiede. Non si sofferma sulle colpe che si possono attribuire a chi ha depredato oltre che colonizzato culture diverse, ma sul dato più autoevidente con il quale sarebbe necessario fare i conti.

L'analisi del romanzo dovrebbe aver reso chiaro che la sua complessità, le sue molteplici stratificazioni di significati e rimandi non sono fini a se stesse. Come Otoo ha sottolineato in alcune interviste¹⁸, la vittoria dell'Ingeborg Bachmann Preis le ha dato la tranquillità di potersi temporaneamente

¹⁷ Ivi, p. 310.

¹⁸ <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/!5751296/>

sottrarre alle logiche di mercato per proporre un'opera in cui l'intento etico e politico che motiva la sua scrittura potesse esprimersi innanzitutto attraverso la ricerca formale. Con il suo talento, la sua inventiva, il suo intelligente umorismo, Otoo è riuscita a conquistarsi uno spazio nel panorama letterario tedesco e nel discorso politico di questa nazione, ampliandolo con nuove storie e nuove prospettive.

I 'nuovi cittadini tedeschi' e il dibattito sulla singolarità dell'Olocausto

Nel 2020, pochi mesi prima dell'uscita di *Adas Raum*, Sharon Dodua Otoo ha tenuto il discorso che tradizionalmente apre la competizione per il Bachmann Preis, successivamente pubblicato con il titolo di *Dürfen Schwarze Blumen Malen?* dalla Edition Meerauge. Nel discorso, citando Chinua Achebe, Otoo ha ricordato che gli scrittori non sono solo scrittori ma anche cittadini, aggiungendo poi un richiamo al fatto che ciò che si scrive acquista valore sociale solo attraverso la ricezione. Un autore, ha affermato, ha bisogno di «Verbündeten»¹⁹ che trasformino in dialogo quelli che altrimenti resterebbero dei monologhi, senza la possibilità di trasformare le intenzioni in programma politico. Otoo ha rimarcato dunque il carattere politico della sua scrittura, ma anche la sua consapevolezza dei rischi legati all'appartenenza a una comunità marginalizzata. Non sorprende, in questo senso, che l'autrice abbia fatto in questo discorso anche un breve accenno anche alla polemica relativa al caso Mbembe, che proprio in quel periodo imperversava sulla stampa tedesca. Senza entrare troppo nel merito, ha comunque espresso perplessità davanti alla tendenza a presentare la memoria dell'Olocausto e quella delle violenze coloniali come antagoniste, facendo riferimento alla poco pubblicizzata collaborazione tra comunità afrodiscendenti e comunità ebraica contro le discriminazioni iniziate già dalla defunta poetessa May Ayim. Ha inoltre rivendicato il contributo dato dalle comunità di colore alla letteratura tedesca:

Denn durch die Rezeption einer ganzen Palette an Arbeiten werden

¹⁹ Sharon Dodua Otoo, *Dürfen Schwarze Blumen Malen? Klagenfurter Rede zur Literatur 2020*, Edition Meerauge – Verlag Johannes Heyn, Klagenfurt 2020, p. 22.

Positionen und Problematiken deutlicher, komplizierter, herausfordernder. Wir Schwarzen Menschen können uns in unserer Diversität begreifen und die Bürde der Repräsentation wird leichter. Außerdem wird die deutschsprachige Literaturlandschaft daran wachsen, davon lernen, und wenn sie sich traut, wird die ihren Horizont erweitern. So oder so schreiben wir Menschen der afrikanischen Diaspora weiter – denn es gibt unendlich viel zu erzählen.²⁰

Come sottolineato da Otoo, quelli che Jürgen Habermas in maniera per certi versi discriminatoria definisce ‘*neue Bürger*’ sono di fatto una ricchezza per il sistema culturale: la posizione marginalizzata fornisce infatti a questi nuovi cittadini la possibilità di guardare da una prospettiva diversa alla storia e alla cultura tedesca. A ribadirlo sono in realtà anche intellettuali come lo storico e scrittore tedesco Per Leo, che ha evidenziato come la seppur timida apertura del dibattito a voci non ricollegabili all’egemonia culturale stia consentendo alla società tedesca di uscire dallo stato di torpore in cui a lungo ha versato²¹. La cosiddetta *Historikerstreit 2.0* sta portando alla presa di consapevolezza di quella che Leo definisce «negative Fixierung auf den Nationalsozialismus», determinata sostanzialmente dalla necessità di riacquisire legittimazione politica e culturale nel secondo dopoguerra, che col tempo si è tuttavia trasformata in un’arma a doppio taglio, usata impropriamente anche dai nuovi partiti populistici e di estrema destra. «In Deutschland hat die Berufung auf «unsere historische Verantwortung» oft nur den Zweck, sich von der Verantwortung für die Gegenwart zu entlasten»²², ha affermato Leo in un dialogo con Dirk Moses.

Molto diffusa è in particolare la paura del riemergere dell’antisemitismo. La stessa Otoo si è trovata a difendersi da un’accusa di antisemitismo per aver firmato nel 2015 un appello di Artists for Palestine UK. La diffusione

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Cfr. Per Leo, *Unser Land erwacht aus einem historischen Schlummer. Gespräch mit Svenja Flaßhöfer*, in «Philosophie Magazin», 6/2021, pp. 12-13.

²² Anthony Dirk Moses, *Deutschlands Erinnerungskultur und der «Terror der Geschichte»*, in Susan Neiman – Michael Wildt (a cura di), *Historiker streiten. Gewalt und Holocaust – Die Debatte*, Propyläen – Ullstein Verlag, Berlin 2022, pp. 199-242, qui p. 242.

della notizia aveva portato al congelamento del conferimento ad Otoo del Peter Weiss Preis, che l'autrice ha poi scelto di rifiutare per evitare di gettare ombre sul premio stesso. La scrittrice ha poi anche ribadito la propria distanza dal movimento BDS, dichiarato antisemita in Germania, e la propria vicinanza alle vittime degli attacchi del 7 ottobre 2023 in Israele. L'episodio, pur non avendo avuto particolare diffusione nei media, racconta certamente della difficoltà di affrontare con serenità critica temi sensibili e della continua richiesta di adesione esplicita alla lotta all'antisemitismo che viene fatta ai 'nuovi tedeschi'.

Sembra dunque evidente che a dover esser garantito non è solo l'accesso di nuove voci allo spazio pubblico, ma anche una loro più attenta ricezione, un'adeguata collocazione nel dibattito pubblico. Non c'è solo un problema di visibilità *tout court*, ma anche di come si viene visti se lo sguardo resta fisso sul passato e non tiene conto sufficientemente del presente.

Su questo aspetto si è espressa la stessa Otoo in un editoriale per il volume dal titolo *Geschichte schreiben* curato da lei e Manuela Bauche per la rivista «Neue Rundschau». Per la scrittrice, infatti, la marginalizzazione non si manifesta solo con la riduzione dello spazio per le voci non dominanti, ma anche con la loro esotizzazione, presentandole come corpi estranei ai quali viene concessa eccezionalmente la parola. «Anstatt als Anlass genommen zu werden, um das, was als «deutsch» gilt zu erweitern oder gänzlich neu zu denken, werden diese Werke als reizvolle, doch eher exotische Ergänzung des Altbekannten gehandelt»²³, hanno scritto Otoo e Bauche nell'editoriale. La stessa recensione di *Adas Raum* ad opera di Shirin Sojitrawalla ne è un esempio: la critica, infatti, ha interpretato come «literarischer Animismus»²⁴ il fatto che a narrare le storie siano degli oggetti: una lettura che appunto esotizza il testo, senza realmente interrogarsi sul significato della scelta di dare a voci tanto inconsuete la parola.

Riprendendo quanto affermato nel discorso tenuto a Klagenfurt, non si può non rimarcare la necessità di *Verbündete* per liberare effettivamente il

²³ Manuela Bauche – Sharon Dodua Otoo (a cura di), *Geschichte Schreiben*, «Neue Rundschau», 27/2018, p. 6.

²⁴ Cfr. <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/!5751296/>

potenziale dell'intenzione politica alla base di un romanzo come *Adas Raum*. Allo stesso tempo, va anche sottolineato che proprio la complessità di quest'opera, le sue stratificazioni di significati contribuiscono in maniera significativa a un cambiamento più profondo della letteratura e della cultura tedesca, non solo all'ampliamento del suo repertorio.

Bibliografia primaria

- Otoo, S. D., *Dürfen Schwarze Blumen Malen? Klagenfurter Rede zur Literatur*, Verlag Johannes Heyn, Klagenfurt 2020.
 – *Adas Raum*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2021.
 – *Herr Gröttrup setzt sich hin*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2022.
 – *Una stanza per Ada*, Enne Enne Editore, Milano 2022.

Bibliografia secondaria

- Bauche M. – Otoo S. D. (a cura di), *Geschichte Schreiben*, «Neue Rundschau», 2/18.
 Dirk Moses, A., *The Problems of Genocide. Permanent Security and Language Transgression*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
 Habermas, J., *Der neue Historikerstreit*, in «Philosophie Magazin», 6/21, pp. 10-11.
 Leo, P., *Unser Land erwacht aus einem historischen Schlummer. Gespräch mit Svenja Flaßhöbler*, in «Philosophie Magazin», 6/21, pp. 12-13.
 Neiman S. – Wildt M. (a cura di), *Historiker streiten*, Propyläen, Berlin 2022.
 Rother, M. *Multidirectional Memory: Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Redwood, 2009; trad. tedesco *Multidirektionale Erinnerung, Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Metropolis Verlag, Berlin 2021.
 – *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford 2019.
 Sznajder N., *Fluchtpunkte der Erinnerung. Über die Gegenwart von Holocaust und Kolonialismus*, Hanser Verlag, München 22.
 Zimmermann J., *Von Windbuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*, LIT Verlag, Münster 2011.

Sitografia

- <https://taz.de/Debatte-um-die-Gedenkkultur/!5751296/>
https://www.zeit.de/2021/14/erinnerungskultur-gedenken-pluralisieren-holocaust-vergleich-globalisierung-geschichte?utm_referrer=https://www.zeit.de/2021/14/erinnerungskultur-gedenken-pluralisieren-holocaust-vergleich-globalisierung-geschichte?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com

<https://geschichtedergegenwart.ch/der-katechismus-der-deutschen/>
<https://olja.at/forget-the-facts/>
<https://www.mpipriv.de/1196749/20200610-ralf-michaels-zur-debatte-um-mbembe>
<https://www.youtube.com/watch?v=I-jzwTiVxPQ>
<https://www.deutschlandfunk.de/audiothek?drsearch%3AsearchText=Adas%20Raum&drsearch%3Astations=4f8db02a-35ae-4b78-9cd0-86b177726ec0>
<https://www.zeit.de/politik/2021-01/jens-christian-wagner-holocaust-gedenktage-deutschland-erinnerungskultur-politikpodcast>
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosoph-juergen-habermas-denker-der-diskurse-kreuzt-100.html>
<https://www.perlentaucher.de/essay/jan-assmann-antwortet-auf-thierry-chervels-essay-zur-mbembe-debatte.html?highlight=Aleida+Assmann#highlight>

* * *

Martin A. Hainz
(Wien)

Anwältin des Menschlichen – Miniatur zu Rose Ausländer

[*An advocate of the human – A miniature of Rose Ausländer*]

ABSTRACT. Rose Ausländer's poetry is a plea for rights that are universal, but which depend on a careful use of language and thoughtful, reasoned views. She exemplifies this with her clear, experience-laden work. Such language and the dialogues it allows contrast with the superficial and often ignorant discussions in social networks. Derrida's concept of a «minimum friendship» with oneself and others is necessary to foster true discourse. Ausländer's poem *Gestern* illustrates this by criticizing the limitations of identification through official documents like passports and affirming the principle of non-privilege. The gesture of throwing away the passport symbolizes the rejection of hierarchies and opens the space for true humanity and discursiveness, unbound by fixed categories.

1.

Zu jener Zeit, als die *Diagnose* erfunden wurde, im Sinne einer Systematisierung und Klassifizierung von Auffälligkeiten, insbesondere psychischen, etwa durch die *Psychopathia sexualis* Richard von Krafft-Ebings, entstand ein Begriff, der sich nicht in dem Sinne durchgesetzt hat, dass er sich heute in der ICD oder anderen Manualen fände, der aber zeitgemäß wäre: Es ist der des «*Salonschwachsinn(s)*», einst aufgekommen als eine nicht unironische Bezeichnung für die «*relative Minderbegabung*» von «Schwindlern und Hochstaplern»¹. Damals beschrieb man damit also jene, die im mehr oder doch eher weniger intellektuellen Salon-Gespräch zu allem etwas wissen und nebst Meinung auch eine Lösung haben wollten. Zu «sagen: «Ich

¹ Cf. etwa Rainer Tölle (& Reinhart Lempp): *Psychiatrie einschließlich Psychotherapie*. Berlin, Heidelberg: Springer ¹¹1996 (Springer-Lehrbuch), p. 314.

habe überhaupt keine Position»² wird heute hingegen geradezu «wie eine Beleidigung»² aufgefasst; oder wenigstens als Bekunden eines völligen Desinteresses an dem beziehungsweise einer Ignoranz bezüglich dessen, worüber warum auch immer sonst alle reden und reden zu können vermeinen. Als Bezeichnung dieses Problems – nicht als Diagnose, und sei's Trumps – weist der Begriff auf das, worum es hingegen gehen könnte und müsste³. Das gilt gerade auch im Feld des Rechtlichen als mindestens proto-politischem und des Politischen als dem Rechtlichen verpflichteten Bereich; und in jenem der Literatur: Vorbereitung und Reflexion beider.

2.

Salonschwachsinn. Stattdessen müsste man also erstens profund sprechen, zweitens aber mit jenen, die darüber auch nachdenken, was einen umtreibe, seien sie in der Folge ähnlicher oder anderer – aber: begründeter – Ansicht. Rose Ausländers engagierte, erfahrungsgesättigte und auch, mitunter bis zur Lakonik, klare Lyrik betreibt eben dies. Mit einer solchen Sprache wird man zum am Gespräch teilnehmenden, es konstituierenden Menschen, zum Menschen, auf den es ankommt, statt als von Bot und Troll kaum zu Unterscheidender und von ihnen ferner Beeinflusster in sozialen Netzen, den heruntergekommenen *Salons* von heute, elektronisch wenig umgänglich umzugehen. Diese, je nach Bedarf mit Fußballexpertise, Virologie-, Epidemiologie- und sowieso Statistikkennntnissen, intim vertraut mit Russland, Ukraine, Militärsystemen und Putins Psyche und so fort, sind meinungsstark wie ahnungslos; und sie lärmten so, dass es das Gespräch selbst

² Boris Groys: *Philosophie der Sorge*, trad. Thomas Stauder. München: Claudius Verlag 2022 (claudius essay), p. 25.

³ Den Begriff des «Salonschwachsinn» fand ich bei Simon, ganz in diesem Sinne, verbunden mit dem schönen (weil: nicht ganz ernst gemeinten, sondern mahnenden) Satz, *er als Psychiater verwende Diagnosen eigentlich nur, wenn er beleidigen wolle*; cf. Fritz B. Simon: *Wozu Diagnosen? Chancen und Risiken ihres Gebrauchs und ihrer Vermeidung*. Hauptvortrag während der Tagung «Was ist der Fall? Und was steckt dahinter? Diagnosen in systemischer Theorie und Praxis» vom 25.-27. Mai 2017 in Heidelberg. In: Carl-Auer Akademie, 1.12.2017 – [LINK](#) (Stand: 24.2.2023), passim.

erschwert. Mit Bezug auf Derrida nennt die sich also ergebende Anforderung an Gesprächsteilnehmer:innen Düttmann eine «Mindestfreundschaft»⁴, und zwar mit sich und anderen als Vertreter:innen einer Menschheit, die wiederum dies ist, indem die an ihr Teilhabenden dieses Privileg zugleich mittels des Privilegs dekonstruieren. Denn das Privileg und Prinzip wäre die Diskursivität. Man advoziert es; und nie nur es. In diesem Sinne schreibt Rose Ausländer:

Gestern nahm ich
Abschied von mir
warf meinen Paß ins Meer,⁵

es ist dies eine Geste, die das Nicht-Privileg als Prinzip affirmiert, wo Pässe – je nach Land verschieden mächtig – nur ausdrücken, dass manche Menschen doch gleicher als andere sind. Die Geste ist das Komplement derer, die Elfriede Jelinek als *Die Schutzbefohlenen* sprechen lässt, genauer um Sprache ringen, die den Formalismen und Automatismen genüge, welche ihnen aufgenötigt werden⁶. In dieser Sprache käme man an, aber nie ganz. Darum lebt das lyrische Ich Rose Ausländers stattdessen *ohne Visum*⁷. Es erhebt damit Einspruch, und zwar gegen die Evidenz qua Pass, wer denn Mensch sei, gegen das, was Mascha Kaléko als «Polizeilogik» recht präzise so charakterisiert: «Wer keinen Ausweis hat, wird ausgewiesen»⁸.

⁴ Alexander García Düttmann: *Freunde und Feinde. Das Absolute*. Wien: Turia + Kant 1999, p. 69.

⁵ Rose Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden* [und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister], ed. Helmut Braun. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1984ff., vol. 3, p. 125.

⁶ Cf. auch Martin A. Hainz: «Die Schutzbefohlenen» von Elfriede Jelinek als Frage nach dem Recht auf Fragen. In: *Studia austriaca*, Nr XXXI (2023), pp. 51-73, passim.

⁷ Cf. Ausländer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. 3, p. 126; cf. Martin A. Hainz: *Uneinsichtig. Zur flüchtigen Anerkennung bei Rose Ausländer* – mit Paul Ricoeur, Jacques Derrida und Werner Hamacher. In: *Anerkennung und Diversität*, ed. Christine Kanz & Ulrike Stamm. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, pp. 133-147, pp. 133ff., 136 u. 141.

⁸ Mascha Kaléko: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, ed. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013, vol. I, p. 607.

3.

Statt ein Fall zu sein – das wäre die Klassifikation, die, wer sie vornimmt, an sich zuallererst zulässt – ist diese Geste ein Adressieren der und Appellieren an die Reziprozität. Die unmögliche «Identifizierungsmöglichkeit»⁹ des Menschen, der darum jemand sein könnte und müsste, hebt so an.

Gestern

Gestern nahm ich
Abschied von mir
warf meinen Paß ins Meer

Im Amarellenwald
bin ich gut aufgehoben
die alte Amme erkannte
meinen Schatten
in ihrer Hütte schlafe ich
mit erwachten Sternen

Jakob ringt mit Engeln
ich stehe ihm bei
mit meiner Freude
ich steh bei der Leiter
im Milchlicht
auf dem Grab meiner Amme»,¹⁰

so lautet das Gedicht Rose Ausländers, worin der Abschied vom vorgeschriebenen Selbst – und eben dem Pass – rückblickend bedacht wird. Als universalisierter Passierschein dokumentiert der Pass, inwiefern er eben dieser universalisierte Passierschein nicht ist. Er ist der Pass, die anthropometrischen, etwa daktyloskopischen, Vorgehensweisen, die allein in den Pass neben dem Zufall – und Privileg – eingehen, aber: Der «Paß ist da, aber am rechten Platz des Passes gibt es nichts»¹¹, wie Baudrillard schreibt. Nur noch

⁹ Jacques Derrida: Aporien. Sterben – Auf die «Grenzen der Wahrheit» gefaßt sein, trad. Michael Wetzl. München: Wilhelm Fink Verlag 1998, p. 62.

¹⁰ Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden, vol. 3, p. 125.

¹¹ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, trad. Riek Walther. München: Matthes & Seitz Verlag 1996, p. 111.

die Geste des Wegwerfens dieses Dokuments kann wieder etwas gestatten, wobei schon sie ein Privileg wäre und sonst ein Verstoß ist: Nicht alle dürfen Pässe wie «Festplatten [,] schreddern»¹², um es mit Jelinek zu formulieren. Dieser Pass *ging also verloren*. Die Fälschung bis ins Gespräch über den verlorenen Pass beanstandet etwas, andererseits eröffnet sie aber – oder: also – das Gespräch. Die fragliche Geste ist Eröffnung des Gesprächs, worin ein Prozess beginnt. Es ist der des Sich-Erzählens: dass man einmal in einem Gewachsenen, nicht einem Automatismus, «gut aufgehoben» gewesen sei, im «Amarellenwald»¹³, also einem Wald aus wilden Sauerkirschen, wo man gleichwohl fremd schon war: Die Amme ist nicht die Mutter.

Eigentlich ist schon hier die Ordnung gestört, womöglich die Unordnung allein das, was sich in Geschichte(n) überhaupt nur ordnen lässt, nämlich deren mehrer. *Die* Geschichte entspräche dem Nicht-Verfahren des ausgestellten Passes der festgestellten Person. Marquard schreibt zu *der* Geschichte: Die «Universalgeschichte ist menschlich nur durch ihre historische Aufhebung als Multiversalgeschichte»¹⁴; und diese ist mitunter ein Prozessieren.

4.

Es geht hinan, die «Leiter», *Jakobs Leiter*, also die *Jakobsleiter*, das hebräische Wort סֻלָּם (*sullām*) kann *Leiter*, *Treppe* beziehungsweise *Stiege* oder auch *Rampe* bedeuten, jedenfalls ist es keine unmittelbare Identität, aus der Verbindung vielmehr deutlich entstanden, Sprosse (oder dergleichen) für Sprosse, Transzendenz aus Immanenz des Sich-Vortragens. Die «erwachten Sterne[n]» leuchten nicht auf ein Bild, sondern in einen und aus einem Text, man «ringt mit Engeln», steht dem bei («ich stehe ihm bei»¹⁵), der ringt. Dieser Beistand, der tröstet, prägt schon ein frühes Gedicht:

¹² Elfriede Jelinek: Angabe der Person. Hamburg: Rowohlt Verlag 2022, p. 188; cf. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 32011 (=Fischer Taschenbuch 14927), p. 45 u. passim.

¹³ Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden, vol. 3, p. 125.

¹⁴ Odo Marquard: Zukunft braucht Herkunft. Philosophische Essays. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003 (Reihe Reclam), p. 122.

¹⁵ Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden, vol. 3, p. 125.

Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit
 strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein.
 Sie speist mich eine lange, trübe Zeit
 mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.¹⁶

Jene Milch, die selbst bekanntlich *migrieren* wird, nämlich zu Celan, spendet hier «Milchlicht», Licht durch Milchglas, diaphan, dieses scheine «auf dem Grab meiner Amme»¹⁷. Dieses indirekte und diffuse Licht blendet nicht und leuchtet etwas an, aber nichts vollständig aus, ein Textlicht sozusagen. Dieses Licht übersieht also die Lüge des weggeworfenen Passes, um der Wahrheit willen. Darin ist das Gedicht wie der Mensch, der dichtet – hier Rose Ausländer –, Anwalt des Menschlichen. Der Mensch, der liest, müsste es auch sein, advozierend, was das Gedicht sage, aber auch das, *worumwillen* es dies sage, schon in der Deutung, die nichts falsch festlegt.

5.

Lektüre ist also unsicher, exegetisch-epistemologisch skrupulös, sie weiß, dass ihr Recht – und wichtiger: jenes des Textes – nicht «nicht kategorial» feststeht, sondern allenfalls «rekonstruktiv-phänomenal auf(zu)klären»¹⁸ sein könnte. Dazu muss man beides sein, im Bunde mit dem Gedicht, aber auch so etwas wie objektiv, nämlich so formulierend, dass ein Konsens möglich bleibt, dann vor allem eben auch mit dem Gedicht. Dieses überschreitet in der Kultur die Grenze, wie das lyrische Ich sie überschreitet, das Gedicht ist notorisch transgressiv und darin Prozesskunde wie Prozess: gegen den kurzen Prozess, die immer zu einfache Lösung.

Der Prozess ist also der Anspruch, den man an der Grenze machte, die

¹⁶ Ibid., vol. 1, p. 66; cf. Martin A. Hainz: Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008 (=Conditio Judaica, vol. 65), p. 241 u. passim.

¹⁷ Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden, vol. 3, p. 125.

¹⁸ Gregor Kuntze-Kaufhold: Lässt sich eine gelungene Strafverteidigung standardisieren? Zu Selbst- oder Fremdkontrolle anwaltlicher Interessenwahrnehmung. In: Monatschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform, Nr 86 (2003) 5, pp. 390-405, p. 404.

aber das Umgrenzte prägen muss: vor der Grenze (kein rechtsfreier oder gleichgültiger Raum *ante muros*), aber auch darin, frei dank Verbindlichkeit. Nirgends dürfen Automatismen sein, der Prozess ist auch keine Sequenz von Automatismen, es sei denn, er wäre kafkaesk, sondern er gibt – *immerhin* – eine Frist und einen Raum, abgesteckt von einem juristisch kundigen Menschen, und sei man es selbst, der, idealerweise «Interessenvertreter und Kompetenzträger»¹⁹ zugleich, wissen möge, wie diese Diskontinuität nun als und für ein Zur-Sprache-Kommen zu nutzen sei.

Dieser Raum ist keiner und bringt, was nicht(s) ist: selbst an der Schwelle von Messianismus und Kybernetik, wo etwas komme. Etwas komme, und zwar im Sinne einer Kybernetik, die ein Kommen solcherart gestattet, dass diese Offenheit schon das Kommen sein kann, die erste oder darauf zweite Geste, die das ist, was sie zuließe oder zugelassen hätte, es dadurch werdend: Das Messianische kommt hierin, auch im scheinbaren Nicht-Kommen, der Messias *kann nicht nicht komm[unizier]en*. Das gilt insbesondere bei jenem Beispiel, das in einem Thesenpapier seines Instituts für Rechtspragmatik von Kuntze-Kaufhold – entlang Luhmanns und der theoriegeschichtlichen Einführung Wolfgang Seibels, *Verwaltung verstehen* (2016) – angeführt wird.

6.

In diesem Beispiel wird eine krebskranke Zollinspektorin, der nur noch wenige Monate zu leben prognostiziert werden muss, wegen eines Gutachtens untersucht. Der Amtsarzt weiß, soweit Prognosen ein *Wissen* darstellen, um jenes terminale Stadium; und sein Gutachten soll nun «klären, ob die Beamtin voraussichtlich wieder arbeitsfähig wird»: «Nur in diesem Fall würden ihre minderjährigen Kinder die volle Waisenrente erhalten». Das Dilemma ist offenkundig:

Was soll er tun? Kommt er seinem Auftrag nach, verschlimmert er das Leid der Familie. Tut er es nicht, verstößt er gegen seine Gutachterpflichten. Der Amtsarzt, den die Behörde bereits mehrfach

¹⁹ Ibid., p. 390.

angemahnt hat, beschließt, den Abteilungsleiter anzurufen und ihm sein Dilemma zu schildern. Der Abteilungsleiter hat eine scheinbar pragmatische Lösung parat: Der Amtsarzt möge dem Sachbearbeiter der Behörde schriftlich mitteilen, dass mit dem Gutachten wegen Überlastung erst in vier Monaten zu rechnen sei. So geschieht es. Das Erwartete tritt ein: Die Beamtin stirbt, bevor das Gutachten erstellt ist. Ihre minderjährigen Kinder erhalten die vollen Waisenbezüge.²⁰

Dieses Vorgehen (oder Nicht-Vorgehen) kann eine Verschleppung darstellen, dieses Verhalten wird sowieso problematisch, wenn der Tod der Kranken doch deutlich später eintritt, also die Prognose eben doch kein Wissen ist, das mehr denn Risiken zu benennen vermag, «unjustified trust and the illusion of safety»²¹ ist ein offenkundig untaugliches Prinzip, wie man am Rande bemerken könnte, und dieses Procedere ist, wenn weitere Interessenskonflikte hinzutreten, sowieso rasch inakzeptabel – aber genau hier ist es vielleicht etwas, das man *brauchbare Illegalität* nennen kann²². Ob dem so ist, zeigt sich in eben jener Zeit, die allerdings nicht immer dem auch nicht einfach offenen Messianismus günstig verläuft, welcher ebenso als ganz einfach nicht antwortende, also unverantwortliche Verhaltensweise nämlich auch Mittel, die *per definitionem* begrenzt sind, verschwendet haben könnte.

Das Vorgehen ist also riskant, immerhin darin dem gemäß, was die prognostische Begrifflichkeit ausmacht... Die Juristerei verführe im Sinne des Menschlichen und des Menschen, (Zeit-)Räume schaffend und gestaltend, wie es die Literaturwissenschaft tut oder tun sollte. Sie ist kundig, aber zugleich besteht eine mögliche und sogar angeratene *Komplizenschaft* der Philologie – der Kontrolle derer, die und deren Worte gestattet oder verboten seien, ein oder kein Visum haben. Sie ist dann keine Philologie, wenn sie

²⁰ Gregor Kuntze-Kaufhold: Brauchbare Illegalität oder pragmatischer Regelgebrauch? IfR-Thesenpapier 02-24, via [LINK](#) (Stand: 4.4.2024), p. 5.

²¹ Wolfgang Seibel: *Collapsing Structures and Public Mismanagement*. Cham: Palgrave Macmillan 2022, p. 86.

²² Luhmann prägt diesen Begriff um 1964, cf. Niklas Luhmann: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*. Mit einem Epilog 1994. Berlin: Duncker & Humblot 1999 (=Schriftenreihe der Hochschule Speyer, vol. 20), pp. 304ff.

«nicht gemeinsame Sache [...] macht», zum Beispiel und insbesondere: «mit der Literatur»²³.

7.

Sie ist also voreilig, um rechtzeitig zu sein; und sie ist offen, um hernach zu wissen, wo das Rechtzeitige weder Recht noch hinreichend zeitig war. Dann ist die Sprache, vielleicht besonders der Literatur und darin der Lyrik, das, was «eine lange, trübe Zeit»²⁴ immerhin diaphan werden lassend andauert: vorwärtsblickend und -schreitend. Sie ist und hat nicht Recht, ist und repräsentiert aber so etwas wie Recht (und eine Chance) darauf, dass manchmal etwas *rechtens* – oder jedenfalls *wie* rechtens – geschieht. Die Zeit wird dann zu so etwas wie dessen Medium, «zur Helligkeit, zur Zeitlosigkeit»²⁵, die nicht ist, aber sein werde, offen, ein Konjunktiv, ein Lauschen. *Audiatur et altera pars*, mahnt die Lyrik, wenn die Literaturwissenschaft – bzw.: eine gute, genaue, behutsame, juristisch geschulte Leserschaft – 1. genau diese Mahnung die Lyrik vernehmend 2. ihrerseits mit ihr und für sie einmahnen²⁶.

Bibliographie

Ausländer, Rose: Gesammelte Werke in sieben Bänden [und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister], ed. Helmut Braun. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1984ff.

Ausländer, Rose: Zum 28. August 1943. In: Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk, ed. Helmut Braun. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1997 (=Fischer Taschenbuch 6498 · Informationen und Materialien zur Literatur), pp.S. 61-63.

²³ Werner Hamacher: Für – *Die Philologie*. [Holderbank]: Urs Engeler Editor 2009 (=roughbook 004), p. 55.

²⁴ Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden, vol. 1, p. 66.

²⁵ Rose Ausländer: Zum 28. August 1943. In: Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk, ed. Helmut Braun. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1997 (=Fischer Taschenbuch 6498 · Informationen und Materialien zur Literatur), pp.S. 61-63, p. 63.

²⁶ Der zitierte Anwalt Gregor Kuntze-Kaufhold ist Mitglied des Vorstands der Rose Ausländer-Gesellschaft, die sich für die währende Wirkung der Lyrikerin engagiert; die Homepage der Gesellschaft findet sich unter [LINK](#).

- Baudrillard, Jean: Das perfekte Verbrechen, trad. Riek Walther. München: Matthes & Seitz Verlag 1996.
- Derrida, Jacques: Aporien. Sterben – Auf die «Grenzen der Wahrheit» gefaßt sein, trad. Michael Wetzels. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.
- Düttmann, Alexander García: Freunde und Feinde. Das Absolute. Wien: Turia+Kant 1999.
- Groys, Boris: Philosophie der Sorge, trad. Thomas Stauder. München: Claudius Verlag 2022 (claudius essay).
- Hainz, Martin A.: «Die Schutzbefohlenen» von Elfriede Jelinek als Frage nach dem Recht auf Fragen. In: *Studia austriaca*, Nr XXXI (2023), pp. 51-73.
- Hainz, Martin A.: Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008 (=Conditio Judaica, vol. 65).
- Hainz, Martin A.: *Uneinsichtig*. Zur *flüchtigen* Anerkennung bei Rose Ausländer – mit Paul Ricoeur, Jacques Derrida und Werner Hamacher. In: *Anerkennung und Diversität*, ed. Christine Kanz & Ulrike Stamm. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, pp. 133-147.
- Hamacher, Werner: Für – *Die Philologie*. [Holderbank]: Urs Engeler Editor 2009 (=roughbook 004).
- Jelinek, Elfriede: *Angabe der Person*. Hamburg: Rowohlt Verlag 2022.
- Kaléko, Mascha: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, ed. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013.
- Kuntze-Kaufhold, Gregor: Brauchbare Illegalität oder pragmatischer Regelgebrauch? IFR-Thesenpapier 02-24, via <https://institut-für-rechtspragmatik.com/blog/> (Stand: 4.4.2024).
- Kuntze-Kaufhold, Gregor: Lässt sich eine gelungene Strafverteidigung standardisieren? Zu Selbst- oder Fremdkontrolle anwaltlicher Interessenwahrnehmung. In: *Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform*, Nr 86 (2003) · 5, pp. 390-405.
- Luhmann, Niklas: *Funktionen und Folgen formaler Organisation*. Mit einem Epilog 1994. Berlin: Duncker & Humblot 1999 (=Schriftenreihe der Hochschule Speyer, vol. 20).
- Marquard, Odo: *Zukunft braucht Herkunft*. Philosophische Essays. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003 (Reihe Reclam).
- Seibel, Wolfgang: *Collapsing Structures and Public Mismanagement*. Cham: Palgrave Macmillan 2022.
- Simon, Fritz B.: Wozu Diagnosen? Chancen und Risiken ihres Gebrauchs und ihrer Vermeidung. Hauptvortrag während der Tagung «Was ist der Fall? Und was steckt dahinter? Diagnosen in systemischer Theorie und Praxis» vom 25.-27. Mai 2017 in Heidelberg. In: *Carl-Auer Akademie*, 1.12.2017 – <https://youtu.be/wmSCp025Rk4> (Stand: 24.2.2023).

Tölle, Rainer (& Reinhart Lempp): Psychiatrie einschließlich Psychotherapie.
Berlin, Heidelberg: Springer ¹¹1996 (Springer-Lehrbuch).

Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag ³2011 (=Fischer Taschenbuch 14927).

* * *

Giuliano Lozzi

(Roma)

«Kannst du's wohl mit geschlossnen Augen denken?»

La semantica del vedere nelle traduzioni italiane

della «Pentesilea» di Kleist

[«Can you still visualize it when you shut your eyes?»]

The semantics of seeing in the Italian translations of Kleist's «Pentesilea»

ABSTRACT. Starting from the centrality of the part played by the eye in Kleist's work and, in particular, in *Pentesilea*, I propose to investigate how this field emerges from the Italian translations of the work. Supported by the instruments of *Textsemantik* (Greimas) and *Texttheatralität* (Poschmann) and following the comparative method (Utz), particularly significant passages from the tragedy are analysed which, in the light of this theme, pose interesting questions related to isotopy and can illuminate the differences between the translations.

I. Gli occhi come organo di conoscenza: l'isotopia del vedere nella «Pentesilea» di Heinrich von Kleist

Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero giudicare che gli oggetti visti attraverso quelle lenti sono verdi e mai potrebbero decidere se l'occhio mostri loro le cose come sono o non vi aggiunga qualcosa che appartiene non alle cose, bensì all'occhio. Lo stesso avviene con l'intelletto. Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o ci appaia tale.¹

In queste righe estratte da *Un inquieto batter d'ali*, Anna Maria Carpi commenta, con la cifra lirica che contraddistingue la sua scrittura, un estratto

¹ Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005, p. 88.

dall'epistola che Heinrich von Kleist, il 22 marzo 1801, invia a Wilhelmine von Zunge. Un'epistola dalla quale emerge la disperazione che lo scrittore vive dopo aver letto la *Critica della ragion pura* di Kant che l'ha «così dolorosamente e così profondamente»² scosso da non riuscire più a leggere alcun altro libro.

Nel 1801, l'*annus terribilis* di Kleist, lo scrittore prende consapevolezza del fatto che gli strumenti della conoscenza di cui aveva disposto fino a quel momento sono insufficienti per comprendere la realtà: «Se così è, ne deduce, non c'è più sotto né sopra e la realtà è un gioco d'ombre»³.

La metafora delle lenti verdi che, come un filtro colorato, separano gli occhi dell'essere umano dal mondo degli oggetti e rappresentano il modo in cui ci relazioniamo all'ambiente circostante, è particolarmente fertile. L'occhio, «il più prezioso fra gli organi del senso»⁴, si rivela cruciale non solo in questo passo ma in tutta l'opera di Heinrich von Kleist, dai racconti ai saggi passando per le opere teatrali. Lo conferma Walter Müller-Seidel che, in un datato ma fondamentale studio sui concetti di *Versehen* ed *Erkennen*, asserisce:

In den Bildern des Sehens blüht die Sprache in ungeahnter Weise auf [...]. Wie viel Kleist auch von Goethe trennt und wie sehr seine Dichtung der Musik zugetan war: – das Auge ist hier nur auf andere Weise das eigentliche Organ, womit die «Welt» gefasst wird. Die Eigenart des Gefühls in den Figuren Kleists ist auch die Eigenart ihres Sehens: unmittelbar von Auge zu Auge, so daß der Blick durch nichts verstellt wird, wenn das Gefühl durch nichts verstellt ist.⁵

L'occhio come organo attraverso il quale 'si afferra' il mondo e come canale attraverso cui passa il *Gefühl* si intreccia al linguaggio in modi

² Lettera di Heinrich von Kleist a Wilhelmine von Zunge del 22 marzo 1801 in Heinrich von Kleist, *Le Lettere*, a cura di Ervino Pocar, Vallecchi, Firenze 1962, p. 88.

³ Ivi, p. 87.

⁴ Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), trad. di Sabrina Stroppa, *Il simbolismo dell'occhio*, introd. di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 3.

⁵ Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Böhlau, Köln-Wien 1971, pp. 192-193.

inaspettati e si riflette nella scrittura e nelle immagini. La crisi kantiana di Kleist, afferma a ragione Dieter Heimböckel, rassomiglia e sembra anticipare quella che Hugo von Hofmannsthal, esattamente un secolo dopo, avrebbe riscontrato nel linguaggio e illustrato nella celebre *Lettera di Lord Chandos*:

Die Destabilisierung der Beziehung zwischen Anschauung und Angeschautem ist lediglich die erkenntnisproblematische Kehrseite des sprachlichen Repräsentationsdefizits, von dem Kleist in dieser Zeit unablässig spricht. Geradezu folgerichtig fallen bei ihm sprachliche und visuelle Fehlleistung in der für sein Werk zentralen Kategorie des «Versehens», zusammen.⁶

I riverberi della crisi kantiana non sono circoscritti all'*annus terribilis* ma sono ravvisabili anche nelle opere più tarde di Kleist. Un esempio incontrovertibile ne è *Pentesilea*. Il *Trauerspiel*, pubblicato nel «Phöbus» del 1808, è un ardito rovesciamento della versione all'epoca più nota della vicenda poiché trasforma la regina delle Amazzoni da vittima di Achille in assassina e antropofaga del Pelide. Il dramma della *Pentesilea*, nel quale Christa Wolf ravvisa una delle più «ingarbugliate identificazioni che io conosca»⁷, è anche lo specchio del rapporto tra l'autore e il compagno d'armi, di viaggi e di casa Ernst von Pfuel, che ama segretamente. Si tratta dell'opera nella quale, scrive Spedicato, «Kleist sembra aver trasfigurato l'esperienza di questa viva e ardente attrazione, sembra averla concepita come trascrizione poetico-metaforica di un rapporto inquinato dai malintesi e dai trasporti eccessivi»⁸. Da tali aspetti, qui ridotti all'essenziale, non si può prescindere per avviare un qualsivoglia studio su questa grande opera di Heinrich von Kleist.

⁶ Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachkepsistradition der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2003, p. 221.

⁷ Christa Wolf, *Kleists Pentesilea*, in Heinrich von Kleist, *Pentesilea. Ein Trauerspiel*, Fourier, Wiesbaden 1955, pp. 157-167, qui p. 158: «[...] eine der vetrackesten Identifikationen, die ich kenne».

⁸ Eugenio Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Heinrich von Kleist*, ETS, Pisa 2002.

La metafora delle lenti verdi può provare che in *Penthesilea* gli occhi giocano un ruolo fondamentale. Tale centralità emerge già sul piano della ricorrenza giacché i lessemi ‘Aug’ / ‘Auge’ compaiono ben venti volte nel testo e in maniera propagata: leggiamo di occhi che si chiudono (PROTHOE: «O mögt’ ihr Auge sich / Für immer diesem öden Licht verschließen!» K, 36⁹), di occhi bagnati di lacrime (DIE AMAZONE: «mit tränenvollen Augen» K, 52), di occhi blu (ACHILLES: «Du mit den blauen Augen bist es nicht, Die mir die Doggen reißen schickt» K, 69), di occhi furenti (DIOMEDES: «durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute, die sich ihr Auge grimmig auserkor, als sie, durch unsre Schlachterin, dem Achill» K, 13), che attraversano, come un filo rosso, l’intero dramma e coinvolgono diversi personaggi. Oltre agli occhi intesi in accezione fisica e traslata ricorrono anche verbi e sostantivi inerenti alla vista, vale a dire semanticamente contigui all’occhio per mezzo di associazioni di tipo sinonimico oppure tramite iponimi e iperonimi: verbi derivati dalla base di *blicken*, *schauen*, *starren*, *sehen*, *sichten* e sostantivi come *Blick*, *Ansicht* e *Glanz* nutrono il campo semantico del vedere e lo rendono cruciale.

Se adottiamo la prospettiva della semantica testuale (*Textsemantik*)¹⁰ – nell’ambito della quale il fenomeno della ricorrenza crea un insieme ridondante che concorre a delineare la coerenza testuale – risulterà agevole allacciare la ricorsività dell’ ‘occhio’ ad una gamma di associazioni di significato essenziali per l’analisi linguistica della tipologia del ‘dramma in quanto testo’. Parliamo cioè di quella dimensione di testualità che Gerda Poschmann ha opportunamente definito *Texttheatralität*¹¹. Partendo dalla concettualizzazione di Poschmann, va tenuto infatti conto del fatto che lo studio del

⁹ Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Deiters, Bd. II: *Dramen II*, Aufbau, Berlin 1955, pp. 5-146 (d’ora in poi segnalato nel testo con la sigla K seguita dal numero di pagina).

¹⁰ Cfr. per es. Andreas Lötscher, *Textsemantische Ansätze*, in *Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion*, hrsg. von Nina Janich, Narr Francke Attempto, Tübingen 2019, pp. 81-104.

¹¹ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Theaterstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Niemeyer, Tübingen 1997.

Theatertext racchiude una componente pragmatica che costituisce il fondamento del significato che ogni significante – sia essa scritto o recitato – racchiude:

Der Doppelcharakter des Theatertextes macht die Spannung zwischen Theater und Text, die im Theater und Theatertext der Moderne bewußt aufgenommen und radikalisiert wurden, zum konstitutiven Merkmal der Gattung. [...] Der Theatertext stellt theatralische Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität, Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt.¹²

Alla luce di queste considerazioni, dalle quali affiora la dimensione performativa della parola teatrale, risulta evidente come la ricorrenza del seme del vedere nella *Pentesilea* non è una semplice ripetizione di un significante, ma un'iterazione di classemi che vede l'isotopia instaurarsi come una concatenazione dei semi. Tale concatenazione – che chiameremo, nelle «variazioni delle unità di manifestazione», 'catena isotopica'¹³ – assume un ruolo estetico e simbolico precipuo se inserita nell'articolata cornice della testualità teatrale e si rivelerà indispensabile nell'analisi traduttologica.

II. Isotopia, testualità e traduzione: una proposta metodologica

La catena isotopica del vedere nella *Pentesilea* ha dunque radici biografiche e ad esse inevitabilmente si intreccia. Richiama, da una parte, la crisi kantiana di Kleist – l'ambivalenza tra realtà e illusione, tra un vedere oggettivo e un vedere alterato – e pone, d'altra parte, delle questioni linguistiche, testuali e traduttologiche che, in questa sede, ci proponiamo di enucleare.

Così come il linguaggio non è più in grado di esprimere il moto interno, allo stesso modo gli occhi vedono una realtà che non è più oggettivamente

¹² Ivi, p. 62.

¹³ Algirdas Julien Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. di Italo Sordi, Rizzoli, Milano 1968, p. 114.

valida ma che, piuttosto, si sfalda di continuo: il mondo intorno non può più essere afferrato dalla ragione ma rispecchia, in *Pentesilea*, tutta la sua carica dionisiaca, irrazionale, estranea e avversa, con le parole di Anna Chiarloni, «alla certezza di un progetto illuministico e virile»¹⁴. L'aggettivo 'gebrechlich' – che Kleist fa pronunciare a Protoe, la più fedele delle Amazzoni alla sovrana – rimanda a un mondo che, estremamente fragile e lontano dalle divinità, è soggetto a rotture, a ripensamenti, a dubbi (PROTHOE: «[...] und was du hier erblickst, es ist die Welt noch, die gebrechliche, auf die nur fern die Götter niederschauen» K, 135).

Tali lacerazioni si ripercuotono nell'isotopia del vedere che, nelle sue 'risonanze'¹⁵, è soggetta a continue oscillazioni di significato: a volte, come si diceva, segnala la presa d'atto di una fragilità della conoscenza e del dominio delle illusioni, altre volte assume un senso più positivo, legato alla libido amorosa e al desiderio. Achille e Pentesilea s'innamorano con uno sguardo, si 'trafiggono' con reciproche occhiate, si dichiarano amore eterno promettendosi di mantenere la propria immagine anche ad occhi chiusi. Nella seconda parte del *Trauerspiel*, tuttavia, gli occhi di Pentesilea tornano ad essere furenti, immobili, anaffettivi, privi di espressione. La ridondanza degli occhi fa dunque affiorare due poli simbolici della tragedia kleistiana e la loro continua fluttuazione: dall'innamoramento iniziale al conflitto, fino alla dolorosa presa di coscienza finale del dilaniamento di Achille.

A partire da queste oscillazioni, disposte come un *continuum* che attraversa il *Theatertext* e sulla cui importanza nella poetica kleistiana già è stato scritto, riteniamo importante soffermarci su un aspetto più inerente alla testualità.

Incrociando gli approcci della *Texttheatralität* e dell'*Übersetzungsvergleich*, si vogliono analizzare le modalità attraverso le quali la catena isotopica del vedere emerge a partire dalla messa a paragone delle traduzioni per la pagina di *Pentesilea*. A questo fine si ricorrerà ad una metodologia comparativa ben

¹⁴ Anna Chiarloni, *Introduzione*, in *Pentesilea*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1989, pp. V-XIV, qui p. XIV.

¹⁵ Cfr. Riccardo Finocchi, *Isotopie e pertinenza. Un problema di risonanza?*, in «Sensibilia. Studi di Estetica», 2, 2020, pp. 77-91.

circoscritta mirata a studiare le modalità attraverso cui questo seme risulta ‘piantato’ in brani selezionati del testo drammatico.

L'analisi che qui si intende proporre è dunque il risultato dell'incrocio tra due prospettive: una ‘verticale’, che rintraccia e ricostruisce la catena isotopica del ‘vedere’ lungo il tessuto testuale originale, e una ‘orizzontale’ che, in combinazione con la precedente, rileva i passaggi semanticamente più fertili, mettendo a confronto le scelte lessicali o fraseologiche dei singoli traduttori.

A questo scopo ci viene in aiuto il lavoro di Peter Utz, alla cui metodologia comparativa adottata in *Anders gesagt. Autrement dit. In other words*, facciamo riferimento¹⁶. Partendo dalla centralità del traduttore e dal postulato per il quale non spetta alla *Übersetzungskritik* discutere le scelte soggettive dei singoli traduttori, Utz individua i concetti cardine – o, comunque, semanticamente più produttivi – di alcune tra le più grandi opere della letteratura tedesca per evidenziare e discutere le differenze lessicali rilevate in versioni francesi e inglesi: «Das leitende Prinzip einer solchen Konstellation ist die Differenz, nicht die Identität»¹⁷.

Nel caso del presente contributo non ci occuperemo di romanzi ma delle traduzioni italiane di un testo teatrale chiedendoci, «how and why certain decisions have been taken by translators»¹⁸. Il processo di analisi delle traduzioni che si offrirà non intende formulare soluzioni alternative alle scelte operate dai traduttori, ma tenderà di seguire un processo critico-descrittivo di tali scelte limitatamente alla traduzione dell'isotopia del vedere.

III. Le traduzioni italiane di *Pentesilea*

Anzitutto occorre ricostruire la genealogia delle versioni pubblicate dell'opera kleistiana: *Pentesilea* viene tradotta per la prima volta nel 1921 da

¹⁶ Peter Utz, *Anders gesagt. Autrement dit. In other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, Hanser, München 2007.

¹⁷ Ivi, p. 16.

¹⁸ Dominic Glynn, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Quantitative Methods», 19, 2020, pp. 1-8, qui p. 4. Consapevole del fatto che il complesso binomio tra *translation for the page* e *translation for the stage* meriterebbe uno spazio ben più ampio, mi propongo un approfondimento in altre sedi.

Vincenzo Errante per Le Monnier¹⁹. Un'edizione che, su un piano cronologico, si pone nel mezzo della ricezione italiana di Kleist, se consideriamo il fatto che il primo *Michael Kolhaas* italiano appare già nel 1831 mentre, per le prime versioni italiane di *Kätchen von Heilbronn* e del *Prinz von Homburg*, entrambe realizzate da Giovanni Necco, bisogna aspettare il 1936²⁰.

Quella di Vincenzo Errante è una traduzione fondamentale sia su un piano editoriale e culturale. Si tratta di «ricalco artistico di un'opera di poesia»²¹, non sempre interlineare e dunque non sempre utile alla nostra analisi testuale e comparativa poiché, com'era costume, la traduzione non è scevra di tagli, di condensazioni e di arbitrari emendamenti.

Questa prima versione rimane a lungo l'unica edizione italiana esistente della *Pentesilea* e viene ripubblicata anche nella prima edizione italiana delle opere kleistiane curata e introdotta da Leone Traverso nel 1959²². Per una seconda traduzione del *Trauerspiel* occorre attendere il 1970, quando Ervino Pocar traduce tutti i racconti e una selezione di drammi (tra cui *Pentesilea*) per l'Istituto Editoriale Italiano di Milano²³; a distanza di nove anni Guanda pubblica una seconda versione di Pocar²⁴.

Segue, alla fine degli anni Ottanta, la traduzione di Enrico Filippini per Einaudi²⁵: si tratta della versione italiana più diffusa dell'opera ripubblicata

¹⁹ Enrico Kleist, *Pentesilea. Traduzione in versi* di Vincenzo Errante, Le Monnier, Firenze 1921 (d'ora in poi segnalata con la sigla ERR seguita dal numero di pagina).

²⁰ Cfr., per una puntuale ricostruzione della ricezione italiana del teatro kleistiano, Elena Polledri, *Traduzioni e letture del «poeta Enrico di Kleist» in Italia*, in *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, a cura di Elena Polledri – Luigi Reitani, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 13-50.

²¹ Vincenzo Errante, *Ai lettori*, in *Pentesilea. Traduzione in versi*, cit., p. VIII.

²² Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Vincenzo Errante, in *Opere*, a cura di Leone Traverso, Sansoni, Firenze 1959, pp. 217-362.

²³ Heinrich von Kleist, *Pentesilea. Tragedia (1808), Drammi scelti e tutti i racconti*, introduzione e traduzione di Ervino Pocar, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1970, pp. 27-114.

²⁴ Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979 (d'ora in poi segnalata con la sigla POC seguita dal numero di pagina).

²⁵ Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Enrico Filippini, nota introduttiva di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino 1989.

nell'edizione dei Meridiani del 2011²⁶. La versione di Filippini è stata inoltre utilizzata per diversi adattamenti scenici²⁷. L'ultima delle traduzioni italiane in ordine cronologico è quella di Paola Capriolo per Marsilio, introdotta da Rossana Rossanda e con un significativo apparato bibliografico e di note curato da Claudia Vitale²⁸.

IV. *Analisi comparativa*

IV.1. *Scene I, V, XIV*

La seconda parte del contributo è dedicata all'analisi comparativa. Ci occuperemo di illustrare e commentare i passaggi più significativi dalle scene I, V e XIV per ricostruire la catena isotopica del vedere 'in verticale' e analizzare le scelte che i tre traduttori hanno operato in tale ambito semantico 'in orizzontale'.

Sebbene venga considerato il personaggio più cinico e più spregiudicato, nemico giurato di Penthesilea e amico-nemico di Achille, Odisseo è il primo a percepire uno scambio di sguardi tra i due protagonisti. Nel suo lungo monologo della prima scena ricorrono espressioni legate allo sguardo prima inespressivo dell'Amazzone (ODYSSEUS: «Gedankenvoll, auf einen Augenblick, sieht sie in unsrer Schar, von Ausdruck leer», K, 9), al guardarsi d'amore tra Penthesilea e Achille opposto (o forse, invece, complementare) a quello d'intesa maschile tra Achille e Odisseo. La selezione del seguente estratto è, come detto, legata non solo alla crucialità dell'evento ma anche al rilievo delle questioni traduttologiche che pone in relazione all'isotopia

²⁶ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. 291-386 (d'ora in poi segnalata con la sigla FIL seguita dal numero di pagina).

²⁷ La traduzione di Enrico Filippini nasce come testo per la scena; la prima versione risale al 1980 nell'ambito della collaborazione con il regista Carlo Quartucci il quale, nel corso degli anni Ottanta, ideò e portò avanti un grande progetto teatrale in Italia e in Germania dedicato al *Trauerspiel* kleistiano.

²⁸ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Paola Capriolo, introd. di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia 2008 (d'ora in poi segnalata con la sigla CAP seguita dal numero di pagina).

del vedere. Riportiamo di seguito un passaggio più ampio per chiarire il contesto; le parti oggetto di analisi comparativa sono d'ora in poi sottolineate:

ORIGINALE	POCAR	FILIPPINI	CAPRIOLO
ODYSSEUS Gedankenvoll, auf einen Augenblick, Sieht sie in unsrer Schar, von Ausdrück leer, Als ob in Steinhau'n wir vor ihr stünden; hier diese flache Hand, versicht' ich dich, ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht: Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft: [...] <u>Sie ruht, sie selbst, mit trunknem Blick schon wieder</u> <u>Auf des Äginers schimmernder Gestalt:</u> (K, 9-10)	ULISSE A un tratto, pensierosa, prende a scrutare nella nostra schiera senza la minima espressione, come se noi le stessimo davanti scolpiti nella pietra; ecco, questa palma della mia mano, te l'assicuro, è molto più espressiva del suo volto: finché, adesso, il suo sguardo cade sul Pelide: [...] <u>e lei continua a fissare come ebbra la fulgida persona dell'Egineta</u> (POC, 26)	ULISSE E pensosa, e per un istante, guarda priva di ogni espressione la nostra schiera, come se noi fossimo lì, scolpiti nella pietra davanti a lei (il palmo di questa mano, te l'assicuro, è più espressivo del suo volto) quand'ecco i suoi occhi si posano sul Pelide: [...] <u>Lei, lei, di nuovo indugia, con uno sguardo estasiato, sulla figura smagliante dell'Egineta;</u> (FIL, 294-295)	ODISSEO A un tratto, pensierosa, prende a scrutare nella nostra schiera senza la minima espressione, come se noi le stessimo davanti scolpiti nella pietra; ecco, questa palma della mia mano, te l'assicuro, è molto più espressiva del suo volto: finché, adesso, il suo sguardo cade sul Pelide: [...] <u>e lei, lei stessa, sfiora di nuovo con sguardo ebbro la splendente figura dell'Egineta;</u> (CAP, 41-43)

Il verbo «ruhen» associato allo sguardo è, nell'ultima parte di questo brano, cruciale poiché descrive il momento dell'innamoramento di Pentesi-lea. Le versioni dei tre traduttori sono, già in questo primo caso, piuttosto discordanti. Laddove Filippini mantiene il senso letterale di «sie ruht mit

trunknem Blick» proponendo «indugia con uno sguardo estasiato», Pocar tende alla condensazione: rinunciando a «Blick» e mantenendo l'aspetto durativo suggerito da «schon wieder» ricorre ad un «continua a fissare come ebbra». Diverge la scelta di Paola Capriolo che, se da una parte mantiene il «Blick», d'altra parte traduce «ruhen» con «sfiorare». Una resa interpretativa che implica un notevole spostamento semantico rispetto alle prime due versioni: lo sguardo di Penthesilea sulla «figura dell'Egineta» non è più fisso ma si fa sfumato, sfuggente.

Ci spostiamo nella scena quinta, nella quale le Amazzoni prendono per la prima volta la parola dopo essere state, per le prime quattro scene, derise *in absentia* dall'esercito dei greci. Protoe, scrutando gli occhi della regina, coglie qualcosa di 'estraneo'.

PROTHOE <u>Dein Aug', o</u> <u>Herrscherin, er-</u> <u>glüht ganz fremd,</u> Ganz unbegreif- lich, und Gedan- ken wälzen, So finster, wie der ew'gen Nacht ent- stiegen, In meinem ahn- dungsvollen Bu- sen sich. (K, 36)	PROTOE <u>Negli occhi tuoi,</u> <u>sovrana, brilla un</u> <u>lume estraneo</u> ²⁹ , incomprensibile, e nel mio cuore pre- sago covano pen- sieri bui, quasi sorti dalla notte eterna. (POC, 43)	PROTOE <u>Il tuo occhio, so-</u> <u>vra, ha un ba-</u> <u>gliore estraneo,</u> <u>del tutto incom-</u> <u>prendibile,</u> e pen- sieri cupi mi roto- lano, e scuri, e come sgorgati dalla notte eterna, nel petto pieno di presagi. (FIL, 312)	PROTOE <u>I tuoi occhi, so-</u> <u>vra, ardono di</u> <u>una luce del tutto</u> <u>estranea, incom-</u> prendibile, e nel mio petto presago i pensieri vorticano così cupi, come se fos- sero sorti dalla notte eterna. (CAP, 89)
---	--	--	---

Discutiamo di seguito le rese del sostantivo «dein Aug» e del verbo «er-glühen». Su un piano numerico, il primo viene mantenuto al singolare solamente da Filippini che, nel solco del testo originale, gli garantisce il ruolo di

²⁹ Nella versione del 1970 Pocar traduceva «fremd» con «strano» [Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Tragedia* (1808), *Drammi scelti e tutti i racconti*, introduzione e traduzione di Ervino Pocar, cit., p. 47]; si manteneva così più vicino alla versione di Errante che a quest'altezza recita «Oh gli occhi tuoi avvampan di stranissimi bagliori» (ERR, 40).

soggetto. Capriolo, invece, sceglie il plurale («i tuoi occhi») e conserva la personificazione evocata da Kleist, confermandone dunque il ruolo di soggetto agente. Diverge la scelta di Pocar che, scostandosi dagli altri due, sposta il soggetto della frase nel «dume» che «brilla» negli occhi di Penthesilea. La traduzione in italiano del verbo «erglügen» è diversa nelle tre versioni: «brillare» in Pocar; «avere un bagliore» in Filippini; «ardere» in Capriolo – quest’ultima si mantiene più prossima al senso evocato da *glühen* come «infiammarsi, infuocarsi».

Ci spostiamo nella scena quattordicesima nella quale Achille si dichiara a Penthesilea. Il Pelide, dopo aver combattuto contro la regina amazzone e averla ridotta quasi in fin di vita, appare disarmato al suo cospetto e si dice suo prigioniero «in jedem schönen Sinn» (K, 79):

ACHILLES In jedem schön- ren Sinn, erhabne Königin! <u>Gewillt,</u> <u>mein ganzes Le-</u> <u>ben fürderhin,</u> <u>In deiner Blicke</u> <u>Fesseln zu verflat-</u> <u>tern.</u> (K, 79)	ACHILLE Nel più bel senso, eccelsa regina. <u>Pronto a passare il</u> <u>resto della vita</u> <u>nelle catene dei</u> <u>tuoï sguardi.</u> (POC, 73)	ACHILLE Nel miglior senso della parola, ec- celsa regina! <u>Di-</u> <u>sposto a volteg-</u> <u>giare il resto della</u> <u>vita tra le catene</u> <u>dei tuoi sguardi.</u> (FIL, 342)	ACHILLE Nel senso più bello del termine, eccelsa regina! <u>Di-</u> <u>sposto a trascor-</u> <u>rere l'intera vita,</u> <u>d'ora innanzi, vol-</u> <u>teggiando alla</u> <u>corta catena dei</u> <u>tuoï sguardi.</u> (CAP, 165)
--	---	--	--

I due concetti associati all’isotopia del vedere delineano qui due immagini contrapposte: da una parte quella fissa dell’incatenare («fesseln») dall’altra quella del volteggiare («verflattern»). Il verbo «verflattern» è assente nei dizionari contemporanei. Nel dizionario dei fratelli Grimm il lemma indica due accezioni: uno svolazzare incerto, alternativo e continuo oppure, riferendosi ad acqua e a neve, una deviazione. Se i tre traduttori sono unanimi nel rendere l’immagine degli «sguardi che incatenano», diversa è invece la resa di «verflattern»: Pocar lo traduce con «passare», scegliendo così di semplificare il senso dell’originale a favore di una maggiore fruibilità del testo di arrivo³⁰;

³⁰ Da profondo conoscitore del linguaggio narrativo kleistiano, Ervino Pocar ha teso,

Filippini e Capriolo, invece, selezionano «volteggiare» – nel primo caso all'infinito come completivo di «disposto», nel secondo come gerundio; trasmettono così il senso volatile e incerto del verbo originale³¹. Nel solco di Kleist, mantengono l'opposizione, sempre legata agli sguardi, tra la durezza delle catene e la volatilità del sentimento amoroso.

Il dialogo amoroso tra Penthesilea e Achille prosegue nella scena successiva. In questo incontro – «unter den grossen Liebeszenen der Weltliteratur»³² – Penthesilea spera che il loro amore non sia un'illusione, ma un sentimento duraturo nel tempo. Il nome può dissolversi, l'anello come oggetto materiale rompersi, ma non l'immagine interiore che andrebbe custodita.

Il brano che segue si trova nella quindicesima scena. La regina contrappone la dimensione concreta degli oggetti alla forza dell'immagine interiore di sé che si può pensare anche 'ad occhi chiusi'.

PENTHESILEA	PENTHESILEA	PENTHESILEA	PENTHESILEA
Wenn dir der	Se il nome ti sfug-	Se il nome dile-	Se tu dimenticassi
Nam' ent-	gisse, se perdessi	guasse, se perdessi	il nome, se per-
schwänd', der	anche l'anello,	l'anello: <u>la ritrove-</u>	dessi l'anello, <u>riu-</u>
Ring sich mißte:	dimmi, <u>ritroveresti</u>	<u>resti, la mia imma-</u>	<u>sciresti ancora a</u>
<u>Fänd'st du mein</u>	<u>il mio volto dentro</u>	<u>gine, dentro di te?</u>	<u>ritrovare in te la</u>

per sua stessa ammissione, a semplificare la sintassi dell'autore senza però privarla, in maniera arbitraria, della sua originale organicità. Stando a Nicoletta Dacrema, egli pone «in primo piano tutta l'arte del traduttore, il quale, se da un lato aggira le tensioni sintattiche dello stile di Kleist, dall'altro, però, mostra anche di saperle recuperare, con grande abilità, su un piano diverso: nel giuoco, cioè, di reinvenzione della lingua» [Nicoletta Dacrema, *A nessuno legato, al mio dio soltanto. Ervino Pocar traduttore di Heinrich von Kleist*, in «Studi goriziani: rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia» (1994), 79, pp. 45-55, qui p. 54]. Questo approccio emerge anche, su un piano legato alla scelta lessicale e fraseologica, nella traduzione della *Penthesilea*.

³¹ Va notato che, nella sua prima versione per Einaudi, Filippini aveva mantenuto la scelta di Pocar, rinunciando a rendere il senso del «volteggiare» suggerito da «verflattern»: «Disposto a trascorrere il resto della vita tra le catene dei tuoi sguardi» (Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, nota introduttiva di Anna Chiarloni, cit., p. 50).

³² Hans Peter Hermann, *Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists Penthesilea*, in «Text + Kritik», 1993, pp. 26-48, qui p. 34.

<u>Bild in dir wohl wieder aus?</u> <u>Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?</u> (K, 88)	<u>di te? Lo sai pen- sare ad occhi chiusi?</u> (POC, 78)	<u>La sai pensare, te- nendo gli occhi chiusi?</u> (FIL, 348)	<u>mia immagine?</u> <u>Puoi pensarla an- che ad occhi chiusi?</u> (CAP, 181)
---	--	--	---

Il termine oggetto di discussione è «Bild». Filippini e Capriolo scelgono di tradurre in maniera letterale con «immagine»: s'intende l'immagine interiore che si oppone a quella materiale dell'anello. Pocar, invece, seleziona «volto»³³: una diversa interpretazione che apre ad una digressione relativa alla continuità, che è allo stesso tempo un'opposizione semantica, tra viso e occhi.

Il volto è collegato agli occhi per sineddoche e afferisce alla semantica del vedere (*Ge-sicht*); esso sottintende anche l'ambiguità a cui Kleist continuamente allude e che, in questo caso, coinvolge l'atteggiamento di Achille. Il volto, tradizionalmente opposto alla maschera intesa come «finto volto»³⁴, rimanda a quella ricerca di una verità tesa a svelare l'inganno che, come abbiamo visto, tormentava Kleist: «Das Gesicht, seine sich wandelnde Mimik, die Beweglichkeit seiner Züge ermöglicht es Kleist, seine Poetik des Enthüllens und Verhüllens, des Entschleierns und Verschleierns zu fundieren und zu untermauern»³⁵. Se è vero che, come stabilisce Amelia Valtolina, in questa «parentesi di un idillio in maschera, la consegna della verità del volto (di Penthesilea) è subito smentita da successivi malintesi»³⁶, la scelta

³³ Vale la pena riportare qui anche la versione di Errante: «Un nome può sparir dalla memoria, può smarrirsi un anello: ma se un giorno dimenticassi il nome, e se smarrissi anche l'anello che ti dono, dimmi, rimarrebbe pur sempre il mio sembiante nel fondo del tuo cuore? Di', rispondi!» (ERR, 108).

³⁴ Cfr. Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), cit., pp. 9-10.

³⁵ Uta Treder, *Gesichter zum Sehen bringen. Vorwort*, in Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. IX-XI, qui p. IX.

³⁶ Amelia Valtolina, *L'impossibile volto di Penthesilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, a cura di Elena Agazzi – Manfred Beller, Baroni, Viareggio 1998, pp. 103-113, qui p. 109.

di Pocar di preferire ‘volto’ ad ‘immagine’ va letta sia sotto l’aspetto dell’ambivalenza tra realtà e illusione sia dal punto di vista di una resa lessicale tesa a conferire maggiore concretezza al testo italiano; infine, su un piano di significato, essa si mantiene prossima alla catena isotopica del vedere.

IV.2 Scene XXIII e XXIV

Le ultime due scene della *Pentesilea* (dall’ultimo verso della XXIII e tutta la scena XXIV) sono caratterizzate da un continuo gioco di sguardi. Degli occhi sbarrati e fissi di Pentesilea, che resta a lungo muta dopo aver inconsapevolmente sbranato Achille, parlano la Gran Sacerdotessa e le Amazzoni che, invece consapevoli dell’atto omicida e cannibalico della regina, la osservano con disgusto e abiezione. Lo sguardo prima acceso d’amore di Pentesilea diventa così uno sguardo che spegne la vita e procura la morte. Dato che, da un punto di vista semantico e di riverberi sulla traduzione, diverse sono le considerazioni da avanzare in merito a questi versi, riportiamo di seguito un passaggio corposo affinché il contesto emerga con maggiore evidenza.

MEROE Jetzt steht sie lautlos da, die Grauenvolle, Bei seiner Leich', umschnüffelt von der Meute, Und <u>blicket starr, als wär's ein leeres Blatt</u> , Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend, In das Unendliche hinaus, und schweigt. (K, 126)	MEROE Ora, in silenzio, è là (e fa ribrezzo) presso la salma che la muta annusa, e, l'arco vittorioso sulle spalle, <u>guarda fissa nel vuoto e tace</u> . (POC, 104)	MEROE Ora è là, in silenzio, spaventosa, accanto alla salma di lui, con la muta che annusa, e guarda fissa, con l'arco vittorioso sulla spalla, <u>guarda l'infinito come un foglio vuoto, e tace</u> . (FIL, 374)	MEROE Ora sta là in silenzio, la donna atroce, accanto al suo cadavere, mentre la muta le va annusando attorno; reggendo sulla spalla l'arco vittorioso <u>guarda fisso nell'infinito come se fosse un foglio bianco, e tace</u> . (CAP, 249-251)
--	--	---	--

DIE OBER-PRIESTERIN Was willst du mir? Hinweg, sag' ich! Geh zu den Raben, Schatten! Fort! Verwese! <u>Du blickst die Ruhe meines Lebens tot.</u> (K, 128)	GRAN SACERDOTESSA Che vuoi da me? Va' via, ripeto! Ombra, unisciti ai corvi! Via! Marci-sci! <u>Il tuo sguardo spegne tutta la mia pace.</u> (POC, 105)	GRAN SACERDOTESSA Che cosa vuoi da me? Via, ti ho detto, su! Va' dai corvi, ombra! Via! Vai in putrefazione! <u>Il tuo sguardo uccide la mia pace.</u> (FIL, 375)	LA GRAN SACERDOTESSA Che vuoi da me? Vattene, ti dico! Va' dai corvi, spettro! Via! Imputridisci! <u>Con quello sguardo tu uccidi la quiete della mia anima.</u> (CAP, 253)
DIE ERSTE AMAZONE Sie <u>blicket</u> immer auf die Priestrin <u>ein</u>.	PRIMA AMAZONE Ancora <u>fissa</u> la Sacerdotessa.	PRIMA AMAZONE <u>Continua a fissare</u> la Sacerdotessa.	LA PRIMA AMAZONE <u>Continua a guardare</u> la sacerdotessa.
DIE ZWEITE Grad' ihr <u>ins Antlitz</u> –	SECONDA AMAZZONE Sempre <u>negli occhi</u>...	SECONDA AMAZZONE Dritto <u>in volto</u>...	LA SECONDA AMAZZONE Dritto <u>in viso</u>...
DIE DRITTE <u>Fest und unwand</u>, <u>Als ob sie durch und durch sie blicken wollte.</u> – (K, 128)	TERZA AMAZONE <u>Senza batter ciglio, quasi volesse trapassarla.</u> (POC, 106)	TERZA AMAZONE <u>Con occhio immobile, come se la volesse trapassare.</u> (FIL, 375)	LA TERZA AMAZZONE <u>Fissamente, come se volesse trapassarla con lo sguardo...</u> (CAP, 253)

La presenza di Pentesilea sulla scena è qui esclusivamente affidata alla dimensione del non-verbale e, dunque, alla *Sprachlosigkeit*. Ai fini della nostra analisi quattro costrutti verbali intorno al verbo *blicken* risultano rilevanti:

- «blicket starr in das Unendliche hinaus»
- «die Ruhe des Lebens tot blicken»

c. «auf die Priesterin einblicken»

d. «durch und durch blicken».

Nei casi (a), (c) e (d), il verbo *blicken* si combina con particelle che ne affinano il significato procurando più di qualche rompicapo a chi traduce. Nel caso (b), invece, lo stesso verbo è collegato all'aggettivo *tot* che riveste la funzione di prefisso – sul modello di *totmachen*, *tollachen*, *totschlagen*.

Se 'hinaus' del caso (a) conferisce allo sguardo una direzionalità 'al di fuori di noi', il «durch und durch» del caso (d) allude ad un moto per luogo, suggerendo un attraversamento. Nel caso (a) Capriolo e Pocar si mantengono nel solco dell'originale e rendono pedissequamente il senso di direzionalità suggerito da 'hinaus' con un «guarda fisso *nell'infinito* (Capriolo) / *nel vuoto* (Pocar)»; diversamente, Filippini rende «das Unendliche» oggetto diretto del guardare scegliendo così una versione sintatticamente più agile.

«Durch und durch blicken» (d) viene resa da tutti e tre gli interpreti con un felice «trapassare». Assai disomogenea è invece la resa delle modalità con cui questo avviene, ossia quel «fest und unverwandt» che apre a tre alternative: Filippini fa riferire i due aggettivi all'occhio mentre Capriolo riconduce i due aggettivi all'avverbio «fissamente». Anche in questo caso si discosta la scelta di Pocar che, con il suo «senza batter ciglio», gioca su un'inferenza e, pur rinunciando alla letterarietà, arricchisce l'isotopia del vedere.

Il caso (c) di «auf die Priesterin einblicken» è, su un piano di direzionalità, analogo a quanto suggerito da *hinaus*. In questo caso, però, lo sguardo, come ci indica il dizionario dei Grimm («einblicken»: *intueri, einen blick wohin thun*), 'entra' simbolicamente nella sacerdotessa. Pocar e Filippini hanno scelto «fissare», Capriolo «guardare», mentre d'interesse è la scelta dell'oggetto di questo 'intueri' pronunciato dalla seconda Amazzone; se Filippini e Capriolo traducono «Antlitz» in modo letterale con «volto» e «viso», Pocar si appoggia sulla sineddoche e traduce con «occhi»: sono loro, *partes pro toto* del volto, a costituire la mèta ultima dello sguardo penetrante di Penthesilea.

Lo sguardo mortifero (b. «totblicken») rappresenta, infine, l'accusa che la Gran Sacerdotessa rivolge a Penthesilea. Questo verbo viene nominalizzato dai tre traduttori con «sguardo». Viene personificato e reso agente da Pocar e Filippini, mentre Capriolo preferisce mantenere il soggetto del testo

originale (‘tu’) e rendere lo sguardo il mezzo attraverso il quale la Gran Sacerdotessa si sente colpita. L’azione realizzata dallo sguardo viene resa con un più pedissequo «uccidere» da Capriolo e Filippini e con un più sfumato «spegnere» da Pocar che sembrerebbe riprendere Vincenzo Errante: «Della mia vita, tu, la pace hai spenta!» (ERR, 163).

L’ultimo brano di questa analisi è uno dei più celebri del dramma e rappresenta la sfida più intrigante per chiunque si cimenti o si sia cimentato con la traduzione di *Pentesilea*. La protagonista, ormai cosciente dell’atto dettato da una confusione tra il bacio e il morso, dichiara di voler creare una rima. Tale intenzione pone due questioni cruciali: da una parte sposta il testo drammatico su un piano metaletterario e pragmaticamente interessante, perché sembra qui volersi rivolgere al pubblico; dall’altra chiama in causa il traduttore e lo costringe a produrre una rima credibile nella lingua di arrivo. Anche in questo caso, l’isotopia del vedere è presente, sebbene possa non essere colta ad una prima lettura.

PENTHESILEA – So war <u>ein Versehen</u> . Küsse, Bisse. Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, Kann schon das Eine für das Andere greifen. (K, 142)	PENTESILEA Dunque è stato un <u>abbaglio</u> . <u>Dolci baci – denti mordaci</u> – ecco la rima, e chiunque ami di cuore può certo scambiare gli uni con gli altri. (POC, 116)	PENTESILEA [...] così, <u>è stato un errore</u> . <u>Amore, orrore</u> : fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l’uno con l’altro. (FIL, 384)	PENTESILEA Allora <u>fu per sbaglio</u> . <u>Baciare e sbranare</u> fanno rima, e per chi ama con tutto il cuore è facile confonderli. (CAP, 275-277)
---	--	--	--

Le traduzioni di questo noto passaggio sono divergenti e lasciano affiorare soluzioni atte a mantenere quella rima che la regina desidera realizzare. È significativo il fatto che Kleist ricorra qui a «Versehen» anziché a «Fehler». Il concetto del «Versehen», come già accennato a proposito dello studio di Seidel, allude a ciò che sfugge al raziocinio e si oppone alla conoscenza apparentemente oggettiva («erkennen») per delineare ciò che, invece, attiene alla dimensione inconscia e da quella emerge in modo inaspettato. Il verbo

ver-sehen racchiude dunque il concetto della 'svista' e si associa all'immediatamente successivo (*sich*) *ver-sprechen* che rimanda all'equivoco verbale (PENTHESILEA: «Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir! Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen» K, 145): «Beide meinen sie – im Optischen oder im Sprachlichen – etwas Fehlerhaftes, das da dem Sehenden oder Sprechenden unterläuft»³⁷.

Lo sbranamento di Pentesilea sembrerebbe allora essere il frutto di una 's-vista', legato ad un equivoco: ecco che parola e occhio, linguaggio e vedere sono tra loro intrecciati ma intrinsecamente scissi. La base del verbo 'sehen' assume, nell'ambito dell'isotopia del vedere, un ruolo ancora più centrale. Se Filippini e Capriolo scelgono di tradurre con «errore» o «sbaglio», Pocar traduce con «abbaglio», in origine proposto da Errante³⁸, tenendo così il punto sul campo semantico.

V. Conclusioni

Nell'indagine condotta abbiamo cercato di dimostrare come l'allineamento tra le scienze del testo (*Textsemantik* e *Texttheatralität*) e gli approcci critico-comparativi alla traduzione (*Übersetzungskritik*), può portare a risultati interessanti e a scoperte inedite. L'analisi mirata di alcuni concetti nella costellazione testuale risulta infatti particolarmente fruttuosa per comprendere:

1. Come l'isotopia si dispiega all'interno di un testo e soprattutto come si articola all'interno di un testo teatrale che, per sua natura, implica una componente performativa comune a nessun'altra tipologia testuale;
2. Come la catena isotopica del vedere si declina nelle traduzioni per la pagina italiana. Al di là dei risultati di quest'indagine preme sottolineare come il lavoro del traduttore non può prescindere dalla conoscenza dell'autore: solo così, infatti, si può muovere con sicurezza nel comprendere portati

³⁷ Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen*, cit., p. 194.

³⁸ «Se invece di baciario io lo sbranai, abbaglio fu, fatale abbaglio, Amazzoni! Bacio e morso! ... Non son due gesti simili?» (ERR, 185).

simbolici di cruciale importanza e veicolarli al lettore, in questo caso, italiano.

Tale crucialità può dirsi comprovata dall'ultimo, emblematico caso preso in esame: al traduttore vengono richieste capacità interpretativa, creatività linguistica e conoscenza del contesto per tenere viva l'intenzione metaletteraria dell'autore e, allo stesso tempo, rendere il testo di partenza fruibile anche a chi legge. Il traduttore diventa, allora, a tutti gli effetti uno scrittore.

Bibliografia

- Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005.
- Anna Chiarloni, *Introduzione*, in *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1988, p. V-XIV.
- Nicoletta Dacrema, *A nessuno legato, al mio dio soltanto. Ervino Pocar traduttore di Heinrich von Kleist*, in «Studi goriziani: rivista della Biblioteca Statale Isoncina di Gorizia» (1994), 79, pp. 45-55.
- Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), trad. di Sabrina Stoppa, *Il simbolismo dell'occhio*, introduzione di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Riccardo Finocchi, *Isotopie e pertinenza. Un problema di risonanza?*, in «Sensibilia. Studi di Estetica», 2 (2020), pp. 77-91.
- Dominic Glynn, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Quantitative Methods», 19 (2020), pp. 1-8.
- Algirdas Julien Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. di Italo Sordi, Rizzoli, Milano 1968.
- Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2003.
- Hans Peter Hermann, *Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists Penthesilea*, in «Text + Kritik» (1993), pp. 26-48.
- Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Deiters, Bd. II: *Dramen II*, Aufbau, Berlin 1955, pp. 5-146 (segnalato nel testo con la sigla K seguita dal numero di pagina).
- Enrico Kleist, *Penthesilea. Traduzione in versi* di Vincenzo Errante, Le Monnier, Firenze 1921 (ERR).
- Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979 (POC).

- Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. 291-386 (FIL).
- Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Paola Capriolo, introduzione di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia 2008 (CAP).
- Heinrich von Kleist, *Le Lettere*, a cura di Ervino Pocar, Vallecchi, Firenze 1962.
- Andreas Lötscher, *Textsemantische Ansätze*, in *Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion*, hrsg. von Nina Janich, Narr Francke Attempto, Tübingen 2019, pp. 81-104.
- Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Böhlau, Köln-Wien 1971, pp. 192-193.
- Elena Polledri, *Traduzioni e letture del «poeta Enrico di Kleist» in Italia*, in *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, a cura di Elena Polledri – Luigi Reitani, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 13-50.
- Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Theaterstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Niemeyer, Tübingen 1997.
- Eugenio Spedicato, *Il male passionale. La Penthesilea di Heinrich von Kleist*, ETS, Pisa 2002.
- Uta Treder, *Gesichter zum Sehen bringen. Vorwort*, in Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. IX-XI, qui p. IX.
- Peter Utz, *Anders gesagt. Autrement dit. In other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, Hanser, München 2007.
- Amelia Valtolina, *L'impossibile volto di Penthesilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, a cura di Elena Agazzi – Manfred Beller, Baroni, Viareggio 1998, pp. 103-113.
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011.
- Christa Wolf, *Kleists Penthesilea*, in Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, Fourier, Wiesbaden 1955, pp. 157-167.

* * *

Margherita Codurelli
(Milano)

*Echi di August Klingemann in Joseph von Eichendorff
«Viel Lärmen um Nichts» e l'eredità romantica*

[*Echoes of August Klingemann in Joseph von Eichendorff
«Viel Lärmen um Nichts» and the romantic heritage*]

ABSTRACT. This paper aims to investigate the presence of August Klingemann's early Romantic «Musterroman» *Romano* (1800-1801) in Joseph von Eichendorff's late Romantic tale *Viel Lärmen um Nichts* [*Much Ado About Nothing*]. Published in 1832, *Viel Lärmen um Nichts* provides insight into the ongoing decline of German Romanticism, by considering themes, characters and symbols of the Romantic movement – such as the role of subjectivity, dream and imagination – and highlighting their being out of place in dealing with the depiction of a changed historical and cultural context. While Eichendorff's nostalgic view is displayed through the adventures of prince Romano, who embodies Romanticism in its anachronistic features, it is by means of Willibald and Aurora's reunion at the end of the story that Eichendorff, in the final stage of his literary production, gives voice to his hope for a new dawn of Romantic poetry.

Verso la metà degli anni Trenta dell'Ottocento Søren Kierkegaard (1813-1855) leggeva il racconto *Viel Lärmen um Nichts* (1832) del contemporaneo Joseph Freiherr von Eichendorff come documento attestante la fine dell'epoca classico-romantica in area tedesca, una fase cruciale nella transizione verso nuove forme e nuovi generi letterari, improntati ad un crescente realismo e ad una descrizione dei tratti di un mutato contesto storico¹. Destinataria dello sguardo di Eichendorff nel racconto, contraddistinto da

¹ Sulla visione del Romanticismo tedesco in Kierkegaard si rinvia a J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, in J. Stewart (a cura di), *Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008,

quella coesistenza di coinvolgimento emotivo e distacco propria del suo autore, non è, difatti, una singola opera o fase del Romanticismo tedesco, bensì l'intera epoca romantica, ormai giunta alla tappa finale della sua grandezza spirituale. Secondo Anna Dorothea Günther, parziale sarebbe la definizione, fornita nel 1915 da Reinhold Wesemeier, della novella come «Literatursatire»², dal momento che soltanto alcuni episodi e figure sarebbero direttamente riconducibili alla sfera della satira³. La rimanente parte conterrebbe, invece, accanto a raffigurazioni parodiche⁴, esempi di autentica poesia romantica, tra cui il canto nostalgico (*Wanderlied*) di Willibald, un inno al viaggio e alla lontananza⁵. Al di là dei momenti di natura satirica e parodica rivolti alla nuova temperie culturale, intento primario dell'opera resta,

pp. 25-49. Ad una concezione perlopiù negativa del primo Romanticismo Kierkegaard contrappone una valutazione positiva del tardo Romanticismo e, al suo interno, di Eichendorff in modo particolare. Sappiamo come Kierkegaard possedesse tre opere di Eichendorff: il racconto *Viel Lärmen um Nichts*, il romanzo *Dichter und ihre Gesellen* (1834) e la raccolta *Gedichte* (1837). Non avrebbe, al contrario, posseduto il dramma *Krieg den Philistern* (1823), sebbene esso trovi spazio in una pagina di diario risalente all'aprile 1836 (*Ibid.*, pp. 29-30). In riferimento a *Viel Lärmen um Nichts*, nel saggio di Judith Purver viene riportata per la prima volta la traduzione completa della recensione del racconto da parte di Kierkegaard, situabile con ogni probabilità nel 1836, l'anno a cui risalgono anche i riferimenti a *Krieg den Philistern*. Una traduzione incompleta ad opera di Hermann Ulrich – equivalente a poco più di un terzo del testo originario – è inclusa nell'edizione delle opere complete di Eichendorff (cfr. J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-Kritische Ausgabe, 18 voll., a cura di W. Kosch, A. Sauer, H. Kunisch, H. Koopmann, vol. XVIII/1, Niemeyer, Tübingen 2006, p. 301. Da qui in avanti l'edizione critica delle opere di Eichendorff verrà abbreviata in HKA).

² R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, Noske, Marburg 1915, p. 3. Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, Freie Universität Berlin, Berlin 1968, p. 89.

³ Tra di essi, lo scambio di riflessioni fra i novellisti (HKA, vol. V/3, pp. 89-92) e il successivo episodio della discesa di Herr Publikum e Aurora nel cosiddetto «praktische[r] Abgrund» (*Ibid.*, pp. 92-95), che rappresenta il regno di Publikum, al cui interno tutto è sottoposto al suo controllo e rientra nel suo campo d'azione.

⁴ Günther parla di una «symbolische Parodie» e di una «'Romantik'-Parodie» (A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 89).

⁵ HKA, vol. V/3, p. 112.

pertanto, la delineazione, non priva di una nota di malinconia, della situazione della poesia romantica intorno agli anni Trenta dell'Ottocento⁶, sebbene Eichendorff si spinga oltre, includendo nella sua intenzione critica, simboleggiata dalla parabola esistenziale del principe Romano, l'epoca romantica nel suo insieme, «de[n] gesamte[n] Verlauf einer geistig-literarischen Bewegung», dalle iniziali aspirazioni al periodo di massimo sviluppo, sino alla crisi degli ultimi anni⁷. Una ricostruzione del rapporto di Eichendorff con le diverse fasi del movimento romantico tedesco costituirà il punto di avvio del presente studio.

1. Eichendorff e il pensiero romantico: influssi ed esperienze

Risalente al periodo trascorso a Berlino, *Viel Lärmen um Nichts*⁸ appare nel 1832 sulle pagine della rivista *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* e l'anno seguente sotto forma di libro insieme ad un racconto di Clemens Brentano⁹. Nonostante non vi siano riferimenti biografici o epistolari

⁶ Su questo punto si veda anche Otto Eberhardt: «[...] ist die Erzählung in erster Linie als Auseinandersetzung mit der aktuellen Situation und den Problemen der Dichtung am Ausgang der Romantik zu deuten, wobei kritisch-satirische Ausfälle gegen die jungdeutsche Bewegung und die zeitgenössische Trivalliteratur gewiß einbezogen sind, aber nicht das Leitziel bilden» (O. Eberhardt, *Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, p. 208).

⁷ A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90.

⁸ Il racconto racchiude rimandi intertestuali sin dal titolo, ispirato al dramma shakespeariano *Much Ado About Nothing* (1598-1599), del quale a inizio Ottocento esistevano tre diverse traduzioni in lingua tedesca: quella di Georg Wilhelm Keßler (*Viel Lärmens um Nichts* 1812), la variante *Viel Lärm um Nichts*, introdotta nel 1828 attraverso la traduzione di August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck (*Sämtliche Schauspiele*, 52 voll., a cura di J. Meyer, Hennings, Gotha 1824-1834), e quella di Johann Wilhelm Otto Benda (*Viel Lärmen um Nichts* 1825-1826). Tuttavia, diffuse erano all'epoca le oscillazioni dei titoli a seconda delle edizioni, motivo per cui nell'edizione delle traduzioni shakespeariane di Schlegel e Tieck degli anni 1825-1833 il titolo impiegato è *Viel Lärmen um Nichts*. Da Shakespeare – e, più nello specifico, dalla traduzione schlegeliana di *A Midsummer Night's Dream* – proviene anche la citazione riportata da Eichendorff in sede introduttiva, a segnalare l'indissolubile legame tra fantasia e realtà.

⁹ Il titolo completo recita: *Viel Lärmen um Nichts, von Joseph Freiherrn von Eichendorff, und:*

in merito, il periodo in cui sarebbe avvenuta la stesura, immediatamente precedente alla pubblicazione, è accertabile sulla base della vicinanza tematica ai drammi *Krieg den Philistern* (1823) e *Meierbeths Glück und Ende* (1828)¹⁰.

La riflessione poetica di Joseph von Eichendorff (1788-1857), della quale il racconto, come si vedrà, fornisce un'importante esemplificazione, affonda le sue radici nel periodo romantico e, ancor prima, nell'infanzia idilliaca trascorsa nel Castello di Lubowitz, appartenente alla sua famiglia:

Im Lubowitzer Paradies fand die Seele des jungen Eichendorff die ihr gemäße Welt, die zauberhafte Natur antwortete dem fragenden, offenen Inneren des heranwachsenden Menschen, der in ununterbrochener Beziehung zu ihr stand, ihre Sprache verstand und ihre magischen Tiefen kannte. Die von den ersten Romantikern formulierte und geforderte Beziehung des Dichters zu der Natur besaß Eichendorff aus organischer Entwicklung und tiefem eigenem Erleben.¹¹

Un'inclinazione già presente per natura sarebbe stata successivamente alimentata dal trasferimento ad Halle, città universitaria in cui Eichendorff giunge nel 1805 per proseguire i propri studi, che non restano, tuttavia, circoscritti alle discipline giuridiche, estendendosi alla filosofia e alle lingue e letterature antiche, grazie rispettivamente alle lezioni di Henrik Steffens (1773-1854) e Friedrich August Wolf (1759-1824). Del settembre dello stesso anno è un viaggio intrapreso da Eichendorff alla volta dello Harz: le annotazioni diaristiche dell'itinerario, che lo conduce, tra le altre destinazioni, a Wolfenbüttel, Braunschweig, Celle e Hamburg, lasciano presagire l'apertura ad una varietà di stimoli, che sarebbe rimasta la cifra caratteristica della produzione di Eichendorff. Nulla sappiamo di un possibile incontro con August Klingemann (1777-1831), dal 1802, terminata l'esperienza a Jena, attivo in ambito teatrale nella città natale Braunschweig. Sempre ad Halle Eichendorff conosce Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), il quale

Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter, von Clemens Brentano. Zwei Novellen, Vereins-Buchhandlung, Berlin 1833.

¹⁰ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 637.

¹¹ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, Francke, Bern-München 1966, p. 67.

ne stimola l'accostamento a idee e opere del primo Romanticismo: si colloca in questo periodo la lettura del romanzo *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) di Ludwig Tieck (1773-1853), riportata in una pagina di diario del 13 agosto 1805¹².

A Heidelberg, dalla fine del 1806, e a Vienna, dalla fine del 1810, sarebbe stata la volta di Joseph Görres (1776-1848) e Friedrich Schlegel (1772-1829) – «beid[e] groß[e] Führer der Romantik»¹³ – il cui incontro rappresenta per Eichendorff, come già avvenuto ad Halle, una preziosa fonte di arricchimento interiore. Da Görres, in particolare, proviene l'interesse di Eichendorff per la letteratura popolare in lingua tedesca, un orientamento che egli conserverà anche negli anni a venire, pur di fronte allo spazio sempre più consistente occupato dall'orientamento realista nel contesto culturale. A ciò si unisce la lettura delle antiche poesie raccolte da Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842) in *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), un'opera decisiva per la vocazione poetica del giovane Eichendorff¹⁴. Accanto a Görres, altro importante maestro è Friedrich Schlegel, le cui *Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur*, ascoltate nei primi mesi del 1812, sono al centro dell'esperienza viennese di Eichendorff, il quale è altresì assiduo frequentatore dell'abitazione di Schlegel, dove ne conosce la moglie Dorothea e il figlio del primo matrimonio di lei, Philipp Veit. A distanza di anni, Eichendorff celebrerà il rinnovamento portato con sé, sin dagli esordi, dal Romanticismo tedesco come segue:

War jene Zeit ja doch selbst eine Feenzeit, da das wunderbare Lied,

¹² »Bei den Morgenspaziergängen nach dem Giebichenstein Lektüre von Tiecks Franz Sternbalds Wanderungen [...]» (HKA, vol. XI, p. 161). A Tieck, pur cogliendo nell'opera letteraria degli anni a Dresda il germe della crisi del Romanticismo tedesco, Eichendorff riconoscerà il merito di averlo introdotto alla poesia «mit bewundernswerther Gewandtheit und aller Pracht eines glänzenden Talentes» (*Ibid.*, vol. IX, p. 342).

¹³ *Ibid.*, vol. VIII/2, p. 379.

¹⁴ Contatti con i curatori della raccolta avranno, tuttavia, luogo solo alcuni anni dopo a Berlino, dove Eichendorff incontrerà, tra gli altri, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811) e E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

das in allen Dingen gebunden schläft, zu singen anhob, da die Wald-einsamkeit das uralte Märchen der Natur wiedererzählte, von verfallenen Burgen und Kirchen die Glocken wie von selber anschlügen und die Wipfel sich rauschend neigten, als ginge der Herr durch die weite Stille, daß der Mensch in dem Glanze betend niedersank. Es war, als erinnerte das altgewordene Geschlecht sich plötzlich wieder seiner schönern Jugendzeit, und eine tiefe Erschütterung ging durch alle Gemüter, da Schelling, Steffens, Görres, Novalis, die Schlegel und Tieck ihr Tagewerk begannen. Es bedarf wohl nur dieser Namen, um den Umfang dieser geistigen Erschütterung anzudeuten, die alle Richtungen der neuern Bildung, Politik, Philologie und Medizin nicht ausgeschlossen, erfrischend und belebend durchdrang. Von Grund aus verjüngt aber wurde insbesondere die Poesie [...].¹⁵

Nonostante la presenza nella produzione letteraria di Eichendorff di innumerevoli spunti teorici che permettono di attestarne la ripresa e valorizzazione delle conquiste spirituali dei romantici, nonché una «tief[e] inner[e] Verwandschaft [...] mit den Begründern der älteren Romantik»¹⁶ – dalla commistione dei generi letterari alla tendenza ad una critica condotta attraverso lo strumento letterario, dall'idea dell'esistenza di una scrittura geroglica accessibile a pochi eletti ad una celebrazione delle forme della tradizione popolare¹⁷ – l'appartenenza di gran parte della sua opera, inclusa la novella *Viel Lärmen um Nichts*, è alla *Spätromantik*, la fase finale del Romanticismo, con le problematiche e considerazioni ad essa legate. Sua è la consapevolezza di una «Epochenwende»¹⁸, del progressivo spegnersi dell'afflato romantico al cospetto di nuove necessità storiche, politiche e sociali; una riflessione che caratterizza gli scritti a cui Eichendorff lavora a partire dagli anni Trenta e che gravita intorno ad una grande questione: fino a che punto e in quale misura l'eredità romantica può essere posta di fronte all'inesorabile avanzare della storia?

¹⁵ HKA, vol. IX, pp. 275-277.

¹⁶ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 80.

¹⁷ Si rimanda alla sezione: «Eichendorffs poetischen Ansichten und das romantische Denken», in *Ibid.*, pp. 67-90.

¹⁸ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 207. Sul tardo Eichendorff si veda anche: G. Cermelli, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Bulzoni, Roma 1995.

2. «Der Musterroman der Romantik»¹⁹: Klingemann e il romanzo «Romano»

Strettamente connesso alla percezione della fine di un'epoca è, come anticipato in apertura, il ricorso alla parodia, indirizzata a figure e motivi romantici, tra cui sembrerebbe esservi un testo in particolare: *Romano* (1800-1801) di August Klingemann, romanzo simbolo del periodo di massimo sviluppo del primo Romanticismo tedesco, coincidente con gli anni a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in cui si situa la nascita a Jena del circolo romantico per iniziativa dei fratelli August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich Schlegel, e il successivo ampliamento del suo nucleo originario grazie all'intervento di Ludwig Tieck, Novalis (1772-1801), Friedrich Schelling (1775-1854), Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e altre figure di rilievo. Delle idee, riflessioni e conversazioni assimilate negli anni universitari, trascorsi a Jena dal 1798 al 1801, nei due volumi che compongono *Romano* Klingemann tratteggia una sintesi in chiave narrativa, facendo dell'itinerario del protagonista Romano dall'Italia alla Germania, luogo in cui ritroverà la madre Camilla e l'amata Aurora, in un graduale processo di scoperta identitaria e maturazione artistica, un'immagine dello sviluppo del romanzo tedesco da un'iniziale tendenza imitativa nei confronti delle letterature europee alla graduale conquista, proprio in virtù dell'imitazione, di una piena autonomia dai modelli. Da qui la possibilità per il suolo tedesco di assurgere a luogo privilegiato per l'avvento di una nuova poesia, identificata con la poesia romantica. Scrive Klingemann in *Romano*:

Sie hielten sonst gewöhnlich grade den Deutschen für den aller Ungewissesten unter den übrigen Charakteren. Sie mochten auch Recht haben; denn er schien keinen eigenen Weg einschlagen zu können, und nur blindlings die schon bekannten zu verfolgen. Aber die Nachahmung selbst leitete ihn endlich auf das zurück, was ewig unnachahmlich bleibt; er ging rückwärts in der Geschichte, um sich wieder zur Dichtung zu erheben. Auf einmal aber verschwindet die Dämmerung, die andern Nationen sinken zurück, und ein höherer Geist der Zeit steigt aus der Mitte von Deutschland empor. Der alte Nationalcharakter

¹⁹ Cfr. J. Joachimsthaler, *Der Musterroman der Romantik. Manuel Zink gibt August Klingemanns 'Romano' neu heraus* 2015: [LINK](#) (ultima consultazione: 18/09/2024).

scheint verlohren, und Deutschland wird der Repräsentant der andern Länder.²⁰

Un'idea, di derivazione schlegeliana²¹, condivisa dallo stesso Eichendorff, nel quale l'ammirazione per la riflessione romantica procede di pari passo con il riconoscimento del carattere propriamente tedesco della medesima:

Es kann uns im Grunde ziemlich gleichgültig sein, woher wir das Romantische überkommen haben; es ist jedenfalls ein ganz eigentümlicher, vom klassischen Altertum wie von der nordisch-heidnischen Weltanschauung verschiedener Geist, der vorzüglich in Deutschland Aufnahme und Vertiefung erhalten hat und also wesentlich deutsch ist.²²

L'ipotesi di una ripresa del romanzo di Klingemann in *Viel Lärmen um Nichts* è stata suggerita da Eberhardt²³, sebbene non sia possibile dimostrare con certezza che Eichendorff avesse letto o conoscesse *Romano*, non trovando quest'ultima menzione nei suoi diari e nei suoi scritti sulla storia della letteratura. Nemmeno il fatto che allusioni alle *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) – opera, a sua volta, con molta probabilità non direttamente nota ad Eichendorff²⁴ – compaiano in *Ahnung und Gegenwart* (1815) e *Aus dem Leben*

²⁰ A. Klingemann, *Romano*, a cura di M. Zink, Wehrhahn Verlag, Hannover 2015, vol. 2, pp. 246-247.

²¹ Si veda la poesia *An die Deutschen*, composta da Friedrich Schlegel nel corso del 1800 e destinata all'ultimo fascicolo della rivista romantica *Athenäum* (cfr. F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, J.J. Anstett, H. Eichner, vol. 5, Schöningh, Paderborn 1962, pp. 298-301, da qui in avanti KFSÄ). Due strofe del componimento sono riprese, in chiave programmatica, da Klingemann in apertura del secondo volume: «Europa's Geist erlosch; in Deutschland fließt / Der Quell der neuen Zeit. Die aus ihm tranken / Sind wahrhaft deutsch; die Heldenschaar ergießt / Sich überall, erhebt den raschen Franken, / Den Italiener zur Natur, und Rom / Wird wach und Hellas, dessen Götter sanken» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 141).

²² HKA, vol. IX, p. 49.

²³ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

²⁴ Cfr. O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987, p. 24.

eines Taugenichts (1826) ci è di aiuto, dal momento che la paternità del testo sarebbe stata attribuita a Klingemann soltanto nel corso del Novecento²⁵. La parentela tra il Romano di Eichendorff e il Romano di Klingemann resta, pertanto, «recht unsicher, wenn nicht zweifelhaft»²⁶. Nondimeno, ad accostare Eichendorff a Klingemann e al nucleo concettuale di *Romano* è la riflessione circa l'essenza della poesia, sviluppata da Klingemann a Jena sulla scia di *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel – manifesto del romanzo romantico e della sua rivoluzione di carattere formale – e del principio enunciato dallo stesso Schlegel in un celebre estratto del saggio *Gespräch über die Poesie* (1800):

Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; – und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen.²⁷

È un'affermazione che Klingemann trasferisce alla lettera in *Romano*, come testimonia, accanto alla struttura del romanzo, che si fa fedele unione di teoria e prassi, narrazione e discussione filosofica, l'inserimento nel sistema dei personaggi della figura di Camillo come 'nuovo Dante' – «heilige[r] Schatten des Dante», per impiegare l'espressione schlegeliana – identificazione confermata, tra gli altri aspetti, dalla descrizione della discesa di Camillo all'Inferno²⁸, dall'incontro con le figure dantesche di Paolo e Francesca²⁹, e dall'assunzione, al pari del suo illustre predecessore, di un ruolo di

²⁵ Tra le tappe decisive nel lungo e complesso dibattito in seno alla critica, ricordiamo J. Schillemeit, *Bonaventura. Der Verfasser der 'Nachtwachen'*, Beck, München 1973; H. Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemann – 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Rohmanuskript, Stuttgart 1974 e R. Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen von Bonaventura'*, in *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 81 1987, pp. 286-297.

²⁶ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228.

²⁷ KFSa, vol. 2, p. 337.

²⁸ Cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 155-156.

²⁹ Dal racconto di Francesca Klingemann fa scaturire una novella nello stile del Boccaccio (*Ibid.*, pp. 157-164).

redenzione individuale – da una colpa commessa in passato ma non meglio esplicitata – e collettiva, in concomitanza con l'avvento di un rinnovamento epocale, a partire dallo spirito religioso, dall'arte e dalla poesia³⁰. Quella romantica, di cui il romanzo è manifestazione per eccellenza, è, dunque, una «Poesie der Poesie»³¹, una poesia che riunisce in sé rappresentazione e meccanismo rappresentativo, divenendo strumento di autoriflessione³². La teoria del romanzo formulata da Friedrich Schlegel nel *Gespräch über die Poesie* è ripresa anche da Eichendorff nella sua opera narrativa, le cui figure sono incarnazione di determinati principi poetici, dall'io lirico alla musa ispiratrice. Lo vediamo nel romanzo *Dichter und ihre Gesellen*, contenente, già nel titolo, una prefigurazione di trama e personaggi, e nel romanzo d'esordio *Abnung und Gegenwart*, a sua volta una concreta realizzazione delle idee schlegeliane, visibili nell'alone di mistero che grava sulla vicenda senza ricevere una completa chiarificazione nel finale, in linea con la vocazione universale e progressiva, «noch im Werden»³³, della poesia romantica.

Muovendo dal romanzo di Klingemann, nel Romano del racconto di Eichendorff trova spazio, oltre alla delineazione della decadenza della visione romantica, del cui entusiastico costituirsi *Romano* era stato espressione simbolica, la raffigurazione parodica di una «falsch[e] romantisch[e] Dichtung»³⁴,

³⁰ Rispetto al romanzo di Tieck, dal quale, sebbene introdotta fugacemente nelle pagine finali, proviene la misteriosa figura di Camillo (cfr. L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, a cura di A. Anger, Reclam, Stuttgart 1966, nuova edizione 1994, vol. 2, p. 392), in Klingemann la natura dantesca del personaggio appare evidente sin dalle parole che ne segnano l'entrata in scena: «[...] ich bin schon längst begraben; was Ihr hier seht gehört nicht mehr zu Euch – es ist ein unglücklicher Schatten, der aus dem Reiche der ewigen Nacht heraufgebannt, überall herumwallt und getrieben von einem tiefen Verhängniß über die Erde hinzieht, bis die Stunde seiner Auflösung zum zweitenmal erschienen ist» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 50). Poco oltre, nel lamentare la perdita dell'armonia originaria, Camillo esclama: «Dantes Geheimniß ist gelöset» (*Ibid.*, p. 51).

³¹ KFSA, vol. 2, p. 204.

³² »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden», scrive Friedrich Schlegel nel *Lycums-Fragment* 117 (*Ibid.*, p. 162).

³³ *Ibid.*, p. 183.

³⁴ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

una forma poetica, quale fu quella di Klingemann, perlopiù intesa dai contemporanei come mera riproposizione di modelli più alti e, al tempo stesso, come immagine di una poesia ormai tramontata, un giudizio dal quale nemmeno Eichendorff sembrerebbe essere del tutto esente, se leggiamo nella possibile ripresa di Klingemann un'implicita critica alla labilità delle figure da lui poste in essere e di una strategia autoriale basata su sintesi e conservazione, piuttosto che su una ricreazione artistica³⁵. Una chiave di lettura più profonda potrebbe provenire dalle parole di elogio e stima riservate da Eichendorff ad un altro autore tedesco, appartenente ad una diversa fase del Romanticismo ma non meno attento allo spirito del proprio tempo, inclinazione espressasi in un'adesione incondizionata: Max von Schenkendorf (1783-1817), «einer der liebenswürdigsten und unschuldigen Romantiker, der nichts fördert oder modifiziert, aber alle romantischen Elemente getreu und ohne irgend einen trübenden Hauch von Ironie in reiner Seele noch einmal widerspiegelt»³⁶. Rapportando le affermazioni qui menzionate alle parole con cui nella sezione conclusiva del romanzo *Godwi* di Brentano Klingemann è celebrato, accanto a numerose personalità letterarie del tempo, da August Winkelmann (1780-1806)³⁷, a scaturirne è una possibile

³⁵ Sintesi dello sguardo dei contemporanei alla tecnica narrativa di Klingemann è la definizione proveniente da Brentano: «Klingemann ist ein Geistiger Mechanikus, der unendlich aber nicht unbeschreiblich ist, seine kunst ist mehr Astronomie, als Poesie der Sternbilder, Er wird die Seelen und ihrer Spähren, und ihre Gluth nach angenommenen Systemen berechnen, und sich wundern wie man die Höhe aus der Ferne mist, aber der Winkel steht an seinem Aug, und er ist auf diese Schärfe eitel» (C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurter Brentano-Ausgabe, a cura di J. Behrens, W. Frühwald, D. Lüders, vol. 29, Kohlhammer, Stuttgart 1988, p. 396).

³⁶ Nello specifico caso di Schenkendorf, il rispecchiamento della propria epoca rimanda «auf eine einzige große Tatsache: den Befreiungskrieg [...]. Als der eigentliche Sieger dieses Kampfes, tiefer und wahrer als Körner, ließ er alle romantischen Schlaglichter verklärend auf das eine Ereignis fallen. Und als es dann wieder stille ward, wurde auch er bald abgerufen» (HKA, vol. IX, p. 396).

³⁷ »Trefflicher Spiegel Deines Zeitalters! Dich weckte schon in früher Jugend der Genius, mit versteckten Erfindungen dem Irrthume zu begegnen – was Du geschrieben, ist eine stille Persiflage der herrschenden Schwäche – mit kluger Mäßigung verhüllst Du Dein Vorhaben und Deine Originalität – Viele sind Dir begegnet, ohne Dich zu erkennen –

direzione interpretativa circa la ripresa di *Romano* in *Viel Lärmen um Nichts*. La presenza, nei nomi di due personaggi del racconto, di rimandi alle figure di Romano e Aurora, nate dalla penna di Klingemann, non sarebbe, pertanto, legata al caso³⁸, ma dettata da un preciso intento, che oltrepasserebbe qualsiasi identificazione del romanzo di Klingemann con il volto più debole e meno autentico del movimento romantico: la «falsche Romantik»³⁹. Si tratterebbe piuttosto della volontà di tracciare una sintesi, per poi lamentarne la scomparsa, di una fase del Romanticismo di area tedesca, che in *Romano* trova un puntuale riflesso. Ad uno sguardo critico o parodico si affiancherebbe, quindi, un implicito omaggio all'impresa compiuta da Klingemann nel proprio romanzo: ad un tempo la stesura di una «Entwicklungsgeschichte und Theorie des deutschen Romans»⁴⁰ e di un documento della vivace discussione teorica condotta in anni decisivi per lo sviluppo di una letteratura nazionale, in un luogo, la città universitaria di Jena, cruciale per il Romanticismo tedesco.

2.1. La simbologia dei nomi: *Romano* e *Aurora*

Come preannunciato, il parallelismo tra *Romano* e *Viel Lärmen um Nichts* non si limita alla figura di Romano, estendendosi ad un secondo nome, quello di Aurora, che Eichendorff attribuisce a due diverse figure femminili. Tuttavia, se *Romano* termina con il ricongiungimento del protagonista con Aurora, nel testo di Eichendorff il corteggiamento della seconda Aurora – o falsa Aurora, scambiata per quella reale – da parte di Romano è destinato a fallire. Sul duplice ruolo di Aurora in *Viel Lärmen um Nichts* si ritornerà.

unbesonnene Kritiker tadeln Deine Werke, die sie dem Äußern nach beurtheilen – die Nachwelt wird Dir danken» (C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 16, p. 565). Con la collaborazione di Winkelmann e Brentano Klingemann avrebbe dato vita a Jena al progetto letterario della rivista *Memnon*, destinato, tuttavia, a non proseguire oltre il primo numero (1800).

³⁸ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland*, Weidmann, Hildesheim 1998, p. 229.

Per quanto concerne il principe Romano, oltre al protagonista del romanzo di Klingemann numerosi sono stati i tentativi di ricostruzione delle fonti letterarie alla base della figura, dallo scrittore e artista Hermann von Pückler-Muskau (1785-1871), autore della raccolta *Briefe eines Verstorbenen: ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich* (1830-1831)⁴¹, a E.T.A. Hoffmann, da Eichendorff notoriamente ricondotto ad un falso Romanticismo, per via della spiccata inclinazione al fantastico, delle atmosfere notturne e dell'amore per il brivido che ne pervadono l'opera, tratti in cui Eichendorff ravvisava i germi di una degenerazione del pensiero romantico⁴². Se si tende comunemente a negare qualsiasi rapporto con Ezeilin von Romano, figura storica al centro dell'omonimo dramma composto da Eichendorff alcuni anni prima (1828), più probabile è l'allusione, al di là

⁴¹ L'ipotesi, formulata da Wesemeier (cfr. R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, p. 4 e p. 12), non è smentita da Günther, pur giudicandola di scarsa rilevanza ai fini di una comprensione del contenuto del racconto (cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90). Al centro dell'opera di Pückler-Muskau vi è il resoconto di un viaggio in Inghilterra alla ricerca di una moglie di famiglia nobile, viaggio in occasione del quale egli avrebbe tentato di celare i segni dell'età in modo analogo a Romano in *Viel Lärmen um Nichts* (cfr. HKA, vol. V/3, p. 80). Diffusi sono, inoltre, i riferimenti all'Inghilterra introdotti riguardo a Romano: si vedano, ad esempio, la descrizione del suo cavallo («mußte aber schnell abbrechen, um seinen Engländer zu bändigen», *Ibid.*, p. 77) e l'allusione al poeta Lord Byron (1788-1824) nella figura dell'«Engländer» tra i novellisti (*Ibid.*, p. 99).

⁴² Cfr. P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2019, pp. 450-451. Interessante, a tal proposito, è l'esclamazione di Willibald dinnanzi al racconto dell'episodio notturno di Romano: «Wahrhaftig! [...] Sie hoffmannisieren recht wacker» (HKA, vol. V/3, p. 121), che introduce un riferimento diretto a E.T.A. Hoffmann. Anche Daniel e Willibald sono nomi riconducibili a Hoffmann, nello specifico ai racconti *Die Räuber* e *Das Majorat* (cfr. *Ibid.*, p. 687 e p. 689). Ulteriori riferimenti hoffmanniani sono racchiusi nell'immagine della «Katzennatur bei Gewittern» di Romano (*Ibid.*, p. 117) – un possibile rimando ad una delle più celebri opere di Hoffmann, le *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819) – e in quella del «Carbonaromantel» (*Ibid.*, p. 141) indossato da Romano al momento del rapimento della falsa Aurora, a suggerire un legame con il coinvolgimento di Hoffmann nella controversia a sostegno dei moti rivoluzionari degli anni Venti, circostanza che gli sarebbe costata, unitamente ad alcune allusioni alle autorità prussiane nella fiaba *Meister Floh* (1822), un lungo processo giudiziario.

di un peculiare modello letterario, al Romanticismo e all'idea di romanzo romantico, come avviene in Klingemann, dove il nome del protagonista coincide, oltre che con il titolo del romanzo, con il termine tedesco *Roman*⁴³. Romano diviene, secondo questa prospettiva, una proiezione dell'io romantico dell'autore, consentendogli di dare voce alla propria estraneità al presente⁴⁴. Un ultimo rimando attiene alla figura della contessa Romana in *Abnung und Gegenwart*, ma con una differenza di fondo, data dal fatto che quella incarnata da Romana è una «falsche Romantik in ihrer früheren Phase, die der wahren Romantik zumindest noch sehr nahestand», ruolo che, invece, Romano riveste «in einer späteren Phase des fortgeschrittenen Verfalls»⁴⁵. E non è un caso che, contrariamente a Romana, presentata come una figura imponente e dalla forte personalità, le azioni e le parole di Romano sfocino sovente nel ridicolo o in un esito lontano dalle attese⁴⁶.

Testimonianza dell'ampia diffusione del nome Aurora nella letteratura romantica, con una particolare concentrazione nella prima fase di essa, in seguito alla riscoperta da parte di Tieck del mistico tedesco Jakob Böhme (1575-1624) e della sua opera principale, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612)⁴⁷,

⁴³ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228 e J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, p. 33.

⁴⁴ Come osservato da Günther (cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90) Romano è il solo personaggio al quale, nel corso del racconto, vengono attribuite espressioni quali «romantisch[e] Wut», «romantische[r] Tran» e «romantische Flausen» (HKA, vol. V/3, p. 96, p. 109, p. 113).

⁴⁵ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228.

⁴⁶ Anche un simbolo di transitorietà e decadenza quale il fuoco d'artificio, su cui Eichendorff ritorna nella *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1856) in relazione al destino del Romanticismo – «eine prächtige Rakete, [die] funkelnd zum Himmel empostieg und, nach kurzer wunderbarer Beleuchtung der nächtlichen Gegend, oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte» (HKA, vol. IX, pp. 288-289) – compare, rapportato a Romano, in più punti della vicenda (cfr. *Ibid.*, vol. V/3, p. 77, p. 104, p. 143), a differenza dell'unico riferimento alla contessa in *Abnung und Gegenwart* (cfr. *Ibid.*, vol. III, pp. 205-206).

⁴⁷ L'avvenimento, risalente alla fine del Settecento, è celebrato da Novalis nel componimento *An Tieck*: «Die Zeit ist da, und nicht verborgen / Soll das Mysterium mehr seyn. / In diesem Buche bricht der Morgen / Gewaltig in die Zeit hinein. / Verkündiger der Morgenröthe, / Des Friedens Bote sollst du seyn. / Sanft wie die Luft in Harf und Flöte,

è la sua presenza in Hoffmann⁴⁸, Brentano⁴⁹ e altri autori, tra cui Klingemann, che fa dell'immagine dell'alba e della rinascita da essa apportata il filo conduttore di *Romano* e della coeva rivista *Memnon*:

Noch schlummerte der Morgenröthe Licht,
Das tief der heil'ge Schooß der Nacht verhüllte;
Es löste sich das stille Sehnen nicht,
Das seine Brust geheimnißvoll erfüllte;
Doch als die Stirn der Strahlenkranz umflucht
Und sich der Farben schönes Reich enthüllte,
Da blickt der Nachtgeweihte froh ins Leben,
Das ihm von neuem ward zurückgegeben.

Es löset sich der Glieder starres Band,
Und stolz erhebt er sich zur Morgensonne;
Es ist die Welt nicht, die er sonst gekannt,
Geläutert, fühlt er eine höh're Wonne,
Und Freuden die kein Sterblicher empfand. –

/ Hauch' ich dir meinen Athem ein. / Gott sey mit dir, geh hin und wasche / Die Augen dir mit Morgenthau. / Sey treu dem Buch und meiner Asche, / Und bade dich im ewgen Blau. / Du wirst das letzte Reich verkünden, / Was tausend Jahre soll bestehn; / Wirst überschwenglich Wesen finden / Und Jakob Böhmen wiedersehn» (Novalis, *Werke/Briefe/Dokumente*, a cura di E. Wasmuth, vol. 1, Schneider, Heidelberg 1953, p. 501). Echi dell'entusiasmo suscitato all'epoca dall'opera di Böhme sono rintracciabili anche in *Romano*, nelle esclamazioni che costellano la sezione *Camillos Vision*: «Die Morgenröthe ist im Aufgehen!» e «Die Zeit ist da!» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 252-253).

⁴⁸ Sua è l'opera musicale *Aurora* (1811-1812).

⁴⁹ La fugace apparizione nel *Godwi* di una figura femminile impersonante l'Aurora – «[ich] fragte sie, wie sie heiße? Ich heiße Aurora, erwiederte sie, und erwarte meine Schwester am Himmel. Ich verstand, daß ihre Schwester gestorben und im Himmel sey, daß sie es gar nicht mehr erwarten könne, zu ihr zu kommen und darum fing ich an, sie zu trösten. Aber sie guckte mich groß an, und meinte, ihre Schwester werde alle Morgen geboren» (C. Brentano, *Sämliche Werke und Briefe*, vol. 16, p. 122) – trova un equivalente in *Romano* nel precipitoso dileguarsi di Aurora alle prime luci dell'alba: «Und Dein Name?» fragte [Romano] leise und bittend – 'Aurora!', antwortete sie und verschwand – eben stieg die Morgenröthe in Osten glühend empor und der junge Tag küßte die Erde» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 61).

Die Mutter naht sich dem verjüngten Sohne;
Verschwunden ist die Nacht, der Schönheit Licht
Jetzt strahlend seine hohe Stirn umflieht.

Und laut erschallt darauf der Schönheit Ruhm
Im hohen würd'gen Lied aus seinem Munde,
Von ihrem unbekannten Heiligthum
Giebt er den Staunenden die erste Kunde –
Sie hören es, und reichen ernstlich nun
Die Hände sich zum neuen heil'gen Bunde,
Und bald verehret selbst der frechste Spötter
Mit frommen Sinn die unbekannten Götter.⁵⁰

È dall'attesa dell'arrivo della giovane contessa Aurora presso il palazzo di Herr Publikum – emblema del filisteo, di cui possiede i tradizionali attributi e il caratteristico modo di parlare o atteggiarsi⁵¹ – visita che coincide altresì con l'arrivo del principe Romano, che prende avvio la vicenda narrata in *Viel Lärmen um Nichts*.

3. La crisi della visione romantica: uno sguardo a temi e motivi

3.1. Il sogno di Romano

La figura di Romano, come è stato sottolineato, è immagine di una poesia romantica irrigiditasi con il trascorrere del tempo⁵² e colta in una fase di

⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, pp. 141-142. Il passo di *Romano* riportato racchiude un riferimento, poi approfondito in *Memnon*, al mito di Memnone, eroe omerico ucciso per mano di Achille, e della madre Aurora. Portano il nome di Memnone due monumentali statue di pietra situate nei pressi di Tebe, una delle quali, a causa delle devastazioni apportate da un terremoto, divenne celebre già in tarda antichità per il suono prodotto una volta sfiorata dai primi raggi del sole. In seguito spiegato come l'esito del riscaldamento della roccia operato dal sole, il suono fu per secoli interpretato come il saluto offerto ogni mattina da Memnone alla madre.

⁵¹ Cfr. ad esempio HKA, vol. V/3, p. 83. Nota è la definizione di Eichendorff del Romanticismo come «Kriegserklärung an das philisterhafte Publikum», racchiusa nel frammento autobiografico *Halle und Heidelberg* (*Ibid.*, vol. V/4, p. 159).

⁵² Lo stesso è avvenuto ai tratti fisici e al talento poetico di Romano, tramutatisi in «deer[e] phrasenhaft[e] Pose» (A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 96). Si veda il seguente passo del racconto: «Dem Rausch einer wüst durchlebten Jugend war frühzeitig

crescente marginalità nella storia del pensiero, lontana dall'autenticità delle origini. Tra i motivi espressamente romantici di cui vengono evidenziati l'estraneità al presente, nonché in uno spettro più ampio il contributo dato alla decadenza del movimento romantico, vi è una soggettività condotta all'estremo, un'emancipazione dell'io da ogni autorità superiore, visibile in particolar modo nel rapporto con la natura, che in linea con il pensiero filosofico di Fichte – e, pertanto, prevalente negli eroi della letteratura del primo Romanticismo, tra i quali figurano Godwi e William Lovell, protagonisti degli omonimi romanzi di Brentano e Tieck – si fa riflesso e proiezione dell'io, rispecchiamento della sua interiorità⁵³. Ciò fa sì che l'amata si manifesti a Romano, in una visione onirica, come «sein gräßliches Ebenbild»:

Wie er sie [...] verfolgte, kam es ihm vor, als wäre es sein eigener Schatten, der vor ihm über den Rasen herfloß, und sich zuletzt in einem dunkeln Gebüsch verlor. Endlich hatte er sie erreicht, er faßte ihre Hand, sie wandte sich. – Da blieb er erstarrt stehen – denn er war es selber, den er an der Hand festhielt. – 'Laß mich los! schrie er, 'du bist's nicht, es ist ja alles nur ein Traum!' – 'Ich bin und war es immer', antwortete sein gräßliches Ebenbild, 'du wachst nur jetzt und träumtest sonst'.⁵⁴

L'estratto è rapportato da Eberhardt ad un'analoga riflessione compiuta dal protagonista del romanzo di Klingemann:

Die Natur ist ein wundervoller sichtbarer Ausdruck unserer innern Menschheit, und ihr lebendiges Wirken und Schaffen ist nur ein Widerschein der bildenden Kraft in uns. Der Mensch ist im eigentlichen Sinn der Schöpfer seiner Welt, aus sich selbst schöpft er seine

ein fataler Katzenjammer gefolgt, und sein Haupt insbesondere hatte in den mannigfachen Raufereien mit den Leidenschaften bedeutend Haare lassen müssen» (HKA, vol. V/3, p. 80).

⁵³ »Der Mensch soll seyn, was er ist, schlechthin darum, weil er ist, d.h. alles was er ist, soll auf sein reines Ich, auf seine bloße Ichheit bezogen werden; alles, was er ist, soll er schlechthin darum seyn, weil er ein Ich ist; und was er nicht seyn kann, weil er ein Ich ist, soll er überhaupt gar nicht seyn» (J.G. Fichte, *Werke*, a cura di F. Medicus, vol. 1, Felix Meiner, Leipzig 1911: *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, p. 8).

⁵⁴ HKA, vol. V/3, p. 105.

Freiheit und trägt sich hinüber in die Natur und frei giebt er sich so dem Scheine hin den er selbst entstehen ließ. Jezt liest er in diesen geheimnißvollen Hieroglyphen sein eigenes Daseyn und den tiefsinnigen Zusammenhang seines innern Seyns, und hat er sich mißverstanden, so findet er in diesem reinen Abdrucke sich wieder.⁵⁵

Rispetto all'episodio, per certi aspetti simile, del Giardino di Venere narrato nel racconto *Das Marmorbild* (1819), il sogno di Romano, ambientato nella regione di Heidelberg, intessuta di riferimenti autobiografici, appare privo di quel tocco di vitalità che contraddistingue un'esperienza giovanile, portando impresse la rassegnazione e la perdita dell'illusione proprie dell'età adulta. È un sogno che si fa portatore di conoscenza, ponendo Romano di fronte alla verità celata nel suo animo: «Die Liebe zur Geliebten war Selbstliebe, sein ganzes Leben und Streben nur ein Kreisen um sich selbst»⁵⁶.

In linea con la condizione interiore del Romano di Eichendorff è anche l'ambiente che fa da cornice al sogno, intessuto di elementi provenienti dalla *Schauerliteratur*: siamo in autunno, il giardino che Romano percorre, in un'atmosfera immobile e sospesa, alla ricerca dell'amata ha l'aspetto dell'aldilà, e il guardiano all'ingresso ha un pallore cadaverico⁵⁷, per essere rappresentato, nel prosieguo, come morto⁵⁸; l'unico movimento è dato da un cigno che descrive con inesorabile lentezza ampi cerchi nello stagno, mentre tutt'intorno su dei piedistalli si ergono immagini di antiche divinità sprofondate nel sonno che, al tentativo di Romano di abbandonare il giardino, sembrano protendersi con aria minacciosa verso di lui. Al Giudizio Universale alludono, invece, le immagini finali, con la luna e le stelle colte nell'atto di precipitare, e la campana di mezzanotte udibile in lontananza, simile all'annuncio della sua

⁵⁵ A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 29. Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227. Occorre, tuttavia, chiarire come nel romanzo di Klingemann il prevalere della sfera soggettiva, dominante nelle prime pagine, ceda progressivamente il posto all'armonia con il Tutto, processo coronato dal ritrovamento della madre.

⁵⁶ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 203.

⁵⁷ »[...] alles so still und bleich im Mondschein, als wäre die Welt gestorben. So kam er endlich an ein offenes Gartentor, ein Diener lag auf der Schwelle ausgestreckt wie ein Toter» (HKA, vol. V/3, p. 104).

⁵⁸ »Entsetzt floh er aus dem Garten, an dem toten Diener vorüber [...]» (*Ibid.*, p. 105).

ultima ora. Distante è la salvezza apportata dalla religione, motivo per cui l'intero universo ha smarrito i propri punti fermi, precipitando nel caos⁵⁹. Tutto parla di una progressiva dissoluzione degli ideali romantici, a cui si sostituisce, come sintomo di un'incolmabile frattura tra aldilà e aldiquà, la lacerazione interiore del protagonista, una prima allusione alla complessità dell'epoca moderna e alla difficile realizzazione in essa dell'unità auspicata dai romantici. Interessante è anche il fatto che la rivelazione abbia luogo in sogno, andando oltre la capacità riflessiva di Romano, senza tradursi, dunque, in un'effettiva presa di consapevolezza dei limiti del proprio vissuto.

3.2. Fantasia e irrazionalità: il caso di E.T.A. Hoffmann

Se il connubio romantico di arte e vita, poesia e realtà è ripreso in chiave satirica nell'episodio degli intellettuali riuniti intorno a Herr Publikum, con l'intento di trasporne in un racconto dai tratti prosaici la vicenda d'amore con la falsa Aurora⁶⁰, è soprattutto la propensione romantica per il sovrannaturale e il fantastico ad essere oggetto di critica. Una critica facente capo

⁵⁹ »[...] die Sterne über ihm schienen sich sichtbar durcheinander zu bewegen; allmählich wuchs und wuchs oben ein Brausen, Knarren und Rücken, endlich flog der Mond in einem großen Bogen über den Himmel, die Milchstraße drehte sich wie ein ungeheures Feuerrad, erst langsam, dann immer schneller und wilder in entsetzlichem Schwunge, daß er vor Schwindel zu Boden stürzte. Mitten durch das schneidende Sausen hörte er eine Glocke schlagen, es war, als schlug es seine Todesstunde. Da fiel ihm ein, daß es eben Mitternacht sei. Das ist's auch, dachte er, da stellt ja der liebe Gott die Uhr der Zeit. – Und als er wieder aufblickte, war alles finster geworden, nur das Rauschen eines weiten Sternenmantels ging noch durch die Einsamkeit des Himmels, und auch den Gesang, als sängen Engel ein Weihnachtslied, hörte er wieder hoch in den Lüften so über alle Beschreibung freudig erklingen, daß er vor tiefer Lust und Wehmut aufwachte» (*Ibidem*). Un'immagine analoga è rintracciabile nel componimento, sempre di Eichendorff, *Der irre Spielmann* (1817) – «wo der Mond und die Sonne hinunter fällt» (*Ibid.*, vol. I/1, p. 53) – oltre che in un passo del Vangelo di Marco: «Aber zu der Zeit, nach dieser Trübsal, werden Sonne und Mond ihren Schein verlieren, und die Sterne werden vom Himmel fallen, und die Kräfte der Himmel werden sich bewegen» (Mk 13: 24-25). L'immagine del manto di stelle è un riferimento alla Vergine Maria, e ad esso si accosta il canto udito inizialmente, che ha ora assunto l'aspetto di una melodia angelica.

⁶⁰ »Kurz: wir machen hier soeben eine Novelle. Dieser Garten, der Palast, das Vorwerk,

ad una figura in particolare: E.T.A. Hoffmann, da Eichendorff, come anticipato, mai profondamente apprezzato, in quanto ritenuto rappresentante di un Romanticismo ormai dilaniato al suo interno, distaccatosi da religione e morale per ridursi alla sfera estetica, dei cui pericoli, laddove estremizzata, Eichendorff aveva potuto fare esperienza diretta negli anni trascorsi ad Heidelberg, a stretto contatto con poeti tra cui Otto Heinrich von Loeben (1786-1825)⁶¹. La discussione sull'opera hoffmanniana si inserisce per Eichendorff in un periodo caratterizzato da una crescente vicinanza alla religione cattolica e, in parallelo, da una riflessione sull'eredità romantica, che confluisce nel saggio *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* (1847). Al suo interno, egli associa il valore della letteratura a lui contemporanea alla presenza o assenza in essa di contenuti affini alla religione, secondo una tradizione inaugurata dalla prima generazione romantica, ma abbandonata gradualmente nelle successive fasi. Una secolarizzazione che, a detta di Eichendorff, avrebbe raggiunto il proprio apice con Hoffmann e l'oscurità che ne percorre l'opera, assurgendo a principio estetico autonomo. Incapace di bilanciare il binomio realtà-fantasia, riconducendo la seconda sotto il vessillo della prima, Hoffmann sarebbe caduto vittima del suo stesso genio artistico⁶², al pari di svariati personaggi

die Stallungen und Düngerhaufen dahinter sind unser Schauplatz; was da aufduckt in dem Revier, italienische Gräfin oder deutscher Michel oder anderes Vieh, wird ohne Barmherzigkeit unmittelbar aus dem Leben gegriffen. Und nun ohne weiteres Gefackel frisch zugegriffen!» (HKA, vol. V/3, p. 91).

⁶¹ Nelle parole pronunciate da Romano in occasione del rapimento della falsa Aurora, nel tentativo di ricreare, nello stile come nei toni, un'atmosfera romantica in realtà fuori luogo – «[...] er sprach von dem Bad in den kosenden Abendlüften, von den Dämmerlauben des Gemüts, von den nackten Bübchen, die in dem luftigen Laube zielen» (*Ibid.*, p. 142) – Eberhardt ha scorto un rimando alle immagini della poesia *Abendröthe* di Loeben: «Badet euch in Abendröthe, / Athmet diese Feuer ein». Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

⁶² »So war er – da er den Zauberkreis, den Religion und Sitte um uns ziehen, freventlich überschritten hatte – den unheimlichen Gewalten jenseits dieses ewigen Kreises verfallen, und Revenants, Kobolde und allerhand ordinärer Spuk, mit dem er zu spielen sich vermaß, übte schadenfroh offene Macht über ihn, weil er, wie Goethe Zaubrerlehrling, das heilige Bannwort vergessen» (HKA, vol. IX, p. 453).

dei suoi racconti, condotti alla follia dai propri demoni⁶³, e al pari di Romano, la cui continua ricerca del brivido e del mistero lo fa soccombere alla potenza della sua immaginazione, in una vera e propria «dämonisch[e] Selbstbespiegelung»⁶⁴. È, pertanto, significativo che nel sogno delineato nel precedente paragrafo il movimento che Eichendorff fa compiere a Romano sia dall'estetica alla religione. La salvezza è associata al Natale e al mistero dell'Incarnazione di Cristo – «den Gesang, als sängen Engel ein Weihnachtslied, hörte er wieder hoch in den Lüften so über alle Beschreibung freudig erklingen»⁶⁵: essa è resa possibile solo dall'ingresso dell'eterno nella temporalità; non può provenire dall'io, dal momento che la coscienza – simboleggiata dal servo al cancello – ha abbandonato Romano, ma da Dio, raffigurato nell'atto di manovrare «die Uhr der Zeit»⁶⁶. Una speranza di redenzione che Eichendorff, mediante Romano, estende all'intera epoca romantica.

4. Echi romantici e figure che ritornano

Propriamente romantica è la continuità che si viene a stabilire tra sogno e realtà nell'apparizione accanto a Romano, al termine della visione onirica, del cacciatore Florentin, *alias* Aurora, in una posa scultorea, a suggerire un possibile rapporto con la figura femminile del sogno – ipotesi centrale alla luce di quella che si rivelerà essere la reale identità di Florentin – e con le immagini di divinità addormentate sui piedistalli, il volto celato dai capelli, e improvvisamente ridestatesi in «a Pygmalion-like [...] encounter»⁶⁷. Ma

⁶³ È il caso di Nathanael, protagonista del racconto *Der Sandmann* (1816), e del musicista Johannes Kreisler, la cui voce, già introdotta in *Kreisleriana* (1813) e *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden* (1815), si mescola a quella del Gatto Murr nel romanzo *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819).

⁶⁴ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 282.

⁶⁵ HKA, vol. V/3, p. 106.

⁶⁶ *Ibidem*. Per l'interpretazione, applicabile anche a *Das Marmorbild*, si rimanda a E. Schwarz, *Joseph von Eichendorff*, Twayne, New York 1972, pp. 118 ss.

⁶⁷ C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Wayne State University Press, Detroit 1998, p. 166. Si veda la corrispondenza tra i due

Florentin non è il solo personaggio romantico a manifestarsi agli occhi di Romano. Poco distante egli scorge un vecchio arpista, la cui vicinanza all'analoga figura goethiana – immagine simbolica del Romanticismo tedesco, di cui Klingemann offre in *Romano* un equivalente poetico nei tratti di Camillo⁶⁸ – è chiaramente esplicitata:

Da war es ihm, als höre er durch die Stille der Nacht den jungen Jäger zwischen dem Flüstern der Wipfel und Blätter unten mit jemand sprechen. Als er die Augen wieder aufschlug, sah er, wie soeben ein fremder Mann mit langem weißen Bart und weitem, faltigen Mantel von dem Jüngling fortschritt. Ihn graute fast, denn der Alte kam ihm

passi: «schöne, nackte Götterbilder waren auf ihren Gestellen eingeschlafen, daß *die steinernen Haare über Gesicht und Arme herabbingen*»; «[Florentin] schien an einem Bache sich zu waschen, *seine dunklen Locken verschatteten sein Gesicht*, der Mondschein spielte, wie liebestrunken, über den schönen entblößten Nacken und die Schultern des Jünglings» (HKA, vol. V/3, p. 105 e p. 106; corsivi miei). Erede dell'omonimo romanzo incompiuto di Dorothea Schlegel (1801), il cui protagonista incarna il prototipo del vagabondo romantico, dalle origini avvolte nel mistero e animato da un'impresicata nostalgia per l'ignoto, la figura di Florentin è al tempo stesso una ripresa dello pseudonimo «Florens», adottato dall'autore nelle poesie risalenti agli anni ad Heidelberg. Quello di Florentin – con le sue varianti, tra cui Florio (*Das Marmorbild*), Florimunde (*Die Zauberin im Walde*) Flora (*Taugenichts*), Florestin (*Die Freier*), Florentine (*Dichter und ihre Gesellen*) – è il nome ideale, accanto ad Aurora, per alludere alla fioritura della poesia: non a caso, come sarà il finale del racconto a rivelare, Florentin cela dietro il proprio aspetto l'identità della vera Aurora, a conferma dei suoi tratti femminili, a cui si uniscono struggenti melodie inneggianti alla patria lontana (cfr. ad esempio *Ibid.*, p. 87).

⁶⁸ Tra i passi del romanzo in cui l'accostamento risulta più evidente vi è l'inserito poetico (cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 151-153) nel quale Camillo e il monaco Franz recitano, a voci alterne, estratti di diversi canti di Ossian, accompagnandosi al suono dell'arpa. Su questo punto si vedano anche H. Fleig, *Literarischer Vampirismus: Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Niemeyer, Tübingen 1985, p. 172 e I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise*, p. 245. Definite da Friedrich Schlegel in *Athenäum* come «heilige Familie der Naturpoesie» (KFSa, vol. 2, p. 146), nelle figure dell'arpista Agostino, di Sperata e Mignon la generazione romantica ravvisò un ideale di poesia. L'arpista, in particolare, è associato ad un'aura di malinconia e rimpianto: «Alles was die Erinnerung und die Schwermut und die Reue nur Rührendes hat, atmet und klagt der Alte wie aus einer unbekannten bodenlosen Tiefe von Gram und ergreift uns mit wilder Wehmut» (*Ibid.*, p. 130).

bekannt vor, er glaubte den alten wahnsinnigen Harfner aus *Wilhelm Meister* zu erkennen. Betroffen und erschüttert sprang er nun auf. Da flog auch Florentin schon über die tauige Wiese, und alles war, wie ein Elfenspuk, auf einmal zerstoßen.⁶⁹

Tra le poche figure rimaste a simboleggiare l'antico splendore vi sono, inoltre, Leontin e Faber, già introdotti vent'anni prima in *Abnung und Gegenwart*. Da Leontin, nel quale Romano si imbatte nel giardino di Herr Publikum – «'Mein Gott!' rief er, 'Graf Leontin aus *Abnung und Gegenwart!*'»⁷⁰ – proviene la principale allusione, nel racconto, al declino della poesia romantica dinnanzi al propagarsi di un nuovo gusto estetico:

'Das fliegende Korps der Jugend, dem wir angehören, ist längst aufgelöst, das Handgeld flüchtiger Küsse vergeudet; diese ästhetischen Grafen und Barone, diese langhaarigen reisenden Maler, die genialen Frauen zu Pferde, sie sind nach allen Richtungen hin zerstreut; unsere tapfersten Anführer hat der Himmel quiesziert, ein neues, aus unserer Schule entlaufenes Geschlecht hat neue, langweilige Chausseen gezogen, und wir stehen wie vergessene Wegweiser in der alten, schönen Wildnis'. Der Prinz fuhr fast verlegen mit der Hand über die Stirn, er konnte ein abermaliges Gefühl von Kameradschaft mit diesem verunglückten Freikorps nicht unterdrücken.⁷¹

Lo stesso Leontin, il cui aspetto, come era stato per Romano, appare trascurato e lontano dalla consueta eleganza, è stato relegato dal nuovo orientamento culturale, rappresentato dalla «neumodische klassische Toga»⁷² e dalle parole dei novellisti⁷³, in una posizione di crescente marginalità, nel magico regno della foresta, dove sorge il suo castello, roccaforte ormai in rovina dello spirito romantico, e dove Romano ritrova la figura dell'arpista.

Nell'ingresso nel racconto di personaggi tratti da una propria opera è stato individuato, caso unico e isolato in Eichendorff, un significativo esempio di

⁶⁹ HKA, vol. V/3, pp. 106-107.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷³ »Wir wollen nichts verstehen! – Wir wollen Natur! – Edelmut – gerührtes Familienglück!« (*Ibid.*, p. 90).

«Selbstparodie»⁷⁴, operante in due direzioni: oltre ad essere segno di libertà autoriale – la libertà di attingere a immagini ed episodi precedentemente creati – l'autoparodia è da interpretarsi come presa di distanza dalla propria produzione letteraria, processo alla base del quale vi è il diverso rapporto del riferimento di partenza con il contesto di arrivo. Ad essere mutati rispetto alla collocazione iniziale non sono allora Leontin e Faber, bensì la realtà che li vede presenti, come indizio di un cambiamento epocale non più ignorabile. Eichendorff non esonera, quindi, la propria opera dall'attestazione, insita nella figura di Romano, della fine della tradizione romantica. Motivo di riflessione e di un senso di colpa difficile da sradicare è piuttosto l'atteggiamento di passività e rassegnazione, quasi di fuga, assunto in parallelo al graduale affermarsi di una letteratura basata su oggettività e immediatezza. Anziché lottare per i propri ideali, Eichendorff sente di aver scelto la strada del silenzio, contribuendo con ciò ad accelerare un processo già in atto da anni.

Oltre a Florentin, vertice dell'ideale romantico nella sua essenza più autentica è la figura del viandante Willibald, ispirata, come attestato dal nome, al capostipite dell'artista in viaggio: il Franz Sternbald. «Vielleicht die reinste Verkörperung des wandernden Dichters» in Eichendorff⁷⁵, Willibald è diretto in Italia, e l'amore per la libertà lo porta ad intravedere ovunque nel mondo un angolo di patria: «[...] rasch Konnexionen, Brotperspektiven und allen Plunder, der das Gemeine bändigt, von sich abschüttelnd, zog er nun eben arm, aber frei und vergnügt, in die Welt, wie in sein weites, fröhliches Reich hinaus»⁷⁶. Sono le stesse parole che nello *Sternbald* Tieck fa pronunciare al personaggio di Roderigo e che Klingemann riprende in *Romano*, attribuendole a Eduard:

ich liebe das weite Leben, und es muß mich von allen Seiten berühren,
wenn ich froh sein soll. Ich kann mir denken, daß es nur ein einziges
Kunstwerk geben könnte, das alle die übrigen in sich vereinigte und
ausspräche; aber ich fühle daß ich bei der Betrachtung unterliegen

⁷⁴ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 96.

⁷⁵ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 93.

⁷⁶ HKA, vol. V/3, p. 117.

müsste [...]. Die weite Welt muß mich umgeben, wenn ich in ihr leben soll; will mich alles in einem einzigen Gefühle angreifen, so bin ich verlohren.⁷⁷

A queste figure va aggiunta la diffusa presenza nell'opera letteraria di Eichendorff del nome Fortunato, a simboleggiare il vero spirito romantico, come in *Romano*, dove Fortunato è figlio di Aurora e spirito protettore del protagonista nel suo itinerario di formazione dall'Italia alla Germania⁷⁸.

5. *Romano di Eichendorff: una figura anacronistica*

«Prinz Romano? Verfasser von –?»⁷⁹: le prime parole che Herr Publikum rivolge a Romano ci presentano un personaggio un tempo in voga, ma caduto progressivamente vittima dell'evoluzione dei tempi. Intuiamo come egli in passato abbia prodotto delle opere, di cui però non viene ritenuto opportuno riportare il titolo, o a motivo di una mancanza di originalità e di uno scarso talento artistico – sotto questa luce il rimando al Romano di Klingemann come «Meister in der Kunst des Amalgamirens» si fa più marcato⁸⁰ – o per la loro estraneità all'istante presente. Trattati, perlopiù esigui,

⁷⁷ A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 248-249. Cfr. L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, pp. 297-298.

⁷⁸ Sarà ponendosi sulle orme di Fortunato che Romano giungerà in Germania: «[...] eine tiefe innere Sehnsucht treibt mich hin zu dem Kinde. Es ist mir als wäre der Schutzgeist aus meinem Leben entflohen, und ich müßte durch die Welt ihn wieder aufzusuchen» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 87). Per quanto riguarda Eichendorff, in *Das Marmorbild* la decisione di attribuire alla figura di Fortunato questo nome, anziché quello di Romano – dopo una propensione iniziale per Florentin, scelta che si sarebbe, tuttavia, rivelata troppo vicina al nome del protagonista Florio – fu dettata dal fatto che quest'ultimo, per via dell'immediata associazione con la figura della contessa in *Abnung und Gegenwart*, avrebbe suggerito l'idea di un falso Romanticismo, da cui Fortunato è, invece, distante. Anche in *Dichter und ihre Gesellen* la figura del poeta romantico ideale porta il nome di Fortunato.

⁷⁹ HKA, vol. V/3, p. 79.

⁸⁰ Il passo per intero, in cui è stato colto un momento autoriflessivo sul farsi del romanzo di Klingemann e sul suo innegabile debito nei confronti dei capolavori letterari e filosofici del circolo di Jena, recita: «Überall ist es doch das Originale das hervorspringt und Aufsehn macht in der Welt, und dieses besteht nur in der innern Abgeschlossenheit und der selbstständigen Kraft des Geistes, der sich durch nichts irre machen lässt, auf sich

che lasciano ancora intravedere in lui l'armonia di un tempo, come l'amore per la musica, si accompagnano a caratteristiche che concorrono, invece, a rivelarne la caduta, traducendosi in un'attitudine nostalgica nei confronti di un passato fatto di viaggi, avventure e sentimenti, di cui il presente si delinea come un relitto⁸¹. A segnalare questo mutamento di prospettiva sono le parole di una giovane mugnaia, che Romano incontra a distanza di anni in un episodio intriso di reminiscenze giovanili:

Er war wie im Traum, bunte Schmetterlinge flatterten wieder über dem stillen Grunde, der Mühlbach rauschte, die Vögel sangen lustig, wie damals. Nun kamen auch die hohen Linden, dann der Brunnen – da blieb er auf einmal fast erschrocken stehen. Denn auch sein damaliges Liebchen kniete, Wasser schöpfend, wieder am Brunnen. Als sie so plötzlich den Fremden erblickte, setzte sie langsam den Krug weg, und sah ihn unter dem Strohhut lange Zeit groß an. Es waren die alten, schönen Züge, aber gebräunt, und von Sorge und Arbeit wunderbar verwandelt. 'Kann ich wieder mit dir gehen?' redete Romano sie endlich an. 'Nein', erwiderte sie ruhig, 'ich bin längst verheiratet – Wie ist es denn dir seitdem gegangen?' fuhr sie fort, 'es ist lange her, daß du mich verlassen hast'. – Darauf sah sie ihn von neuem aufmerksam an, und sagte: 'Du bist heruntergekommen'. 'Und weiß doch selber nicht viel' – entgegnete der Prinz ziemlich verlegen. Da bemerkte er, daß ihr Tränen in den Augen standen, und faßte gerührt ihre Hand, die sich aber so rauh anfühlte, daß es ihm recht in der Seele fatal war.⁸²

selbst sich gründet und dem Fremden nicht huldigt. Bei mir hingegen gehen die fremden Geister wunderbar durch mein Leben und sie antworten mir, wenn ich mich frage; ja diese fürchterliche Empfänglichkeit geht so weit, daß ich mich oft aus mir selbst verliere und in einem andern Wesen wiederfinde. Es ist mir als schwebte ich oben über dem Ganzen und stellte chemische Prozesse in der Geisterwelt an; ich trenne und vereinige, bald burlesk, bald groß und kühn wie es mir die Laune eingibt und bin Meister in der Kunst des Amalgamirens; aber mein eigenes Selbst geht dabei zu Grunde und verliert sich in die Allgemeinheit meiner Geschicklichkeit» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 71).

⁸¹ »Da vernahm der Prinz zwischen den blitzenden Gebüschten unten abgebrochen einzelne volle Gitarrenakkorde. Das konnte er niemals ohne innerliche Resonanz ertragen, die frühesten Jugenderinnerungen klangen sogleich mit an: ferne blaue Berge, Reisebilder, italienische Sommernächte, erlebte und gelesene» (HKA, vol. V/3, p. 80).

⁸² *Ibid.*, pp. 97-98. Alla base dell'esclamazione della mugnaia («Du bist heruntergekommen»)

Ciò che è andato perduto non può più essere recuperato, poiché il tempo è intervenuto a modificare i rapporti esistenti e ad allontanare le persone: la fanciulla in passato amata da Romano ora stenta a riconoscerlo, oltre a non poter più ricambiare i suoi sentimenti, in un superamento del tipico motivo romantico, spesso intessuto di tragicità, dell'amore segreto tra un nobile e una fanciulla del popolo, unito al ripudio della logica borghese manifestato, sulla scia della «Religion der Liebe» postulata da Friedrich Schlegel nel romanzo *Lucinde*⁸³, da diverse protagoniste femminili dei testi romantici⁸⁴. Ri-chiamano l'epoca romantica, nell'episodio della mugnaia, le immagini dell'acqua, degli alti tigli e del canto degli uccelli, ma quanto segue rappresenta l'avvio del processo di disillusione. Romano si rivela «einseitig fixiert auf die Vorstellungen und Maßstäbe vom romantischen Dasein»⁸⁵, pur avendo quest'ultimo smarrito ogni connessione con la vita reale.

Quella di Romano è un'estraneità che a tratti, anche se involontariamente, sfiora il ridicolo, nelle riflessioni come nelle azioni: l'auspicato ingresso trionfale nel palazzo di Herr Publikum non sortisce l'effetto desiderato, consegnando Romano alla derisione generale in quella che è una rivisitazione della classica scena del primo incontro con la donna amata secondo l'immaginario romantico⁸⁶; in modo analogo, il tentativo di ringiovanimento intrapreso da

e della replica di Romano («Und weiß doch selber nicht viel») vi è una ripresa pressoché letterale della poesia di Goethe *Schäfers Klagelied*: «Ich bin herunter gekommen / Und weiß doch selber nicht wie» (cfr. J.W. von Goethe, *Werke*, Sophienausgabe oder Weimarer Ausgabe, I, vol. 1, Böhlau, Weimar 1887, p. 85). Tuttavia, se in Goethe il termine «heruntergekommen» possiede un'accezione letterale – alludendo alla discesa del pastore dai monti fino a valle – in Eichendorff il recupero della citazione acquista un significato parodico nei confronti del destino del protagonista: a differenza di Romano, figura anacronistica incapace di superare una visione prettamente romantica e inserirsi nella nuova realtà per mezzo del legame matrimoniale, la fanciulla ha saputo costruire in essa un futuro. Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 100.

⁸³ KFSa, vol. 5, p. 12.

⁸⁴ In *Romano* è il caso della sorella di Aurora, Sperata, le cui affermazioni sono un chiaro omaggio di Klingemann alla nuova visione dell'amore, come esperienza dello spirito e dei sensi, introdotta da *Lucinde* (cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, pp. 62-62, p. 68 e p. 82).

⁸⁵ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 223.

⁸⁶ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 91.

Romano, essenzialmente volto a conquistarsi, in virtù di una gioventù artificiosa, i favori di Aurora⁸⁷, non lo porta a cogliere la vera identità della contessa, nonché l'inganno perpetrato ai danni suoi e di Herr Publikum: come il lettore è in più punti chiamato a presagire, la vera Aurora è in realtà con lui sin dal principio, sotto le spoglie dell'enigmatico cacciatore Florentin.

Alla figura letteraria di Don Quijote – riferimento introdotto direttamente nel testo⁸⁸ – lo avvicinano un amore incondizionato per il mistero e l'avventura, così come la tendenza ad assimilare il proprio vissuto a quello di antichi eroi e cavalieri, come nell'esilarante episodio dell'incontro nel bosco con il poeta Faber, intento a declamare dei versi da lui composti⁸⁹, circostanza di per sé banale ma che, dopo un primo istante di smarrimento, soddisfa momentaneamente la sete di novità e conoscenza di Romano, al pari di «ein unverhofftes preiswürdiges Abenteuer»⁹⁰. La sensazione si ripete, nel prosieguo del racconto, nell'episodio ambientato in una notte temporalesca⁹¹ nei pressi del castello di Leontin e da Romano inconsciamente rapportato ad un fatto occorsogli tempo prima in circostanze analoghe.

⁸⁷ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 80. Se gioventù significa apertura, passione ed entusiasmo – si vedano in proposito le parole di Willibald: «Die Jugend, sagt man, blicke die Welt anders an als andere vernünftige Leute, sehe im funkelnden Walde Diana vorübersprengen, und aus den Strömen schöne Nixen wunderbar grüßend auftauchen. Ich aber bilde mir ein, aus jungen Philistern werden alte Philister, und wer dagegen einmal wahrhaft jung gewesen, der bleibt's zeitlebens» (*Ibid.*, p. 129) – Romano si è da tempo lasciato alle spalle tutto ciò, opponendosi nondimeno a questo inevitabile processo nel ricercare un'illusione di gioventù e colmare una distanza in realtà irriducibile.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁹ Alla decisione di Leontin di ritirarsi in un castello nel cuore della foresta corrisponde il tentativo di Faber di familiarizzare con la nuova realtà, in questo caso con la tendenza realista dilagante in poesia.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁹¹ Cifra caratteristica della perdita, da parte di Romano, dell'originaria armonia con la natura è il timore avvertito nei confronti del temporale, accolto, al contrario, con serenità da Willibald: «Willibald schaute freudig in die prächtige Nacht. Romano dagegen, der von frühester Jugend an seine Katzennatur bei Gewittern nicht überwinden konnte, wurde immer unruhiger» (*Ibid.*, p. 117).

L'accostamento del castello abbandonato in cui Romano aveva allora cercato rifugio al castello di Leontin, in un annullamento dei confini tra realtà e finzione, presente e passato, non tarda però a rivelarsi privo dell'alone di mistero connaturato alla letteratura gotica. Il racconto, in perfetto stile hofmanniano, di Romano diviene così oggetto di scherno, in parallelo alla spiegazione razionale fornita da Leontin, che contribuisce a dissipare il creduto orrore dell'episodio, sciogliendone i momenti più ambigui e conducendo, mediante un crescendo della tensione narrativa, alla disillusione, una conclusione tanto semplice quanto inaspettata per il protagonista: «das hatte der wundersüchtige Romano am allerwenigsten erwartet, er verachtete im Herzen diese nüchterne Auflösung»⁹². Come le sue avventure romantiche non siano mai state altro che ombre e immagini oniriche è del resto quanto Romano apprende nel sogno dallo spettro dell'amata, nelle cui parole – «du wachst nur jetzt und träumtest schon»⁹³ – è racchiusa la difficile verità: l'aver vissuto non nella realtà ma nel sogno, in balia di fantasticherie romantiche, «dreams with which he disguised the prosaic reality he did not wish to see»⁹⁴. Ascrivibile in gran parte a questo atteggiamento di chiusura e ripiegamento interiore è il mancato riconoscimento della natura della falsa Aurora e in lei, come si vedrà nel paragrafo che segue, della falsa poesia.

6. La duplicità di Aurora

Nello sdoppiamento a cui va incontro la protagonista femminile del racconto assistiamo ad una scissione, in figure autonome e quanto mai distanti, di due dimensioni – vita e arte, sensi e spirito – che il primo Romanticismo aveva aspirato a unificare in personaggi dalla natura duplice. Una tendenza perfettamente incarnata dall'Aurora del romanzo di Klingemann, al tempo

⁹² *Ibid.*, p. 125. Si tratta di una tecnica parodica frequente in Eichendorff, qui indirizzata al lato più oscuro dell'opera di Hoffmann: «that of building up a typical Romantic scenario, using the techniques and *topoi* of the victims, then destroying the illusion by a laughably trivial resolution underscored by a break in the poetic style» (P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, p. 455).

⁹³ HKA, vol. V/3, p. 105.

⁹⁴ P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, p. 453.

stesso immagine salvifica, emblema di rinascita individuale e di un'intera epoca – accostata all'alba, come nel fugace saluto nella luce del giorno nascente⁹⁵ e nella sua riapparizione in Germania⁹⁶ – e donna tentatrice, dalla sua prima comparsa a bordo di una gondola illuminata a festa, coperta soltanto da una leggera veste e impegnata in una danza baccantica⁹⁷, sino all'incontro notturno con Romano, episodio in cui immagini erotiche si alternano a simboli religiosi, in una costante sottolineatura della doppia natura di Aurora⁹⁸.

6.1. *La vera Aurora*

Legata alle diverse fasi del Romanticismo e simbolo di una poesia genuina e autentica, per la quasi totalità della narrazione la contessa Aurora si

⁹⁵ »‘Aurora!’, antwortete sie und verschwand – eben stieg die Morgenröthe in Osten glühend empor und der junge Tag küßte die Erde» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 61).

⁹⁶ »Die Sonne stieg majestätisch über die Wälder empor [...]. Schweigend und in sich gekehrt übersah [Romano] die erhabne Szene, als jemand leise seine Schulter zu berühren schien, – rasch sah er sich um, breitete die Arme aus, und *Aurora* sank an seinen Busen» (*Ibid.*, vol. 2, p. 272).

⁹⁷ Il passo è un tripudio di sensualità pagana: «[Romano] wurde seltsam überrascht durch den Anblick; vorzüglich aber fesselte sein Auge eine schlanke königliche Gestalt, die sich unter den übrigen wie die Göttin des Meeres erhob, sie war nur leicht bekleidet und ihr Gewand schien wie ein zarter Nebel die schönsten Glieder zu umhüllen, ihr dunkelbraunes Haar wogte in üppigen Locken um Schultern und Busen und floß über den Rücken bis zu den Schenkeln hinab. Romano konte grade nur so viel von ihrem Gesichte erblicken, um es zur höchsten Schönheit in seiner Phantasie auszumalen: Sie stand mitten in der Gondel aufrecht und schlug ein Tamburin wozu sie nach dem Takte tanzte, so glich sie einer begeisterten Bachantinn und enthüllte in dem ewigen Wechsel fesselloser Bewegungen die höchsten Reize» (*Ibid.*, vol. 1, p. 38).

⁹⁸ Aurora pone inizialmente la mano sul capo di Romano in un gesto benedicente – «leise sank die aufgehobene Hand auf sein Haupt nieder» – ma nell'istante successivo gioca con i suoi capelli – «wühlte gedankenvoll in seinen schwarzen Locken» (*Ibid.*, p. 59) – per poi allontanarsi e inginocchiarsi di fronte a un crocifisso. Anche la figura di Camilla riceve una duplice raffigurazione: come Madonna con il Bambino, nel dipinto che Romano riceve in dono da Padre Augustin, e come Maddalena penitente, duplicità che rispecchia la natura del suo amore per Franzesco (*Ibid.*, vol. 2, pp. 146-148).

cela, nel tentativo di sottrarsi ai pretendenti, tra i quali Herr Publikum, dietro le vesti del cacciatore Florentin, della cui reale identità nessuno oltre a Leontin e Faber sembra essere a conoscenza⁹⁹, mentre per Romano la rivelazione giungerà soltanto nelle pagine conclusive per bocca della stessa Aurora. Ciononostante, uno sguardo agli indizi disseminati nel racconto permette di intuirne progressivamente l'identità, anticipando il colpo di scena finale: lo vediamo, ad esempio, nei «Jagdlieder» intonati in apertura da Florentin, puntualmente trascritti dal ciambellano del principe ma di volta in volta differenti, in quanto espressione della spontaneità del canto popolare¹⁰⁰; la sua è, inoltre, una voce angelica e celestiale, come riconosciuto da Leontin dopo averne ascoltato il canto nel bosco: «Es träumte mir eben [...] ein Engel zöge singend über mich durch die Morgenluft»¹⁰¹.

Presso il castello di Leontin Romano osserverà per la prima volta la vera Aurora in un ritratto dall'aspetto familiare:

[...] seine Blicke zufällig an der gegenüberstehenden Wand auf ein Portrait fielen, das seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Es war ein überaus schönes Mädchengesicht, mutwillig aus einer seltsamen phantastischen Tracht hervorguckend, als fragte es ihn neckend: kennst

⁹⁹ A loro Aurora si rivolge in diverse occasioni come a «alte Bekannte»: «der Prinz hörte sie untereinander lachen, dann wieder sehr eifrig und heimlich sprechen; Florentins Stimme klang immerfort wie ein Glöckchen zwischen dem Vogelsang herüber» (*Ibid.*, p. 88). Nell'opera di Eichendorff il cacciatore è, insieme al pastore, «Vertreter der wahren, naturgemäßen Dichtung» (O. Eberhardt, *Figurae*, p. 208). Il tema, ricorrente nella letteratura romantica tedesca, della fluidità dell'identità di genere e del travestimento femminile ha un prezioso antecedente in Mignon, per poi essere ripreso nelle figure della contessa Adelheid (*Franz Sternbald*), di Fiammetta e della contessa «von G». (*Godwin*), e in altri romanzi del tempo. In Eichendorff a distinguere la strategia del travestimento è la vicinanza dei nomi dei personaggi, che si spinge sino all'intercambiabilità con leggere variazioni: Fortunato, Fortunat, Fiammetta, Florentine, Florio, Flora, Florestin, Romana, Rosa, Romano (cfr. C. MacLeod, *Embodying Ambiguity*, p. 141).

¹⁰⁰ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 76: «Der Kammerherr des Prinzen schrieb die Lieder sorgfältig auf, und ärgerte sich dann, wenn der Bursch sie das nächste Mal wieder ganz anders sang, so daß er mit Notieren der Varianten gar nicht zu Ende kommen konnte».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

du mich? – er wußte es er hatte diese wunderbaren Züge oft gesehen,
und konnte sich doch durchaus nicht besinnen.¹⁰²

Secondo un motivo centrale per i romantici, a partire dallo *Sternbald*¹⁰³, e presente anche in *Romano*, dove il protagonista contempla la madre Camilla dapprima in una Madonna con il Bambino e a seguire nell'aspetto di una Maddalena penitente¹⁰⁴, al ritratto che affascina Romano, senza, tuttavia, che l'intuizione si tramuti in agnizione, è intrecciato il successivo racconto di Willibald, il quale in un'oscillazione tra sogno e realtà dà voce al tema dell'amata contemplata come immagine interiore con l'ausilio dell'immaginazione – «ein Bild wunderbarer Schönheit [...] das ich oft im Traume gesehen, und seitdem auf manchem alten schönen Bilde wiederzuerkennen geglaubt hatte»¹⁰⁵ – e solo in un secondo momento incontra nella realtà, in occasione di un viaggio, dai connotati autobiografici, nella regione dello Harz. Da sottolineare è come la fanciulla descritta da Willibald non sia altri che Aurora, una corrispondenza mai esplicitata dall'autore, ma intuibile dall'evolversi degli eventi, che condurranno alla sua unione con Willibald: è

¹⁰² *Ibid.*, p. 127.

¹⁰³ Nel rifugio dell'eremita Anselm Franz Sternbald scorge in un ritratto una figura femminile avente le medesime sembianze di Marie: «Es war das genaue Bildnis seiner Unbekannten, jeder Zug, jede Miene, soviel er sich erinnern konnte. Er nahm es hastig herab, und verschlang es mit den Augen, sein Herz klopfte ungestüm» (L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, p. 265).

¹⁰⁴ Cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 27: «Romano blickte auf das Gemälde, die Madonna schien ihm aus ihren schönen blauen Augen liebevoll zuzulächeln, und wunderbar – in den Zügen des Christus so unbestimmt und kindlich wie auch noch waren, glaubte er die seinigen wieder zu erkennen. Ein seltsamer Schauer ergriff ihn»; *Ibid.*, vol. 2, p. 146: «Ein größeres Stück stellte die heilige Magdalena vor, sie ruhte zu den Füßen des Erlösers und hörte seiner Rede zu; er neigte sich dabei sanft zu ihr herab und eine zarte himmlische Liebe erhöhte alle seine Züge und schien aus dem schönen Antlitze der Magdalena, nur sehnsuchtsvoller und irrdischer zurückzustrahlen. – Romano wurde durch das Gemälde innig gerührt, ohne sich Rechenschaft von der Ursache geben zu können; die beiden Gestalten zogen ihn wunderbar an, es war ihm, als ob er sie schon länger gekannt, und in einem vertraulichen Verhältnisse mit ihnen gelebt hätte».

¹⁰⁵ HKA, vol. V/3, p. 130.

così che la sua raffigurazione come «reizende Huri», «Bacchantin» e «Luna»¹⁰⁶, nella calda atmosfera del tramonto, e come creatura angelica e spirituale, «über alle Beschreibung schön»¹⁰⁷, nella luce del mattino, evoca la duplice veste con cui, come si è osservato, Aurora è introdotta in *Romano*. Sono soprattutto la perfetta armonia con la natura e l'attributo del «Rosenfinger» ad avvicinarla alla tradizionale rappresentazione romantica, e ancor prima omerica (*rhododaktylos eos*), di Aurora:

Ich werde es niemals vergessen, wie heiter die schlanke Gestalt meiner jungen Dame, die jetzt dicht am grünen Abhange stand, sich auf dem himmelblauen Hintergrunde abzeichnete, [...] da war es, als zöge ihr Rosenfinger eben erst die silbernen Ströme, die duftigen Fernen und die blauen Berge dahinter, und vergolde Seen, Hügel und Walder, und alle rauschten und jauchzten, wie frühlingstrunken, zu der Zauberin herauf.¹⁰⁸

6.2. La falsa Aurora

Tratti prosaici contraddistinguono il carattere e l'atteggiamento della falsa contessa, dietro la quale si cela la cameriera della vera Aurora, a cui quest'ultima ha fatto assumere il proprio aspetto per allontanare da sé le insidie dei pretendenti. In tutto e per tutto borghese e realistica, sprovvista di ogni tratto poetico, nonché dell'aura di magia e sospensione delle figure romantiche, è la sua descrizione al fianco di Herr Publikum durante una

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁸ *Ibidem*. A Luna, secondo il mito sorella di Aurora, Klingemann fa corrispondere la figura di Sperata, il cui volto, per metà illuminato e per metà in ombra, richiama le due facce lunari: «Ihr Gesicht war eine geheimnißvolle Hieroglyphe, ein seltsames Gemisch von Schatten und Licht; ein brauner Bogen wölbte sich über das schönste blaue Auge aus dem ein heiliger Ernst neben der wildesten Begierde hervorstrahlte; aber dicht an das höchste Leben schloß sich Schlaf und Tod – die andere Hälfte des Gesichts war starr und kalt, das Auge schlummerte auf immer; ein leichter Schmerz zuckte hier auf der obern Lippe des rosigen Mundes, der nur für den Kuß zu blühen schien. Die Natur hatte ein Höchstes erstrebt, aber zur Strafe ihrer Kühnheit musste sie inne halten und das schönste Werk blieb unvollendet» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 21).

battuta di caccia, «in prächtigem Jagdkleid, mit den hohen Federn ihres grünsamtnen Baretts»¹⁰⁹, così come nel successivo episodio nella casa forestale, il cui *climax* è dato dall'indifferenza di Herr Publikum, che non manca di scatenare l'ira della contessa, in un trionfo di ipocrisia e disillusione¹¹⁰. Un valido indizio circa la natura della falsa Aurora proviene, inoltre, dall'allusione, durante il rapimento inscenato da Leontin e Romano, alle letture da lei predilette, dal gusto gotico e sentimentaleggiante. Il pensiero di un rapimento, che la falsa Aurora, a differenza di molte eroine romantiche, accoglie con entusiasmo, senza opporvi resistenza e «mit einem angenehmen schauerlichen Gefühl» per l'inatteso episodio in una vita altrimenti monotona, richiama alla sua mente «all[e] nächtlichen Entführungsgeschichten, die sie in den schmierigen, halbzerlesenen Romanen aus der Leihbibliothek so oft in Gedanken mitgemacht hatte»¹¹¹. Tuttavia, allorché dopo un'iniziale incertezza l'intento di Romano le appare chiaro, Aurora si rivela in tutta la sua prosaicità: «ich möcht auch in aller Welt nur wissen, was es hier zu entführen gibt! Ich habe weder einen tyrannischen Vater, noch eine geizige Tante, ich bin ganz frei, ich kann jeden Augenblick heiraten!»¹¹².

Variamente definita come «die Muse der pseudoromantischen Taschenbücher»¹¹³ e «die Muse trivialer Entführungsgeschichten»¹¹⁴, nella figura

¹⁰⁹ HKA, vol. V/3, p. 113.

¹¹⁰ »Er band sich feierlich eine große Serviette wie zum Rasieren unter das Kinn, stülpte die Ärmel auf, setzte sich, ein paarmal beide Ellbogen erhebend, breit und behaglich zu recht, und begann sogleich mit ebensoviel Ernst als Fertigkeit mit den Kinnbacken zu mahlen. Aurora versuchte mehrere Male ein witziges Gespräch anzuknüpfen. Aber beim Essen verstand er keinen Spaß; unaufhörlich nach allen Seiten hin Fleisch, Pfeffer, Salz zulangend, gab er nur halbe oder gar keine Antwort. Er schien ganz eine dicke, fette Zunge voll Wohlgeschmack geworden zu sein, und bemerkte nicht einmal, wie die Gräfin, das gerümpfte Näschen vornehm aufwerfend, endlich rasch aufstand, und empfindlich sich allein in den nahen Wald begab, um hier auf einem kurzen Spaziergange ihren Verdruß abzukühlen» (*Ibid.*, p. 140).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, p. 7.

¹¹⁴ M. Friemel, *Eichendorffs Satire 'Viel Lärmen um Nichts' und sein Romantikverständnis*, Magisterarbeit, Mainz 1990, p. 174.

della falsa Aurora troverebbero, pertanto, spazio tutti quegli autori del tempo che, a giudizio di Eichendorff, avrebbero contribuito a screditare la poesia romantica, tradendone l'originaria essenza¹¹⁵. In sintesi, quello che si rivela essere legato alla figura della falsa Aurora è il medesimo inganno perpetrato dalla falsa poesia nei confronti della vera poesia, facendosi passare per tale. In tutto ciò Aurora è la consorte perfetta per un «eifriger Dilettant in allen schönen Künsten»¹¹⁶ quale Herr Publikum, la cui povertà di giudizio critico nei confronti di poesia e realtà non lo porta ad interrogarsi sull'identità della contessa, accogliendola passivamente in un graduale avvicinamento.

7. Unione e rinascita

Contrariamente a ciò che è possibile intuire in *Romano*, il cui finale è, tuttavia, aperto in linea con la natura progressiva e in divenire del romanzo romantico secondo Friedrich Schlegel, in Eichendorff non sarà Romano, bensì Willibald a sposare la vera Aurora, una volta spogliatasi delle vesti di Florentin, in una conclusione che è riportata dall'autore in prima persona, lasciandosi alle spalle la «Er-Form» del narratore onnisciente per adottare una «Ich-Form»¹¹⁷, unitamente alla conoscenza parziale propria del lettore

¹¹⁵ Eberhardt identifica nella terminologia impiegata nella descrizione della falsa Aurora rimandi, tra l'altro, alla poesia di Loeben e alle scelte lessicali da lui compiute. Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti passi: «Gräfin Aurora aber hatte heut in der Tat etwas von Morgenröte, wie sie zwischen den leisen Nebeln ihres Schleiers, den sie mit dem schönen Arm mannigfach zu wenden wußte, so leicht und zierlich nach allen Seiten grüßte»; «Die Gräfin [...] entwickelte, im Ballspiel mit Herrn Publikum über den Rasen schwebend, die zierlichsten Formen» (HKA, vol. V/3, p. 92 e p. 99). Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, pp. 210-211).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 95. Oggetto di satira è, inoltre, la concezione che Herr Publikum ha della letteratura e, più in generale, della stampa, ridotta a produzione in serie, come attesta una delle macchine che egli con orgoglio esibisce ad Aurora: «Darauf führte er die Gräfin an das andere Ende der Maschine und es dauerte nicht lange, so spuckte ein bronzener Delphin die verarbeiteten Folianten als ein zierliches 'Vielliebchen' in Taschenformat und in Maroquin gebunden zu ihren Füßen aus. Publikum überreichte es, als das Neueste vom Jahre, galant der Gräfin» (*Ibid.*, p. 94).

¹¹⁷ Cfr. O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung*, p. 88.

e dei personaggi. Significativa è, in quest'ottica, la delineazione della graduale scoperta del mistero di Florentin, vissuta dal narratore in parallelo al lettore. A fare da sfondo, in un perfetto quadro paesaggistico, al ricongiungimento di Willibald e Aurora è il sorgere del sole, connotato simbolicamente come immagine di speranza e rinnovamento spirituale:

Bunte Vögel pickten vor ihnen auf dem Rasen und guckten aus allen Zweigen [...]. Hinter den fernen blauen Bergen aber ging soeben die Sonne auf, und blitzte so morgenfrisch über die Landschaft und den Garten, daß die Wasserkünste sich, wie jauchzend, aus den Gebüschen emporschwangen. Jetzt erst in der Blendung besann ich mich recht. 'Willibald!' rief ich voller Erstaunen.¹¹⁸

Romano, ironia della sorte, non si unirà nemmeno alla falsa contessa, che andrà in sposa a Herr Publikum, sulla scia del finale messo a punto dai novellisti¹¹⁹. Slegato dalla percezione frammentaria e labirintica dell'esperienza romantica, che fa sì che il ritrovamento di Willibald da parte di Florentin avvenga nella foresta¹²⁰, il matrimonio di Publikum e Aurora avrà luogo nello sfarzo del palazzo, trionfo della realtà borghese, seguendo di poco il rapimento della donna e le finte nozze allestite da Leontin in una cappella nel bosco, con Faber nel ruolo di sacerdote. Come questa non possa configurarsi come la vera unione del romanzo è intuibile, del resto, dal tono parodico dell'episodio, ancor prima di assistere alla fuga di Romano,

¹¹⁸ HKA, vol. V/3, p. 155.

¹¹⁹ »Herr Publikum [...] mit seiner Schlafmütze, Aurora und die Novellisten zogen alle vergnügt von dannen, um ihre Novelle mit einer weitläufigen Hochzeit zu beschließen« (*Ibid.*, p. 149).

¹²⁰ Nel romanzo di Klingemann – sulla scia di Tieck, dove il bosco come «heilige[r] Tempel» fa da cornice al primo incontro tra Franz Sternbald e Marie (*Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 1, p. 42) – la foresta è designata come «Reich der Liebe», in cui i sospiri e i canti degli innamorati non svaniscono, ma continuano ad aleggiare tra le foglie degli alberi, trovando voce nell'eco (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 178). Per sua stessa natura la foresta è luogo di confine, distante dalla civiltà, sospeso tra giorno e notte, luogo che destabilizza e confonde chi vi si reca, ma anche la percezione della distinzione tra le categorie dei sessi. Il che lo rende teatro ideale di inganni e travestimenti (cfr. C. MacLeod, *Embodying Ambiguity*, p. 144).

decisione che ne riafferma la natura anacronistica, estranea ad entrambe le epoche: da una parte, lo si è visto, al periodo romantico, simboleggiato dalla vera Aurora e ormai tramontato – come fuori luogo e stereotipato è il discorso che Romano rivolge alla contessa; dall'altra, alla nuova realtà borghese, esemplificata da Herr Publikum e dalla falsa Aurora¹²¹. La fuga dinanzi alla prospettiva di un eterno legame matrimoniale con Aurora, pur creduta reale¹²², è sintomo, oltre che raffigurazione iperbolica¹²³, di un'eredità romantica – magistralmente espressa da Tieck e Klingemann nelle figure di Roderigo ed Eduard¹²⁴ – impossibile da cancellare, ma incapace di

¹²¹ Si noti come fin dall'inizio l'atteggiamento di Romano nei confronti di Publikum sia all'insegna di critica e derisione: «Wer von euch hätte nicht schon satt von diesem Publikum gehört, über ihn gelacht und sich geärgert? Es juckt mich lange in allen Talenten, ihm einmal ein Schnippchen zu schlagen, und wenn es euch recht ist, so sprechen wir heute über Nacht bei ihm ein. Laßt mich nur machen, es gibt die köstlichste Novelle!» (HKA, vol. V/3, pp. 75-76).

¹²² »Späterhin erfuhr Leontin, wie er mitten in derselben Nacht ganz verwirrt auf Publikums Schloß angekommen, seine Leute eilig geweckt, und im unaufhaltsamen Entsetzen vor dem Ehestande, zu allgemeinem Erstaunen noch vor Tagesanbruch abgereist sei, ohne daß jemand erraten konnte, wohin er sich gewendet» (*Ibid.*, p. 145).

¹²³ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 92.

¹²⁴ In entrambi i casi l'abbandono dell'amata – rispettivamente Adelheid e Sperata – è dettato dall'incapacità di subordinare il desiderio di libertà ad un comune progetto d'amore, che implichi stabilità, raggiungimento di uno scopo e perdita dell'ideale. Si confrontino, ad esempio, le parole di Roderigo: «Der Tag unsrer Hochzeit war festgesetzt. O meine Freunde, ich kann Euch nicht beschreiben, ich kann sie selber nicht begreifen, die wunderbare Veränderung, die nun mit mir vorging! Ich sah ein bestimmtes Glück vor mir liegen, aber ich war an diesem Glücke festgeschmiedet [...]. 'O süße Reiselust!' sagte ich zu mir selber, 'geheimnisreiche Ferne, ich werde nun von euch Abschied nehmen und eine Heimat dafür besitzen! [...]'. Sehnsüchtig sah ich jedem Wandersmann nach, der auf der Landstraße vorüberzog; 'wie wohl ist dir', sagte ich, 'daß du dein ungewisses Glück noch suchst! Ich habe es gefunden!«» (*Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, pp. 297-298), con quelle di Eduard: «Alles drängte sich in Ein großes Bild zusammen, die Musik schien sich in einen einzigen allgewaltigen Laut zusammenzuschmelzen, die Ferne und jede allmähliche Abstufung verschwand und das Ganze zog sich in eine furchtbare Nähe zusammen. Die Harmonie in mir wurde zur *Einheit*, ich wünschte nichts, aber ich unterschied auch nichts mehr; es war der gewaltige Augenblick, nach dem so manche hinstreben, in dem ich mich

evolversi, così da venire a patti con un mutato contesto storico, a proposito del quale Heinrich Heine (1797-1856), teorizzando la fine del periodo artistico all'indomani della rivoluzione parigina del 1830, aveva affermato: «Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein»¹²⁵. La stessa Aurora, sebbene rispetto a Romano e ad altre figure presenti nel racconto conservi un legame più accentuato con l'antico spirito, non è del tutto esente dalla crisi vissuta dalla poesia romantica. A documentare la sua estraneità alla mentalità borghese sono, tra le altre cose, momenti segnati dalla ricerca di distacco e solitudine¹²⁶, nonché la sensazione di smarrimento derivante dalla convinzione, poi smentita, di aver perduto per sempre l'amato Willibald, stato d'animo con cui Florentin nel finale si aggira intorno al palazzo illuminato a festa di Herr Publikum, affidando il proprio dolore alla poesia¹²⁷.

Nonostante la parentela del Romano di Eichendorff con il Romano di Klingemann e, più in generale, con gli esordi della poesia romantica celebrati nel romanzo resti incerta, a permanere è la speranza, incarnata nel racconto dal ricongiungimento di Willibald e Aurora – *Romano*, a sua volta, si conclude con la preannunciata unione del protagonista con Aurora dopo averla riabbracciata sul suolo tedesco – e dalla prefigurazione di una trasposizione narrativa della loro futura vita in Italia, come domandato da Aurora

nicht mehr außer mir anschauen konnte. – Ich entfloß und stürzte mich in die Welt um die Ferne wieder zu erringen» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 249).

¹²⁵ H. Heine, *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*, in Id., *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb, vol. 3, Hanser, München 1971, p. 72.

¹²⁶ Le parole provengono da Aurora, ancora nelle vesti di Florentin: «'Was kümmert's mich!' unterbrach er sie heftig, wie ein übellaunisches Kind; 'es ist mir alles verdreht und verdrießlich, ich mag nicht mehr jagen! ich mag nicht mehr reiten! Ich will allein sein! Ich bitt euch, ihr lieben, närrischen, langweiligen Leute, laßt mich allein!' – Und kaum hatten die Jäger kopfschüttelnd ihn wieder verlassen, so warf er sich in der Einsamkeit vom Pferde in das hohe Gras, und weinte bitterlich [...]» (HKA, vol. V/3, p. 115).

¹²⁷ »Es geht wohl anders, als du meinst, / Derweil du rot und fröhlich scheinst, / Ist Lenz und Sonnenschein verflogen, / Die liebe Gegend schwarz umzogen; / Und kaum hast du dich ausgeweint, / Lacht alles wieder, die Sonne scheint – / Es geht wohl anders als man meint» (*Ibid.*, p. 154).

all'autore nelle battute finali, in luogo del racconto prosaico scritto da quest'ultimo in occasione del matrimonio tra Herr Publikum e la falsa Aurora. È la speranza di una sopravvivenza e di un ritorno, pur sotto altre vesti e in un diverso contesto storico, dell'ideale che il periodo romantico aveva saputo plasmare e che Klingemann aveva saputo cristallizzare nel suo romanzo, facendo di esso un imprescindibile documento del Romanticismo di Jena. Come l'unione di Willibald e Aurora è lontana dal rappresentare la cessazione di ogni ulteriore movimento o aspirazione, sancendo l'avvio di un nuovo viaggio alla volta dell'Italia, patria di Aurora, un viaggio che spetta al lettore tratteggiare con l'ausilio dell'immaginazione, la rinascita alla quale Eichendorff allude si rivela slegata dal 'qui e ora', venendo nondimeno proiettata in un futuro imprecisato, «als eine Hoffnung»¹²⁸. La promessa di rinascita giunge, non a caso, dalla figura di Aurora, non da Romano e neppure da Leontin, al pari di Aurora immagine di una vera poesia ma a differenza della prima costretto ad una crescente marginalità. Tutto ciò ci riporta alla possibile fonte letteraria del racconto: il romanzo *Romano*. Se nell'Aurora di Klingemann è racchiusa la promessa di una nuova alba della poesia – «die glückliche Morgenröthe, die über die Poesie, besonders unsers deutschen Vaterlandes, ein so schönes Licht verbreitet»¹²⁹ – nell'Aurora di Eichendorff, una volta chiarita la sua reale identità, converge l'attesa colma di aspettative di un ritorno di quella stessa alba, al di là delle sfide epocali che Eichendorff stava ormai da anni sperimentando durante il lavoro a *Viel Lärmen um Nichts*.

Riferimenti bibliografici

C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurter Brentano-Ausgabe, 38 voll., a cura di J. Behrens, W. Frühwald, D. Lüders, Kohlhammer, Stuttgart 1975 ss.

¹²⁸ »[...] ähnlich wie ihre Parallelfikturen in anderen Erzählwerken Eichendorffs vertritt sie schon insgesamt die Poesie der wahren Romantik, wie sie von deren Aufkommen an wirksam war. Daß diese Poesie über das Ende der Romantik hinaus weiterleben und vielleicht auch einmal in einer 'erneuerten' Gestalt wiederkehren kann, bleibt dabei gewiß gültig» (O. Eberhardt, *Figurae*, p. 209).

¹²⁹ A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 13.

- G. Cermelli, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Bulzoni, Roma 1995.
- O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987.
- O. Eberhardt, *Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerke*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.
- J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-Kritische Ausgabe, 18 voll., a cura di W. Kosch, A. Sauer, H. Kunisch, H. Koopmann, Niemeyer, Tübingen 1962 ss.
- J.G. Fichte, *Werke*, 6 voll., a cura di F. Medicus, Felix Meiner, Leipzig 1911.
- H. Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemann – 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Rohmanuskript, Stuttgart 1974.
- H. Fleig, *Literarischer Vampirismus: Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Niemeyer, Tübingen 1985.
- M. Friemel, *Eichendorffs Satire 'Viel Lärmen um Nichts' und sein Romantikverständnis*, Magisterarbeit, Mainz 1990.
- J.W. von Goethe, *Werke*, Sophienausgabe oder Weimarer Ausgabe, IV Abteilungen, 133 voll., Böhlau, Weimar 1887-1919.
- A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, Freie Universität Berlin, Berlin 1968.
- R. Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen von Bonaventura'*, in *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 81 1987, pp. 286-297.
- H. Heine, *Sämtliche Schriften*, 6 voll., a cura di K. Briegleb, Hanser, München 1968-1976.
- J. Joachimsthaler, *Der Musterroman der Romantik. Manuel Zink gibt August Klingemanns 'Romano' neu heraus* 2015: <https://literaturkritik.de/id/21447> (ultima consultazione: 18/09/2024).
- A. Klingemann, *Romano*, 2 voll., a cura di M. Zink, Wehrhahn Verlag, Hannover 2015.
- H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, Francke, Bern-München 1966.
- C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Wayne State University Press, Detroit 1998.
- P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2019.
- S. Nienhaus, *Eichendorffs Wiederholungsstil: Eine Untersuchung des Erzählwerkes*, Kleinheinrich, Münster 1991.
- Novalis, *Werke/Briefe/Dokumente*, 4 voll., a cura di E. Wasmuth, Schneider, Heidelberg 1953-1957.
- I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland*, Weidmann, Hildesheim 1998.

- J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, in J. Stewart (a cura di), *Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008, pp. 25-49.
- J. Schillemeit, *Bonaventura. Der Verfasser der 'Nachtwachen'*, Beck, München 1973.
- F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, J.J. Anstett, H. Eichner, 35 voll., Schöningh, Paderborn 1958 ss.
- E. Schwarz, *Joseph von Eichendorff*, Twayne, New York 1972.
- L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, 2 voll., a cura di A. Anger, Reclam, Stuttgart 1966, nuova edizione 1994.
- R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, Noske, Marburg 1915.

* * *

Studia theodisca

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

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English or Italian.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition