

Studia theodisca XXVI

Vladimir Vertlib • Johann Elias Schlegel • Gerhart Hauptmann
Friedrich Hölderlin • Paul Celan • Sigmund Freud
E. T. A. Hoffmann

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)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

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. XXVI

Year 2019

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)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

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).

Table of Contents

Miša Glišič – <i>Hybride Konstruktionen als identitätsstiftende Verortung in Vladimir Vertlib's Roman «Viktor hilft»</i> [<i>Hybrid constructions as a means of creating and locating identity in Vladimir Vertlib's novel «Viktor hilft»</i>]	p. 5
Maurizio Pirro – <i>«Die Ehre bleibt allein des Herzens Eigenthum». La definizione del carattere tragico nella teoria estetica e nella scrittura drammatica di Johann Elias Schlegel</i> [<i>«Die Ehre bleibt allein des Herzens Eigenthum». The definition of the tragic character in the aesthetic theory and in the dramatic writing of Johann Elias Schlegel</i>]	p. 25
Bettina Rabelhofer – <i>Inhabiting a Time before Time. Freud's Concept of Trauma as a Psychoanalytical Figure of Thought</i>	p. 57
Elena Polledri – <i>«Was! um eines Wortes willen?». Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia</i> [<i>«What? By dint of a mere word?». Hölderlin, Celan and the caesura between poetry and historical 'praxis'</i>]	p. 73
Alexandra Rassidakis – <i>«Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz». Facetten der Griechenlandsehnsucht in deutschsprachigen literarischen Reiseberichten des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts</i> [<i>«Linger not among the Greeks, betake yourself to Byzantium». Aspects of the nostalgia for Ancient Greece in German travel literature of the 19th and early 20th centuries</i>]	p. 105
Call for Papers	p. 129

* * *

Miša Glišič
(Ljubljana)

Hybride Konstruktionen als identitätsstiftende Verortung in Vladimir Vertlib's Roman «Viktor hilft»

[*Hybrid constructions as a means of creating and locating identity
in Vladimir Vertlib's novel «Viktor hilft»*]

ABSTRACT. In Vladimir Vertlib's novel *Viktor hilft* reinventing identity, linguistic and cultural hybridization processes as well as re-localizations can be explained. The author describes polyphonic situations in the cross-cultural narrative process and indirectly pluralizes the concept of culture, advocating a transcultural understanding of modern cultures. The identity of literary figures, which require the foil of otherness, constructs itself in an overarching field of cultures. The discourse about the other shapes their own self-image.

1. Einleitung

In Vladimir Vertlib's Roman *Viktor hilft* werden soziokulturelle Identifikations- und Kulturmuster in der modernen Zeit thematisiert. Phänomene der Hybridität, Rassifizierung und Stereotypisierung werden im Rahmen gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse und vielfältiger Globalisierungsprozesse verstanden. Der Autor zeichnet die Gesellschaft im Modus eines literarischen Dialogs mit, indem er sich mit der Diskrepanz zwischen Eigenem und Fremdem befasst und einen Kulturraum, das über die sprachlichen Grenzen hinausgeht, konstruiert. Vertlib's Schreiben belegt bereits jene Verflechtungen von Erfahrungen aus verschiedenen Kulturräumen, aus der transkulturelle Literatur¹ entsteht. Sein Roman kann als Ausdruck einer kul-

¹ In den literarischen Texten von Vladimir Vertlib zeigen sich inter- und transkulturelle Weltanschauungen im Hinblick auf die diskursiven Darstellungen der Alltagskultur, bei denen Selbst- und Fremdbilder unter die Lupe genommen werden.

turellen Grenzüberschreitung und transkultureller² Durchdringung verstanden werden, denn im Text werden die Koexistenz und Interferenz unterschiedlicher Kulturen und Sprachen ersichtlich. Im Zentrum des Geschehens steht Viktor, ein ehemaliger russisch-jüdischer Migrant, der sich als freiwilliger Helfer in einem Flüchtlingslager in Salzburg anmeldet. Der literarische Text behandelt ernste zeitgenössische Themen mit Humor und verwickelt diese in die Lebensgeschichte des Protagonisten. Die literarische Hauptfigur pendelt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und reflektiert ihr Leben in Form zwischenmenschlicher Beziehungen. Mit empathischer Schreibweise und poetischer Sprache setzt sich der Autor mit der gegenwärtigen kulturellen Alterität auseinander. Durch sprachliche Polyphonie entstehen nicht nur kontrastive Akzente, sondern auch fließende Übergänge zwischen verschiedenen Modifikationen des Fremden und des Eigenen, bei denen es zu einer Herausbildung hybrider Ausdrucksformen kommt. Der vorliegende Artikel wird Diskursmuster und Repräsentationsformen verschiedener Kulturen im literarischen Text erörtern und auf das Hybriditätspotenzial im komplexen Spannungsfeld regionaler und überregionaler Traditionen, kultureller und nationaler Identität verweisen.

2. *Hybride narrative Praktiken*

Der literarische Text ist geprägt durch interkulturelle Erfahrungen. Schon am Beginn der Erzählung wird Interkulturalität, also die Beziehung zwischen zwei Kulturen, mit einem komischen Redestil dargestellt, und zwar: «Deutschland an Österreich. Bitte kommen. [...] Österreich an Deutschland?» (Vertlib 2018, S. 23). Die Kommunikationssituation findet in einem Transitlager für Flüchtlinge statt, in dem der Protagonist freiwillige Arbeit leistet und aushilft. Die Verbindung zwischen den beiden deutschsprachigen Ländern wird mit bestimmten Redemitteln im Telefonat dargelegt. Der Autor integriert humorige Stilmittel, die auch befremdlich wirken, in den Erzählprozess hinein. Dadurch wird der kulturellen Komponente

² Transkulturalität lässt sich als eine dynamische Interaktion unterschiedlicher Identitäten und Kulturen verstehen.

eine Zwischenposition verliehen, schließlich ist bei der rhetorischen Frage am Ende des Satzes ein ironischer Ton des Protagonisten ersichtlich. Das Zitat kann als eine positive wie auch negative narrative Konstruktion verstanden werden.

Unter anderem können auf der Sprachebene auch Verfremdungseffekte³ beobachtet werden. Diese kommen mit dem Gebrauch von Fremdwörtern hinsichtlich der Zeitdimension zustande:

In seiner Jugend hätte er viertel acht gesagt, doch hier verstand das niemand. «Viertel acht», flüsterte er und schloss zum wiederholten Male die Augen, doch er konnte nicht einschlafen. [...] «Tschétwertj wasjmówa». Viertel acht war die Welt, aus der er kam, viertel nach sieben war wie eine Perchtenmaske. (Vertlib 2018, S. 70)

Die resultierenden Verfremdungseffekte korrespondieren mit der hybriden sprachlichen Gestalt des Romans. Der Protagonist erschafft in seinen Gedanken eine hybride Sprachformulierung, bei der es zu einer Pluralisierung des Zeitverständnisses kommt. Der unbewusste Sprachwechsel bezieht sich auf die zwiespältige Denkweise der literarischen Hauptfigur. Mit dem Gebrauch fremdsprachlicher Ausdrücke, wie zum Beispiel «Allahu akbar» (Ebda, S. 98) entsteht im Text eine sogenannte sprachliche Polyphonie, die eine heterogene Sprachgemeinschaft darstellt. Dieses sprachästhetische Verfahren wird auch bei der Ausarbeitung kultureller Differenzen angewendet:

«Ich bin freiwilliger Flüchtlingshelfer in Salzburg», sagt Viktor. «Ich helfe diesen sogenannten Antisemiten, und zwar gerade, weil ich Jude bin». «Das weiß ich». Bruno seufzt. «Nobody is perfect». (Ebda, S. 134)

Bei der Erfahrung des Fremden⁴ und des Eigenen kommt es zu einer sprachlichen Übergangssituation. Auch sprachliche Neuprägungen sind bemerkbar, wie das Kompositum «Allahu-akbar-Freunde» (Ebda, S. 131), das

³ Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie werden diese als ästhetische Verfahrensweisen in der Kunst, bei denen das Gewöhnliche bzw. Bekannte fremd gemacht und die unsichtbaren Bewegungsgesetze des gesellschaftlichen Zusammenlebens parabelhaft zur ästhetischen Anschauung gebracht werden, verstanden (vgl. Nünning 1998, S. 552).

⁴ In der zeitgenössischen Literatur ist eine Variation kultureller Repräsentationen des Fremden und des Eigenen, die per Dekonstruktion operieren, präsent.

in zynischer Weise die Zusammenschließung der orientalischen Gemeinschaft widerspiegelt. Mehrsprachigkeit wird als hybride Sprachform verstanden. Gefühle der ständigen Entfremdung und Einverleibung werden im kreativen Prozess des Schreibens bewusster, schneller und radikaler durchgeführt und die Sprache selbst wird immer neu erschaffen (vgl. Vertlib 2008, S. 61f.).

3. Kulturelle Differenz

Der Sprache selbst wird eine Kulturdimension zugeschrieben. So gelten bestimmte Wörter als Repräsentationen jeweiliger Kultur. Die sprachlichen Varietäten werden auf regionales Identitätsverständnis transferiert und markieren eine Grenzlinie zwischen Sprachen sowie Kulturen:

«Einmal gingen wir tatsächlich in eines jener Gasthäuser an der Alten Donau, die sie so mochte. Sie freute sich sehr darüber, die vielen *Gelsen* ebenfalls».

«Du meinst *Mücken*, nicht wahr?»

«Nimm diesen Insekten bitte nicht ihre regionale Identität».

«Sie stechen auch ohne Identität». (Vertlib 2018, S. 64; Hervorh. v. Verf.)

«Der Beziehungsmodus des Selbst zu Anderen ist durch fortgesetzte Re- und Umorganisationen wie auch Ambivalenzen geprägt» (Gutjahr 2015, S. 44f.). Kontrastierungen zwischen Deutschen und Österreichern werden an folgender Anspielung veranschaulicht: «Österreicher müsste man sein!», verkündet Bruno Beck begeistert. «Die Ösis, die haben noch Pepp, Phantasie, Witz» (Vertlib 2018, S. 231). Die Bezeichnung «Ösi» wird teils scherhaft als auch teils abwertend gebraucht. Mit diesem Zitat werden auch Machtpositionen hervorgebracht, denn der deutschen Kultur wird indirekt eine hegemoniale Stellung attribuiert. «Alle Identitätsbegriffe sind davon abhängig, ihre Grenzen zu markieren – zu definieren was sie sind im Verhältnis zu dem, was sie nicht sind» (Hall 2004, S. 218). Das Andere wird von der Umgebung als fremd empfunden, determiniert und unterstellt:

Viktors Mutter war keine Zionistin und hatte ihre jüdische Herkunft stets als Bürde, als Ursache für Diskriminierungen und Demütigungen erlebt. Die blieben ihr allerdings auch in Wien nicht erspart. Ihren Beruf als Bauingenieurin konnte sie in Österreich nicht ausüben. Ihre

guten Deutschkenntnisse, ihre ausgezeichneten Qualifikationen und einige Jahre Berufserfahrung spielten keine Rolle. [...] Schließlich fand Mutter Arbeit als Supermarktkassiererin. Dies sei für eine Ausländerin, eine Alleinerzieherin mit Kind, «angemessen», hieß es. (Vertlib 2018, S. 80)

Kulturelle Unterschiede werden im Text im Hinblick auf die Religion dargestellt. Das patriarchale System des Islams wird als radikale Fremdheit empfunden. Im Transltkamp zeigt ein Araber überhaupt keine Fürsorge für seine Familie und untersagt dieser eine medizinische Behandlung: «“Er sagt, dann soll das Kind eben sterben, er habe ja noch andere Kinder”, erklärte Abdallah und wandte sich ab» (Ebda, S. 89). Auch Konflikte zwischen Judentum und Islam sowie die existenzielle Bedrohung der Juden werden thematisiert:

Wegen der vielen Flüchtlinge. Die meisten sind Moslems, und Moslems hassen Juden, sagen meine Eltern. Wenn es eine Krise gibt, dann haben immer wir Juden zu leiden, sagt mein Vater. So viele Rechtsradikale, Moslems und Gutmenschen auf einem Haufen – das kann nicht gutgehen, jedenfalls nicht für Juden. Die Juden meint Papa, sind in Krisenzeiten irgendwann immer die Angeschmierten, egal, auf welcher Seite sie stehen. Entweder die Nazis schlagen Moslems und die Gutmenschen tot und gehen dann auf uns los, oder die Moslems schlagen die Nazis und die Gutmenschen tot und gehen dann auf uns los, oder Nazis, Moslems und Gutmenschen tun sich zusammen und gehen gemeinsam auf uns los. (Vertlib 2018, S. 117)

Aus dem oben aufgelisteten Zitat ist zu entnehmen, dass jede Kultur eine eigene allgemeine Vorstellung gegenüber anderen hat. Die literarischen Figuren versuchen sich selbst zu bestimmen, indem sie sich von dem kulturell Anderen abgrenzen. «Symbolische Grenzlinien sind [...] zentral für jede Kultur. Differenz kenntlich zu machen, führt [...] dazu, die Kultur abzuschotten und alles was als unrein oder anormal definiert wird, zu stigmatisieren und auszugrenzen» (Hall 2004, S. 120).

4. Selbst- und Fremdbilder

Der Autor operiert in seinem Roman mit Selbst- und Fremdbildern. Der Protagonist pendelt zwischen diesen und wird von den Mitmenschen we-

gen seiner Offenheit gegenüber dem Fremden, also den Flüchtlingen, kritisiert: «Du kümmerst dich um irgendwelche Fremden, die unsere Grenzen und unser Sozialsystem stürmen und unsere Kultur zerstören» (Vertlib 2018, S. 157). Viktor hat seine eigene individualistische Anschauungsweise, die sich von der der Gesellschaft vollkommen unterscheidet. Er ist empathisch und versetzt sich immer in die Lage der betroffenen Kultur. Die kulturellen Missverständnisse werden in einer Dazwischen-Positionierung betrachtet:

Die Vorstellung, dass ein Muezzin in den frühen Morgenstunden manche Menschen mit dem Ruf «Allaaahu akbar!» in Angst und Schrecken versetzen würde, lässt Viktor schmunzeln. Wenn sich jemand morgen mit einem «Grüß Gott» auf den Lippen in die Luft sprengt, wird dann «Grüß Gott!» auf einem zu einem faschistischen Schlachtruf? (Ebda, S. 165)

Der Protagonist distanziert sich nicht von der scheinbaren Kulturproblematik und versucht diese in einer belustigten Art zu verstehen. Die Fremdfeindlichkeit wird in dem literarischen Werk modifiziert: «Heute wird man ja schon Neonazi bezeichnet und angezeigt, wenn man das alte Kinderlied *Zehn kleine Negerlein* singt» (Ebda 2018, S. 234; Hervorh. im Original). Obwohl sich “die Becks” als offen für andere Kulturen zeigen, ist das Geschwisterpaar mit Vorurteilen belastet und hat eine verinnerlichte fremdfeindliche Einstellung:

Ich habe nichts gegen Zuwanderer und bin überhaupt nicht fremdenfeindlich. In meinem Betrieb arbeiten Türken, Serben, Russen, sogar ein Assyrer aus dem Irak ist dabei, aber wir müssen darauf achten, dass wir in unserem eigenen Land nicht irgendwann zur Minderheit werden und dem Propheten Mohammed huldigen müssen. (Ebda, S. 235)

Die nationalen Identitäten europäischen Staaten konstruieren sich nie exklusiv in Abgrenzung, sondern immer auch in Austausch zum Anderen (vgl. Varela/Dhawan 2005, S. 19). Eine extreme Grenzüberschreitung im Text bildet die Umwandlung eines verachteten Fremdbildes in ein eigenes vorgeblich bedrohtes Gesellschaftsbild: «“Die Juden schicken uns das ganze Muselpack, sie haben den Masterplan für den Genozid an uns Deut-

schen entwickelt. Was Juden heute tun, ist ihre Rache für die Gaskammern von gestern”. [...] “Wir, die national gesinnten Bürgerinnen und Bürger, sind die Juden von heute, man will uns auslöschen”» (Vertlib 2018, S. 269f.). In diesem ambivalenten Zitat erreicht Xenophobie den Höhepunkt.

4.1. Identitätssuche

Die literarischen Hauptfiguren möchten zu einem Selbstverständnis gelangen. «Von den Hauptfiguren sind alle [...] an ihre Grenzen gestoßen und dadurch natürlich gefährdet in irgendeiner Form zu stolpern und zu stürzen» (JMH)⁵. Der Protagonist ist innerlich gespalten, denn sein nicht realisierbarer Wunsch nach einem eigenen Kind wird unterdrückt. Viktor möchte den Mitmenschen behilflich sein und unbewusst seine menschliche Komponente, also den Wunsch nach einem eigenen Kind verwirklichen, deswegen befolgt er den Anweisungen seiner ersten Liebe Gudrun und sucht nach seiner vermeintlichen Tochter. Man könnte behaupten, dass das Mädchen für den Protagonisten ein fremdes und zugleich unzugängliches Ideal darstellt. Für Viktor ist eine Verortung nur durch eine Familiengründung vorstellbar. Wegen seiner Infertilität kann diese jedoch nicht erfolgen. Nichtsdestotrotz durchläuft der Protagonist bei seinem Aufenthalt in einem anderen Ort ein Identifikationsprozess, bei dem er sich unter anderem auch seiner Entwurzelung bewusst wird. Sein Zwiespalt wird durch das Gespräch mit Beate immer größer:

Wer bist du denn? Ein Gestrandeter, der die schlimmste aller Möglichkeiten gewählt hat, mit dem Schicksal fertigzuwerden, nämlich die eigene Wurzellosigkeit zum Ideal zu erklären. Statt sie als Bürde zu akzeptieren, willst du sie anderen Menschen, die eine echte Heimat haben und eine authentische, unverfälschte Kultur besitzen, aufhalsen, willst sie zwingen, genau solche Multikultigtutmenschen zu werden wie du. Dabei brauchst du das alles nicht. (Vertlib 2018, S. 158)

Durch Identifikation wird die eigene Herkunft verdeutlicht und auf Ei-

⁵ Lesung von Vladimir Vertlib mit Hanno Loewy am 15. November 2018 im Jüdischen Museum Hohenems. Im Folgenden JMH.

genschaften, die man mit anderen Gruppen teilt, hingewiesen. Es kommt zu einer Kongruenz mit der vorbildlichen Vorstellung, die auf kultureller Solidarität und innerem Verbundensein beruht. Jedoch wird Identifikation als eine prozesshafte Konstruktion, die immer andauert, verstanden (vgl. Hall 2004, S. 169).

4.2. Kulturelle Determiniertheit

Im Text werden alle Religionen, Traditionen und Lebensweisen, die von dem Christentum und dem deutschsprachigen Raum abweichen, als fremd empfunden. Im Interaktionsraum zwischen «gegensätzlichen» kulturellen Systemen entstehen Asymmetrien: [...] In der alten Heimat wurde Großmutter fortan stets wie eine Fremde behandelt. Man erlaubte ihr nicht einmal, ihre Herkunft zu verleugnen. Was ihr ohnehin ins Gesicht geschrieben war, stand nun schwarz auf weiß in ihren Papieren: *Nationalität – Juden* (Vertlib 2018, S. 77; Hervorh. im Original). Im Gespräch mit der angeblichen Tochter Lisa wird die automatische kulturelle Zuschreibung in Frage gestellt: «Was bedeutet es für mich, dass ich plötzlich ein bisschen jüdisch bin und einen Migrationshintergrund in zwei Generationen habe?» (Ebda, S. 171) Viktor wird von “den Becks”, bei denen Lisa kurzfristig wohnt, reflexhaft als orthodoxer Jude wahrgenommen. Ihm werden stereotypische Merkmale gemäß religiösen Vorschriften zugeschrieben:

«Es gibt Lamnbraten. Es ist zwar nicht koscher ...»

«Ich bin nicht gläubig», fällt ihr Viktor ins Wort. «Ich esse alles. Schweinefleisch, Schalentiere, Schinken-Käse-Toast». (Ebda, S. 131)

Das Subjekt muss in Kenntnis nehmen, dass Repräsentationen schon bestehen und einer Wahrnehmung bedürfen (vgl. Hall 2004, S. 173). Interessant erscheint auch die Tatsache, dass sich “die Becks” ein Bildnis von Juden machen und davon in jeder Hinsicht überzeugt sind: «Kein Wunder, Juden sind sehr begabte Leute, sie sind so programmiert. Deshalb sind viele von ihnen reich und erfolgreich. [...] Du hast jüdische Gene, deshalb bist du so begabt und fleißig» (Vertlib 2018, S. 261). Obwohl Lisa nicht die biologische Tochter von Viktor ist, wird ihre Persönlichkeit anhand ihrer Herkunft bestimmt. Nicht nur ihr Charakter, sondern auch ihr Aussehen

entspricht den Traditionen des visuellen Judenbildes: «Schaut euch doch die Augen, die Ohren und das Kinn der beiden an», [...] «erstaunlich, wie sich Vater und Tochter gleichen, vor allem ist es natürlich die Nase. Richtige eineiige Zwillingnasen!» (Ebda, S. 136f.) Auch Viktor wird sofort in einer Raststätte als russischer Jude erkannt: «Sie sind doch auch russischer Jude. Das habe ich gleich gesehen, als Sie hereingekommen sind» (Ebda, S. 116). Der Protagonist erinnert sich an die Gewalt während der Schulzeit und an die skeptische Kritik der Lehrer bezüglich Ausländerfeindlichkeit: «Seinen Freunden und Bekannten präsentierte Viktor ein gelungenes Leben. Manchmal erzählte er, ausführlich und launig, wie er als Schüler verprügelt und beschimpft wurde, wie manche Lehrer meinten, ein Ausländer gehöre nicht ins Gymnasium [...]» (Ebda, S. 81). Flüchtlinge werden als fremd, gefährlich, dunkelhäutig und kriminell determiniert. Lisa nutzt diese weitverbreitete öffentliche Meinung aus und belügt die Mitmenschen, dass sie vergewaltigt worden ist. Bei der Polizei beschreibt sie ein allgemeines Charakteristikum der Araber: «Ich habe jemanden beschrieben, der arabisch aussieht, so allgemein wie möglich: schmales, kantiges Gesicht, große feuchte Augen, gekraustes, dichtes, sehr dunkles Haar, olivfarbene Haut, große, schlanke Statur. Irgendwen musste ich beschreiben, damit die Sache glaubwürdig klingt» (Ebda, S. 149).

Durch den Verlauf der Erzählung verschwindet die stereotypische Anschauung, vor allem wird dies beim Gespräch zwischen Viktor und Ali, einen Syrer, deutlich: «Wissen Sie, Sie sind der erste Jude in meinem Leben!», verkündet er begeistert. «Ich habe noch nie Juden gesehen, nur immer so Sachen über Sie gehört, aber Sie sind nett» (Ebda, S. 193).

5. Transkulturelle Kulturentwürfe

«Die kulturellen Determinanten sind heute von der Makroebene der Gesellschaft bis zur Mikroebene der Individuen transkulturell geworden. Jedes Kulturkonzept, das die heutige Wirklichkeit erfassen will, und jede kulturelle Aktivität, die nicht retrograd sein will, muß sich dieser transkulturellen Verfassung stellen» (Welsch 1996, S. 278). Das Transkulturalitätskonzept ist auch im literarischen Text unübersehbar. Vor allem bezieht sich dieses

auf die Mischelemente verschiedener Kulturen. Goethes bedeutendstes literarisches Werk ist kanonisiert und in der Kultur fest verankert. Die Anbindung an die deutsche Kultur wird folgendermaßen dargestellt: «Tante Tatjanas Freud, ein Österreicher, den sie in ihren Briefen als “Unternehmer” bezeichnet hatte, war [...] ein Mensch, den man nicht unbedingt freundlich und kultiviert nennen konnte. Das Einzige, was Viktor von ihm in Erinnerung blieb, war sein grauhaariger Pudel namens “Faust”» [...] (Vertlib 2018, S. 79; Hervorh. v. Verf.). Transkulturelle Verflechtungen treten in alltäglicher Kommunikationssituation in den Vordergrund, und zwar schon bei dem Vorstellungsprozess und der Begrüßung:

«Beate Beck! Nennen sie mich einfach Beate. Oder Bee. Alle nennen mich Bee».

Viktor bietet ihr nicht an, ihn «einfach Viktor» oder gar «Witja» zu nennen. [...]

«Schalom!», sagt der Mann und grinst über das ganze Gesicht.

«Grüß Gott!», sagt Viktor. (Ebda, S. 128)

Aus dem Zitat sind kulturelle Verflechtungen und Übergänge ersichtlich. Die nicht homogenen Schichtungen innerhalb einer jeweiligen Kultur werden auf eine komische Weise, und zwar mit einer Wortübernahme von anderen Sprachen, gekennzeichnet. Es entsteht ein Sprachwandel, der heterogene Schichtungen innerhalb einer jeweiligen Kultur darstellt. Die Übernahme sprachlicher Bestandteile aus einer Sprache in die andere ist ein Anzeichen für den gegenwärtigen Globalisierungsprozess, der immer mehr an Bedeutung gewinnt. Die literarischen Hauptfiguren möchten diesen Trend verfolgen und auf dem neusten Stand sein, obwohl dieser im Gegenteil mit ihrer ursprünglichen Sichtweise ist. Im Roman ist erkennbar, dass Transkulturalität für den Menschen schon habituell geworden ist: «Irgendwas hatte ich mir zusammengeschnorrt, ich war noch nicht wirklich hungrig, aber bald völlig erschöpft, und als ich gespürt habe, dass ich tierisch hungrig bin, hat mir eine Roma-Bettlerin einen Euro geschenkt...» (Ebda, S. 138; Hervorh. v. Verf.). Solidarität, Mitmenschlichkeit und Empathie werden mit dem kulturellen Austausch zur Darstellung gebracht. Die transkulturelle Komponente⁶ ist ebenso im Medienbereich präsent. Sogar Beate, die eine

⁶ Hybride Kulturen werden im Sinne einer komplexen Mischung und spannungsrei-

antagonistische Anstellung gegenüber anderen Kulturen hat, ist transkulturell geprägt, nur ist sie sich dieser Tatsache nicht bewusst. Schon als Jugendliche schaut sie mit ihrer Familie die Fernsehshow «Dalli Dalli» (Ebda, S. 158), deren Name den westslawischen Sprachen entspricht. Ihr Bruder Bruno ist ebenso von anderen Kulturen begeistert, schließlich ist seine Lieblingspeise afrikanischer Linseneintopf. «Strukturell zeichnen sich hybride Phänomene durch ihre Prozesshaftigkeit, ihre permanente Dekonstruktion von [...] Dichotomien aus. Und die Neukonstruktion [...] kultureller [...] subjektiver Identifizierungen hängt damit immanent zusammen» (Struve 2013, S. 100). Die kulturelle Vielseitigkeit reflektiert sich bei der Wohnungsausstattung “der Becks”, die exotische Gegenstände in ihrem Besitz haben. «Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Einzelkulturen von eins [...], sondern überschreiten diese, finden sich ebenso in anderen Kulturen. [...] Zudem sind die zeitgenössischen Kulturen weithin durch *Hybridisierung* gekennzeichnet. (Welsch 2017, S. 14; Hervorh. im Original).

5.1. Kulturelle Hybridisierung

Kulturen werden im Text in einem kontinuierlichen Prozess der Hybridität verortet. «Der Schlüsselkonzept der Hybridität kennzeichnet eine Sphäre, in der man sich innerhalb eines Geflechts der Kulturen dem kulturellen Anderen aussetzt, was bedingt, daß die zähen Traditionen, an denen das eigene Selbstverständnis jeweils festgemacht wird, gleichsam verflüssigt werden können» (Bachmann-Medick 1996, S. 279). Die Aussprache von Viktors Frau Kerstin ist eine Mischung aus dem nördlichen und südlichen deutschen Dialekt und stellt eine Hybriditätsvariante dar:

Sie hatte eine helle Stimme, aber eine schnoddrige Aussprache, verschluckte Wortenden und Silben und begann, wenn sie aufgeregt war, ihre Sätze mit den Worten «Mensch!» oder «Mann!». Ein Freund aus Wien hatte Viktor erklärt, Kerstin sei ihrer ganzen Art so deutsch, wie man nur deutsch sein konnte. Preußisch hatte er hinzugefügt und ließ

chen Überlagerung von kulturellen Differenzen verstehbar (vgl. Bachmann-Medick 2004, S. 154).

sich von dieser Zuschreibung auch dann nicht abbringen, als ihm Viktor erklärte, sie komme aus Württemberg. (Vertlib 2018, S. 65)

Viktors Herkunftsort kann stets als eine hybride Konstruktion verstanden werden. Bei der Frage nach seinen Wurzeln bezieht sich der Protagonist auf die gesamten Zwischenstationen aus seinem Leben: «Aus Freilassing in Oberbayern, das ist bei Salzburg», erklärt Viktor. «Aber eigentlich aus Wien in Österreich wo ich aufgewachsen bin, und davor aus Lemberg, Lwów, wie meine Eltern sagten, damals, als ich geboren wurde, Sowjetunion. Heute Lwiw in der Ukraine» (Ebda, S. 175). Die Antwort des Protagonisten fungiert als andauernde Hybridisierung, über die Folgendes behauptet wird:

Hybridität [...] ist ein Prozess kultureller Übersetzung, der qualvoll ist, weil er nie abgeschlossen ist, sondern immer unentscheidbar bleibt. Es handelt sich nicht einfach um Aneignung oder Anpassung; es ist ein Prozess durch den Kulturen genötigt werden, ihr eigenes Referenzsystem, ihre eigenen Normen und Werte zu revidieren, indem sie sich von ihren gewohnheitsmäßigen oder «angeborenen» Transformationsregeln trennen. (Hall 2004, S. 208)

Der Protagonist ist auf dem neusten Stand bezüglich des Spielzeugmarkts und weiß, was er den Kindern im Transitlager kaufen wird: «Viktor hatte Spielsachen und Schokolade gekauft, Papier und Stifte und einige Bilderbücher – einen Plüschhasen hatte er besorgt, Legosteine, Wackelköpfchen, *Star-Wars*-Figuren aus Plastik, eine Barbiepuppe, ein blaues Pony mit rosafarbener Mähne, eine *Hello-Kitty*-Mütze (Vertlib 2018, S. 70; Hervorh. im Original). Die aufgezählten Sachen sind vielseitig und stammen aus mehreren Ländern. Die konkrete Spielsachenauswahl repräsentiert sozusagen eine Mischung verschiedener Spielzeughersteller der Welt und hat demnach ein Hybriditätspotenzial. Die Vermischung kultureller Anschauungsweisen zeigt sich auch bei Viktors variierbarer nationaler Zuschreibung: «Üblicherweise hält man mich in Deutschland für einen echten Wiener und in Wien für einen Bayern» [...] (Ebda, S. 113).

5.2. Transnationale Dimension kultureller Transformation

Der Kulturwissenschaftler Homi K. Bhabha befürwortet eine Über-

schreitung verankerter Zugehörigkeiten und versteht die kulturelle Identität des Individuums als eine Verknotung multipler Sichtweisen. Er spricht von einer wechselseitigen Durchdringung von Kulturen, die unlösbar in- und miteinander verschlungen sind. Demnach kann eine Verortung nur innerhalb eines «Dazwischen der Kulturen» erfolgen (vgl. Bhabha 2000). An Bhabhas Hybriditätskonzept lässt sich zeigen, dass die Individuen von heute eine Patchwork-Identität verfügen und Kulturen durch Heterogenität gekennzeichnet sind. Im Text wird Identität als Kontinuität begriffen. Die soziale Verortung ist wegen mehrerer kultureller Gebundenheiten niemals abgeschlossen und befindet sich in einem Bewegungsprozess: «Aber mein Freund ist Russlanddeutscher. Ich bin Jüdin, er ist Deutscher, wir reden Russisch miteinander, wir fühlen uns Deutsche, als Russen und als Europäer. Wir haben natürlich längst die deutsche Staatsbürgerschaft und schwärmen beide für Kanada» (Vertlib 2018, S. 113). Eine transnationale Dimension, die sich vor allem auf das humane Gemeinschaftsverständnis bezieht, kommt mit folgender Aussage zum Vorschein: «Russen, Araber, Österreicher, wird sind alle in erster Linie Menschen, Gott hat uns alle gleich geschaffen» (Ebda, S. 18f.). Die unvermeidliche kulturelle Ausweitung wird mit folgenden Worten ausgedrückt: [...] Hier gibt es Moslems, in Israel gibt es Moslems. Man kommt ihnen sowieso nicht aus. Nicht einmal in Australien» (Ebda, S. 120). Der Roman weist auch auf Moralvorstellungen, die über kulturelle Grenzen hinweg reichen, hin: «Wenn ich ein Kind sehe, das leidet, frage ich nicht, ob es Flüchtling nach der Genfer Konvention und durch wie viele sogenannte sichere Drittländer es gekommen ist, sondern helfe ihm» (Ebda, S. 236). Viktors Großmutter identifiziert sich trotz grausamer Kriegsereignisse und Verfolgung mit der österreichischen Kultur:

[...] sie hatte eine kindliche Begeisterung für Wien, eine Stadt, die selbst niemals gesehen hatte, sondern nur aus Erzählungen und von alten Fotografien kannte. In ihrem Zimmer hing ein Bild von Kaiser Franz Joseph an der Wand [...]. Niemand, auch nicht die Nachbarn, mit denen sie und ihre Familie eine Wohnung in der Lemberger Innenstadt teilen musste, wusste, ob dies als antisowjetische Propaganda oder als pure Dekoration gedeutet werden sollte. [...] Doch in der

Sowjetunion der Nachkriegszeit schien, nach allem, was in den Jahrzehnten davor geschehen war, Franz Joseph schon viel zu fern und zu fremd, als dass er Großmutter gefährlich werden konnte. (Ebda, S. 78)

Das oben aufgeführte Zitat kann als eine soziale Grenzüberschreitung gedeutet werden. Die Großmutter deplatziert sich fiktiv an einem unbekanntem, fremden Ort, der zugleich vertraut erscheint. Identitäten sind niemals einheitlich, denn sie konstruieren sich aus unterschiedlichen, ineinandergreifenden, auch antagonistischen Positionen in einem historischen Transformationsprozess (vgl. Hall 2004, S. 170). Eine kulturelle Transgression kann beim Servieren der Nachspeise beobachten werden. Beate bietet den Gästen gleich mehrere Desserts an: «Es gibt Apfelkuchen, Himbeersorbet oder türkisches Baklava. Wer möchte was?» (Vertlib 2018, S. 144). Alle aufgelisteten Nachtische stammen aus verschiedenen Teilen der Welt und symbolisieren die Aufhebung kultureller Grenzen, denn weltweite Esstraditionen haben sich in das zeitgenössische Gesellschaftssystem längst integriert. Im Text wird sowohl auf die Ortslosigkeit hingewiesen: «Das prägende Merkmal unserer Zeit ist ihre Ortlosigkeit» (Ebda, S. 259).

6. Räumlichkeit

Der Roman setzt sich mit räumlichen Bewegungen auseinander. Im Vordergrund stehen die aktuelle Flüchtlingskrise und die Migrationserfahrungen von Flüchtlingen. Die Identität von literarischen Figuren wird durch Räume dargestellt. Der Protagonist befindet sich in einem transitorischen Prozess zwischen den Kulturen. Schon sein Wohnort in Freilassing, einer Stadt, die sich am Grenzgebiet zwischen Österreich und Deutschland befindet, ist ein Indiz für seine gespaltene Zwischenposition. Das Zwischen-Kulturen-Sein wird im Sinne beweglicher Selbstentwürfe als fortgeführtes Unterwegssein verstanden (vgl. Gutjahr 2015, S. 42). Viktor wird erst am Ende der Erzählung bewusst: «Irgendwann bin ich abgereist, aber ich bin nie wirklich angekommen» (Vertlib 2018, S. 283). Den Räumen⁷ wird eine

⁷ Raumdarstellungen erschließen die Wirklichkeit und werden in literarischen Texten

Machtpositionierung zugeschrieben. In der Hauptstadt Österreichs fühlt sich der Protagonist zerrissen und hilflos. Wien wird als fremd und schrecklich empfunden:

Das Wien seiner Kindheit war für ihn in erster Linie ein Ort der Schüchternheit und der Armut, eine Stadt der gewalttätigen Männer und der keifenden alten Frauen, die über Ausländer, Gastarbeiter oder Juden, über alleinerziehende Frauen, verzogene Kinder und faule, langhaarige Studenten herzogen, Menschen, denen er, das jüdische Gastarbeiterkind und Sohn einer Alleinerzieherin, ohnmächtig ausgeliefert war, solange er noch klein und schwach war. (Vertlib 2018, S. 239)

Über die europäische Zugänglichkeit wird Folgendes behauptet: «Die Festung Europa hat eines ihrer gepanzerten Tore für kurze Zeit einen Spaltbreit geöffnet und bald wieder zugeschlagen» (Ebda, S. 185). An diesem Zitat lässt sich zeigen, dass kulturelle Räume offen und zugleich geschlossen sind. Jeder soziale Raum ist konstituiert durch die differenzierbaren Beziehungen zum Anderen (vgl. Hall 2004, S. 222). Unzugänglichkeit und Disparität werden mit dem Symbol der Grenze verdeutlicht: «Wenn ihr die Grenze und gleichzeitig das deutsche Volk seid, welche Völker wohnen dann diesseits und jenseits der Grenze?» (Vertlib 2018, S. 236). Die Grenze repräsentiert Trennung und Verbindung zugleich und sollte in einem kreativen Schwebezustand gebracht werden (vgl. Bhabha 2012, S. 81). Der Protagonist versucht sich mithilfe der Imagination zu verorten. Die Beziehung des Selbst zum Anderen beginnt als imaginäre und symbolische Begegnung im Traum: «[...] sein fiktives Kind stets vor Augen und stellte sich vor, wie es heranwuchs und sich entwickelte, überlegte sich, wie es aussehen könnte, welche Anteile es von Ihm hätte und was er ihm von seiner Familiengeschichte weitergeben würde [...]» (Vertlib 2018, S. 116). «Die wechselnden Verortungen von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte, bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien [...] ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden» (Hallet/Neumann 2009, S. 25).

als kulturelle Bedeutungsträger, die eine anschauliche Manifestation von Kulturen darstellen, verstanden (vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 11).

6.1. Zwischenraum

In Zwischenräumen finden Kulturkontakte, die zu Durchmischungen führen, statt. «Die Globalisierung verwandelt die Welt in einen dezentrierten [...] kosmopolitischen Raum, aus dem Hybridität hervorgeht» (Toro 2002, S. 33). In den sogenannten Zwischenräumen entsteht eine kulturelle Überschneidungssituation, bei der es zu Überlappungs- und Vermischungsprozessen kommt. Das Büro der Sozialarbeiterin kann als ein Zwischenraum interpretiert werden:

Alles in diesem Raum erinnert an die tristen Verwaltungsräume im *Camp Asfinag*, bis auf ein paar Details, die sofort Viktors Aufmerksamkeit wecken. Rechts vom Fenster [...] hängt ein gerahmtes Bild an der Wand. Das einen kalligrafisch kunstvoll gestalteten, geschwungenen Schriftzug auf Arabisch zeigt, schwarz auf grünem Hintergrund. Viktor kann nicht Arabisch, aber diese Worte erkennt er: *Allahu akbar, Gott ist der Größte*. Gleich neben diesem Bild hängt ein Kruzifix aus Holz und auf der anderen Seite des Fensters ein Foto, welches das Interieur einer Synagoge zeigt. Besonders auffallend sind eine *Menora*, der siebenarmige Leuchter, und ein großes rundes Fenster, in dessen Schiebe ein *Magen David*, der sechszackige Stern, eingearbeitet ist. (Vertlib 2018, S. 195f.; Hervorh. im Original)

Im Verwaltungsraum befinden sich unterschiedliche religiöse Symbole des Christentums, Judentums und Islams. Die Einrichtung repräsentiert eine Kooperation mit andersartigen religiösen Gemeinschaften und weist in einem einheitlichen Raum verwandte Elemente auf. Die religiösen Gegenstände stehen beieinander und entwickelt ein hybrides kulturelles Zeichensystem. Bei den theoretischen Auseinandersetzungen mit Phänomenen der Migration, Identität und Globalisierung artikuliert der Kulturwissenschaftler Bhabha affektiv die Präsenz des Anderen im Ich (vgl. Struve 2017, S. 16). Das russisch-jüdische Lokal, das sich in der Judengasse befindet, erfüllt nach der postkolonialen Theorie von Bhabha die Funktion eines dritten Raumes. In diesem Raum geht das Eigene in das Fremde über und es entsteht ein Dazwischen, in dem sich Hybridität endgültig entfaltet:

Das russisch-jüdische Lokal hatte Viktor schon bei seinem ersten Spaziergang durch die Stadt ausgemacht. Dass es sich in der Judengasse

befindet, macht die Sache noch stimmiger. Das Interieur ist mit einer ganzen Sammlung russischer wie jüdischer Nippes dekoriert. Das Spektrum reicht von russischen Puppen und einem hinter der Kassa auf einem Regal ausgestalteten Samowar über Reproduktionen des russischen Landschaftsmalers Lewitan, fliegenden Ziegen und Schtetlimpressionen von Chagall bis hin zu alten Fotografien von Odessa, einschließlich einer besonders großen, eine halbe Wand einnehmenden [...]. Ein Bild des Schriftsellers Isaak Babel darf natürlich auch nicht fehlen. Auf der Speisekarte befindet sich allerdings neben Blini, Kwas, Borschtsch, koscherem Wein, Falafel und Gefilte Fisch auch ein klassisches deutsches Angebot mit Würstchen, Sauerbraten, Schnitzel, Kebab und Schinken-Käse-Toast, die Kellnerin spricht Deutsch mit türkischem Akzent. (Vertlib 2018, S. 248f.)

Im genannten Raum kommt es zu einer Neufassung von Kulturen. Der dritte Raum ist eine räumlich fundierte Vorstellung eines Kontaktraums, eines Vermischungsraums, eines Zwischen- und Überlappungsraums von Grenzzonen und Grenzsituationen. Es handelt sich um einen Ort der Auseinandersetzung in und zwischen den Kulturen, in dem Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem destabilisiert werden können. Dieser Raum besteht aus Überlagerungen widersprüchlicher und differenter Schichten einer Kultur (vgl. Bachmann-Medick 2014, S. 205).

7. Schlussfolgerung

Vladimir Vertlibs neuester Roman ist eine Reflexion der heutigen Zeit, die durch globale Migrationen charakterisiert ist. Die Entfremdungserscheinungen moderner Gesellschaft applizieren sich auf die Schreibweise des Autors, die nicht nur eine besondere Sprachästhetik, sondern auch eine Poetik der Migration und des Fremden, die den Leser auffordert, sich eine Begegnung mit dem Anderen vorzustellen, entwickelt. Der literarische Text enthält Komponenten der Fremdheit und stellt kulturelle Unterschiede mit einem sprachästhetischen Verfahren in den Vordergrund. Das Problem kultureller Fremderfahrung hat sich nachdrücklich als wichtigster Kontext literarischer Texte und ihrer kulturspezifischen Rezeption etabliert (vgl. Bachmann-Medick 1996, S. 12). Der Protagonist hinterfragt seine eigenen Erfahrungshorizonte in einem Nebeneinander von völliger Fremdheit und

absoluter Vertrautheit. Die stattfindenden Übergänge zwischen den Kulturen im Text verflechten unterschiedliche Daseinsformen und versuchen diese in eine Relation zu setzen. Das Verhältnis von Ich und Welt und den Entwicklungs- und Selbstfindungsprozessen wird in einem plurikulturellen Horizont veranschaulicht. Im Sinne dessen sollten sich die gegenwärtigen Kulturen an menschliche Gemeinsamkeiten richten und dazu beitragen, dem Dazwischen einen Eigenwert zu verleihen. Die produktive Perspektive einer speziellen Form von Hybridität liegt in der räumlichen Konstellation multippler Identitäten, die mit diesem Roman aufgerufen wird. Anschließend sind «Räume in der Literatur [...] menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungswesen zusammenwirken» (Hallet/Neumann 2009, S. 11).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Vertlib, Vladimir: *Viktor hilft*, Wien: Paul Zsolay Verlag 2018.

Sekundärliteratur

Bachmann-Medick, Doris: Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Doris Bachmann-Medick, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 262-298.

Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells. In: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektive*, hrsg. von Ansgar Nünning und Roy Sommer unter Mitarbeit von Stella Bunter, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004, S. 147-159.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5. Auflage mit neuem Nachwort, Reinbek bei Hamburg: Rowolth Taschenbuch Verlag 2014.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen*. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

- Bhabha, Homi K.: Vorwort. In: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke, hrsg. und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant 2012.
- Gutjahr, Ortrud: Interkulturalität psychoanalytisch? Migration und Konstruktionen der Anderen in Literatur und Film. In: *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen, Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Bd. 34, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2015.
- Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument Verlag 2004.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Brigit Neumann, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 11-32.
- Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag 1998.
- Struve, Karen: *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden: Springer Verlag 2013.
- Struve, Karen: Grundlagen der postkolonialen Theorie. Homi K. Bhabha. In: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. von Dirk Götsche, Axel Dunkel und Gabriele Dürbeck, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 16-20.
- Toro, Alfonso De: Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept. In: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, hrsg. von Christof Hamann und Cornelia Sieber, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2002, S. 13-52.
- Varela Castro Mar, Maria Do/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transkript Verlag 2005.
- Vertlib, Vladimir: *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*, 2. bearbeitete Auflage, Dresden: Thelem Verlag 2008.
- Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam Verlag 1996.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*, Wien: new academic press 2017.

Onlinequellen

- Jüdisches Museum Hohenems: *Viktor hilft – Lesung und Gespräch mit Vladimir Vertlib* 2018. Youtube, [LINK](#) [30.03.2019].

* * *

Maurizio Pirro

(Bari)

«*Die Ehre bleibt allein des Herzens Eigenthum*». *La definizione del carattere tragico nella teoria estetica e nella scrittura drammatica di Johann Elias Schlegel*

[«*Die Ehre bleibt allein des Herzens Eigenthum*»
*The definition of the tragic character in the aesthetic theory
and in the dramatic writing of Johann Elias Schlegel*]

ABSTRACT. Johann Elias Schlegel's writing for the theatre always pairs up with theoretical reflection. In his essays, Schlegel often takes an original stance with respect to his background as a member of the Gottsched circle. At no time does he ever set aside the mimetic principle; instead, he deploys it on behalf of an aesthetic of affects firmly anchored to a lucid understanding of the political and social situation surrounding the reception of his work. This study mainly focuses on how this intertwining finds expression in his essays and in his major tragedy *Canut* (1746).

Molto al di là di quella funzione di cerniera tra due epoche differenti nella cultura estetica del Settecento, in cui per diverso tempo si è identificato il suo carattere precipuo (ma anche, evidentemente, il suo limite principale)¹, Johann Elias Schlegel è una figura di notevole rilievo nella storia della dramaturgia tedesca. Alcune circostanze legate alla sua breve esistenza hanno contribuito a fissarne l'identità riducendola entro contenitori di senso abbastanza angusti, privi di legami con gli aspetti più meditati della sua poetica. Il destino di una morte prematura, a soli trent'anni, ha indotto, per esempio,

¹ Questo è per esempio il giudizio dominante nella oramai lontana monografia di Luigi Quattrocchi: *Il teatro di Johann Elias Schlegel*, Roma 1965, che è tuttora l'unico studio in lingua italiana dedicato al complesso dell'attività di Schlegel.

a includerlo in un gruppo di contemporanei colpiti dalla medesima sorte (Johann Friedrich Cronegk e Ewald Christian von Kleist, tra gli altri), rispetto ai quali Schlegel spicca invece molto chiaramente per l'energia della spinta teoretica che è alla base delle sue opere letterarie. La precocità della morte, certo, riguarda verso la metà del Settecento una porzione così ampia di giovani letterati da diventare una sorta di infausto stigma generazionale, imponendosi per questo come una vera e propria rudimentale categoria ermeneutica. Nell'*Idea della poesia alemanna*, con cui di fatto inaugurava in Italia la storiografia riguardante la letteratura di lingua tedesca, Aurelio de' Giorgi Bertola dedicava non a caso un capitolo, il sesto, ai «poeti più celebri già morti»², accompagnandolo significativamente con un'espressione modellata su un verso di Petrarca, e cioè che «morte fura i migliori, e lascia stare i rei»³. Altre contingenze, inoltre, hanno spinto a semplificare la posizione di Schlegel, schiacciandola sulla particolarità della sua biografia. La relazione di parentela fra il nostro autore e due degli ingegni più brillanti sul confine tra Sette e Ottocento (August Wilhelm e Friedrich Schlegel, figli di Johann Adolph, fratello di Schlegel e noto come traduttore e commentatore di Bateux), ha ulteriormente distratto da una considerazione distaccata della sua attività di intellettuale, conformemente a quell'irragionevole paradigma – oramai superato, va da sé – secondo il quale la gran parte della cultura del Settecento si esaurirebbe nella pura e semplice preparazione degli esiti più maturi (classicismo e romanticismo)⁴. Un paradigma che nelle due generazioni degli Schlegel pareva trovare una singolare conferma. Più veritiera, benché altrettanto banalizzante, è la collocazione dello scrittore nel contesto delle relazioni interculturali fra Germania e Danimarca, alle quali effettivamente egli presta un contributo ingente, in una stagione di notevole rilancio delle arti nel paese scandinavo, garantito dal sostegno del re Federico V e

² Aurelio de' Giorgi Bertola: *Idea della poesia alemanna*, Napoli 1779, p. 47.

³ *Ivi*, p. 61. L'espressione modifica leggermente una locuzione contenuta nel sonetto CCXLVIII del *Canzoniere* di Petrarca.

⁴ Cfr., per una discussione critica di questo stereotipo, ove riferito a Schlegel, Georg-Michael Schulz: *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*, Tübingen 1980, pp. 1-8.

alimentato dal lavoro di un operoso gruppo di intellettuali tedeschi migrati nella nazione confinante⁵. È noto come Schlegel si trasferisca a Copenhagen nel 1743, a ventiquattro anni, al servizio del rappresentante diplomatico sassone von Spener. Nella capitale si dedica a una infaticabile attività di collegamento tra le due culture, curando in proprio, tra l'altro, la pubblicazione di un periodico, intitolato *Der Fremde*, destinato a favorire la conoscenza reciproca⁶, e interessandosi alla fondazione del Teatro nazionale danese, un'impresa portata avanti sotto gli auspici dello stesso Federico V e a sostegno della quale, nel 1747, Schlegel compone un atto unico, *Die Langeweile*⁷, e scrive un importante testo programmatico, i *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*.

Nel profilo di Schlegel colpisce, accanto all'ampiezza della produzione di opere teatrali (distribuite in modo pressoché uniforme fra i generi della tragedia e della commedia), la costanza della riflessione teorica che si dispone parallelamente al cantiere finzionale. Non c'è dubbio che, come è stato rilevato, «Schlegels literarische Produktion wird beständig von einer theoretischen Diskussion begleitet»⁸. Tale accompagnamento segue fonda-

⁵ Cfr. l'ancora utile studio di J. W. Eaton: *The German Influence in Danish Literature. The German Circle in Copenhagen 1750-1770*, Cambridge 1929. Su Schlegel in particolare Heinrich Detering: *Die Nation der Poesie. Johann Elias Schlegel und die Seinen*, in *Skandinavistik*, 24, 1994, pp. 85-102 e Lena Kühne: *Johann Elias Schlegels Bedeutung für Dänemark, insbesondere für das dänische Theater 1747-1749*, in *Text & Kontext*, 20, 1997, pp. 255-290.

⁶ Un servizio destinato in effetti, a quest'altezza, a sanare una lacuna reale, se si sta alle parole che Gottsched indirizza a Schlegel in una lettera del 30.12.1742, a proposito del suo trasferimento in Danimarca: «Diese Reise nach Copenhagen, und der Aufenthalt an dem Dänischen Hofe wird Denenselben vielfache Gelegenheit geben, Dero Eigenschaften und Geschicklichkeit vollkommener zu machen. Und wenn Dännemark nicht so viel Witz und Wissenschaft aufzuweisen hat, als Sachsen: so werden doch E. H. desto mehr Ehrlichkeit und Gutherzigkeit daselbst antreffen» (Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, vol. IX: *November 1742 – Februar 1744*, Berlin – Boston 2015, p. 64).

⁷ Cfr. Maurizio Pirro: *Estetica del comico e funzioni della commedia nell'opera di Johann Elias Schlegel*, in *Prospero*, 22, 2017, pp. 7-29.

⁸ Rainer Baasner: *Nachwort*, in Johann Elias Schlegel: *Theoretische Texte*. Hrsg. von Rainer Baasner, Hannover 1999, pp. 120-127 (qui p. 122).

mentalmente una partitura gottschediana, che resta intimamente incardinata nel disegno speculativo di Schlegel dopo gli anni di formazione all'università di Lipsia. È vero che, soprattutto quando deve trarre dalla propria attività di drammaturgo conclusioni di carattere generale in fatto di estetica, lo scrittore finisce per eccedere la misura del classicismo di scuola, inclinando a una lettura anche spregiudicata dei meccanismi addetti alla produzione dell'effetto nella ricezione di opere d'arte. È tuttavia non meno vero che questi accenti di consapevole eterodossia sono pur sempre ricondotti a un accordo di massima con i fondamenti delle teorie di Gottsched, o meglio da quegli stessi fondamenti sono desunti in modo sistematico, spesso non senza qualche forzatura.

Inconfondibilmente gottschediana è tutta la teoria cognitiva che Schlegel pone alla base del diletto generato dall'arte. Nel trattato *Von der Nachahmung*, che è pubblicato in tre sezioni fra 1742 e 1745, la buona riuscita di una pratica mimetica è subordinata alla capacità del destinatario di riconoscere a colpo sicuro il legame di equivalenza morfologica fra l'oggetto reale e la sua riproduzione finzionale. Come Gottsched aveva riportato l'insieme delle attitudini sollecitate nel giudizio estetico alla verifica di una piena corrispondenza sensibile fra l'opera d'arte e il suo modello materiale, senza ipotizzare alcuna possibile apertura del "verosimile" nella direzione dell'immaginario e del fantastico, così Schlegel si cura di restringere drasticamente il margine di discrezione concesso all'artista e all'interpretante, chiarendo che per imitazione non si deve intendere altro che «eine Handlung, da man die Absicht hat, etwas einer andern Sache ähnliches hervorzubringen»⁹. La procedura di imitazione dispiega il proprio effetto in modo ottimale quando chi è posto a contatto con un oggetto d'arte si trova nelle condizioni di intuire sinotticamente e poi di ricostruire nel dettaglio il tessuto delle relazioni di analogia che intercorrono tra il *Bild* e il *Vorbild*, secondo la terminologia schlegeliana. Va da sé che lo scrittore non intende l'insieme di queste associazioni come sottoposto a una logica combinatoria libera e non preordinata. Il lavoro di decostruzione analitica a cui l'interpretante è solle-

⁹ Johann Elias Schlegel: *Von der Nachahmung*, *ivi*, pp. 27-83 (qui p. 28).

citato, al contrario, si esplica mediante il puntuale accertamento dell'esistenza di rapporti di proporzionalità esattamente normati fra le parti del modello e i loro equivalenti nell'oggetto di finzione. L'ottenimento di un'armonica disposizione di queste stesse parti non è visto come uno scopo in sé, ma come il risultato necessario dell'applicazione di una rigorosa tecnica di ordinamento e assemblaggio. Il talento plastico dell'artefice è chiamato a esercitarsi entro il limite di questa misura obbligata, definita nei termini di una lineare geometria della costruzione immaginale, sottoposta alla disciplina di un corpo vincolante di norme inderogabili:

Insonderheit ist es nöthig, den Begriff der Aehnlichkeit auf eine solche Art zu erklären, daß man theils deutlich sehen könne, wie das Vergnügen, so aus der Nachahmung kömmt, entspringe; theils desto leichter merke, wie es anzufangen sey, wenn man Dinge nachahmen will. Hierzu scheint mir derjenige Begriff am bequemsten, welchen die Lehrer der Meßkunst angenommen haben: und wir wollen denselben nur so viel erweitern, daß er sich auf andere Dinge, als auf die Größen und die Verhältniß derselben, bezieht. Dasjenige nämlich ist einer Sache ähnlich, dessen Theile eben das Verhältniß unter sich haben, welche unter den Theilen des andern ist.¹⁰

Il corretto ordinamento delle parti chiama in causa sia la disposizione interna all'oggetto di finzione, sia – a maggior ragione – la corrispondenza mimetica fra tale disposizione e quella esistente nel paradigma reale. Con ciò Schlegel pone evidentemente il diletto estetico all'ombra di un inflessibile sistema normativo e al riparo da ogni possibile arbitrio da parte del soggetto interpretante, il quale è così destinato a svolgere un mero lavoro di verifica circa l'esatta applicazione delle regole di ben temperata proporzionalità che presiedono a tutti gli atti formativi. Il primato della *dispositio* sulle altre modalità alla base della comunicazione estetica colloca Schlegel con notevole chiarezza ancora al di qua di quell'ampio movimento di ridefinizione della categorie retoriche tradizionali che stava già interessando la cultura estetica del Settecento, raggiungendo una prima forma di coagulazione nelle teorie degli Svizzeri. L'esclusione categorica di ogni infrazione

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

al paradigma della verosimiglianza («Eine Unähnlichkeit [...] in denenjenigen Stücken, worinnen man gleichwohl den Endzweck hätte, eine Sache nachzuahmen, würde wider die Absicht der Nachahmung streiten»)¹¹ qualifica Schlegel come un teorico di impianto eminentemente gottschediano e obbliga a misurare su questa base la portata dei suoi scarti e delle correzioni apportate al sistema di riferimento.

Un punto importante su cui Schlegel appare spingersi a conclusioni autonome riguarda l'appropriatezza del *medium* adoperato nelle operazioni di rappresentazione finzionale. Il fondamento di queste considerazioni, è chiaro, resta quello messo a punto nella definizione della categoria di imitazione. A Schlegel preme che tutti i segmenti che concorrono a costituire l'oggetto d'arte stiano tra loro in una relazione di ponderato equilibrio, perché questa è l'unica condizione in grado di produrre diletto nella psiche dell'osservatore. Quando, tuttavia, l'accertamento di tale relazione si estende dall'ambito del contenuto a quello delle forme, l'autore è portato a ragionare secondo una logica semiotica non priva di spregiudicatezza, in particolare lì dove l'apprezzamento della coerenza tra l'oggetto e il *medium* della sua riproduzione estetica viene collegato al grado di distinzione delle rappresentazioni mentali di cui un destinatario può disporre in ragione del suo posizionamento sociale. La natura di un oggetto, così Schlegel, fa sì che esso sia riproducibile solo tramite strumenti mediali conformi a tale natura, in grado cioè di restituire con esattezza le peculiarità sensoriali dell'oggetto stesso e le modalità attraverso le quali esso si imprime nel sistema percettivo del destinatario. «Wenn ein Subject zur Nachahmung geschickt seyn soll», così nel settimo paragrafo del trattato *Von der Nachahmung*, «so muß in demselben eben die Beschaffenheit seyn, in deren Betrachtung man das Vorbild nachahmen will»¹². Schlegel guarda qui soprattutto all'efficacia cognitiva dell'oggetto d'arte e pensa a un modello semiotico nel quale le facoltà umane coprono domini del tutto separati e indipendenti fra loro, secondo la classica distinzione wolffiana tra *obere* e *untere Seelenkräfte*¹³. L'adeguatezza

¹¹ *Ivi*, p. 36.

¹² *Ivi*, p. 39.

¹³ L'orizzonte wolffiano di Schlegel si disegna con particolare chiarezza lì dove, nel

del *medium* alla struttura sensibile dell'oggetto d'arte, inoltre, deve essere verificata non sulla coerenza interna della rappresentazione finzionale, bensì unicamente sulla costituzione morfologica del modello. Siamo ancora lontani, voglio dire, dalla ridefinizione della semiotica delle opere d'arte che Lessing, nel *Laokoon*, condurrà non sulla base del modo in cui singoli oggetti vengono trasferiti in un sistema di segni, e nemmeno di una supposta equivalenza tra gli oggetti e la loro riproduzione, ma, al contrario, a partire dall'ordine di funzionamento del dispositivo finzionale, rispetto al quale il medesimo oggetto può svolgere funzioni simboliche differenti e variabili. Il riconoscimento di un legame tra la forza del diletto e la capacità sensoriale dell'opera d'arte apre nondimeno una prospettiva nella direzione di una logica dell'effetto alla quale lo Schlegel drammaturgo sarà tutt'altro che indifferente, in particolare là dove aspirerà a trasferire nelle proprie opere alcuni elementi ricavati dalla lezione shakespeariana. Non manca del resto, nella seconda parte del saggio, un pronunciamento esplicito circa l'insostenibilità di una concezione estetica meramente fondata sul freddo perfezionamento morale del pubblico¹⁴. Un pronunciamento a cui non è estranea, certo, l'attribuzione all'arte di un ambito cognitivo di portata ancora inferiore rispetto

tracciare un parallelo tra la poesia e la filosofia, l'autore specifica che, se la riproduzione estetica di un oggetto si fonda sulla capacità dell'artista di restituire in modo corretto le relazioni di proporzionalità che sussistono fra le parti dell'oggetto stesso, tale capacità presuppone necessariamente il possesso di nozioni chiare e distinte circa la costituzione del modello: «Wer sich vorsetzet, etwas nachzuahmen, der will machen, daß die Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes einerley Verhältniß haben. Er muß also die Theile des Vorbildes, von einander unterscheiden können, das ist: er muß deutliche Begriffe von dem Vorbilde haben. Dieses zeigt einen sonderbaren Nutzen der Dichtkunst, daß sie nämlich der Philosophie behülflich ist, und ihre Liebhaber geübet macht, sich deutliche Begriffe von den Dingen zu bilden, und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was sie vor andern kennbar machet» (*ivi*, p. 46).

¹⁴ Vagliono tuttora, in proposito, le osservazioni di Elizabeth M. Wilkinson: «Schlegel [...] protests against the relegation of poetry to the position of a servant of morality. His insistence on pleasure as its essential function aims at distinguishing the effect arising out of a work of art as such, from any other incidental effects» (*Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*, Darmstadt 1973², p. 67).

a quello della speculazione astratta, ma che in ogni caso si spinge a ritrovare nel diletto ottenuto tramite l'apprezzamento dell'oggetto d'arte una autonoma capacità di perfezionamento e umanizzazione:

Alles Vergnügen gehöret zu den Sachen, die man um ihrer selbst willen suchet. Denn da unsere Glückseligkeit in der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügen besteht, so hat jegliches Vergnügen einen unmittelbaren Einfluß in dieselbe; und es ist ungereimt, wenn uns etwas vergnüget, noch weiter zu fragen, warum man dieses Vergnügen suche? Alles Vergnügen, also, das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermuthung vor sich, daß es der Endzweck derselben sey; und es hat vor allen andern Dingen ein Recht, als die Absicht betrachtet zu werden, warum die Sache, die ihrem Wesen nach vergnügt, in der Welt ist. Diese Vermuthung ist so kräftig, daß man jemanden nicht glauben würde, der uns bereden wollte, daß der vornehmste Endzweck einer solchen Sache etwas anders, als das Vergnügen sey, wenn nicht die deutlichsten Proben vor Augen liegen, daß der Urheber und Schöpfer derselben etwas anders, als dieses, gewollt habe. Man giebt sonst zum Endzwecke der Dichtkunst zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. Dieses geschieht auch nicht ohne Grund [...]. Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck sey; so mögen die strengen Sittenlehrer sauer sehen, wie sie wollen, ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehen, und daß ein Dichter, der vergnügt und nicht unterrichtet, in so fern er als ein Dichter betrachtet word, höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnügt.¹⁵

Questa concentrazione sull'atto della risposta estetica porta Schlegel a soffermarsi in particolare sugli elementi di variabilità e contingenza che influenzano la dinamica della ricezione. Tra questi, occupa un notevole rilievo il senso comune, vale a dire la disponibilità di rappresentazioni condivise nel sistema delle relazioni sociali in cui il destinatario è inserito. Se, così Schlegel, la predisposizione delle condizioni più favorevoli alla produzione del diletto non può fare a meno di un calcolo attento delle inclinazioni particolari che caratterizzano la psiche del destinatario stesso, tale previsione

¹⁵ Johann Elias Schlegel: *Von der Nachahmung*, cit., pp. 56-57.

deve orientare l'attività formativa dell'artista tanto da indurlo a rinunciare, nel caso, al proprio sistema di rappresentazioni¹⁶. Il raggiungimento del fine, la promozione del piacere estetico, presuppone un accurato sondaggio delle strutture immaginali operanti nella comunità entro la quale l'opera d'arte è chiamata a dispiegare il proprio effetto. La priorità dell'accordo fra la prospettiva dell'autore e quella mediamente diffusa nei gruppi sociali di riferimento è talmente vincolante da legittimare, ove sia necessario, un'alterazione del principio di verosimiglianza. L'aspetto più significativo di questa increspatura a cui va soggetto il disegno teoretico di Schlegel sta nel fatto che lo scrittore si premura di ancorare tale scarto a una categorizzazione rigorosa, per quanto concettualmente ancora oltremodo primitiva, dell'indice di distinzione delle rappresentazioni mentali attive nella comunità dei destinatari, articolando tale comunità in «Kluge» e «Thoren» e individuando come elemento precipuo dei primi l'esistenza di un accordo preliminare circa i requisiti essenziali del buon gusto e del raziocinio. Schlegel chiarisce che l'artista di genio deve tendere a raccogliere il massimo possibile del consenso presso i propri contemporanei, impegnandosi in un delicato gioco di equilibri tra il soddisfacimento dei bisogni già formati del pubblico colto e l'innalzamento del gusto incerto dei gruppi non educati al commercio estetico, in modo da intraprendere una via mediana nella quale l'opera d'arte «so beschaffen seyn solle, daß es einen allgemeinen Eindruck auf alle Menschen machen könne, und daß es weder für Leute von geübtem Verstande zu schlecht, noch für diejenigen, die wenige Uebung des Verstandes gehabt, zu hoch sey, sondern für beyde auf einmal dienen könne»¹⁷.

L'oscillazione tra un'interpretazione inflessibilmente mimetica della categoria di verosimiglianza, secondo il limite posto da Gottsched contro ogni

¹⁶ «Derjenige, welcher nachahmet, muß sich nach den Vorstellungen derer richten, die das Bild vergnügen soll. Das ist, wenn sie eine andre Vorstellung von dem Vorbilde haben, als es in der That beschaffen ist; muß er nicht mehr die Sache selbst, die er nachahmet, sondern die Begriffe derer, denen zu gefallen er sein Bild verfertiget, zu seinem Vorbilde nehmen, und sein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es desto eher mit den Begriffen derselben übereinkomme» (*ivi*, p. 65).

¹⁷ *Ivi*, p. 64.

possibile lettura estensiva, e un'apertura nella direzione di forme di dissimiglianza dotate della capacità di incrementare il diletto del pubblico senza compromettere l'effetto di verità dell'opera d'arte, è un'attitudine che Schlegel mette alla prova di preferenza nel laboratorio teorico riguardante la scrittura drammaturgica. Se nella *Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse*, elaborata nel 1741 e poi pubblicata quattro anni dopo nei «Bremer Beiträge», mette in chiaro i fondamenti generali della questione, e teorizza che un'infrazione alla verosimiglianza è opportuna quando mira a rafforzare la verità complessiva dell'oggetto d'arte, a renderla comprensibile a quanti hanno un concetto errato o incompleto dell'oggetto stesso, oppure ancora quando serve a contrastare un'impressione sgradevole generata da una riproduzione eccessivamente fedele del brutto e del disgustoso, nello *Schreiben über die Komödie in Versen* (1740) Schlegel lusinga il vantaggio che al poeta drammatico deriva dall'applicazione di alcuni rudimentali espedienti di straniamento. Il saggio prende forma come risposta alle posizioni che sullo stesso tema erano state espresse da un gottschediano di stretta osservanza, Gottlob Benjamin Straube, e finisce per svilupparsi come una difesa dell'impianto complessivo della speculazione gottschediana dagli eccessi di fervore dei discepoli più zelanti. La riduzione della verosimiglianza in alcuni frangenti della scrittura teatrale, così Schlegel, lungi dall'indebolire il diletto del pubblico, ha l'effetto di rafforzare la sensazione di unità e omogeneità che il pubblico stesso ricava dall'esperienza della finzione. L'uso del verso in particolare, se da un lato corregge gli aspetti ordinari e triviali inerenti a una rappresentazione mimetica della realtà, dall'altro potenzia l'ordine e la proporzione del dispositivo estetico, inducendo il destinatario a un tipo di apprezzamento che include la consapevolezza distinta del carattere finzionale del dispositivo stesso. La fedeltà al paradigma della verosimiglianza non è minimamente compromessa dal ricorso alla forma del verso, poiché la sua adozione non produce alcun divario tra la condizione dei personaggi e il modo della sua traduzione estetica, nel senso che «das Sylbenmaß verhindert gar nicht, weil es nur etwas zufälliges von den Worten ist, daß nicht die Worte mit den wahrscheinlichen Gedanken derjenigen, der sie vorbringt, die genaueste Uebereinstimmung haben könnten: und alle Worte in der Komödie können

die größte Wahrscheinlichkeit haben, indem dieselbe nicht in ihrem Verhältnisse unter einander selbst, sondern in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken, und in der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrücken sollen, zu suchen ist»¹⁸. Le osservazioni di Schlegel sono su questo punto di particolare raffinatezza e prefigurano visibilmente le conclusioni alle quali un paio di decenni più tardi giungerà Lessing circa l'opportunità di calibrare l'artificio e il suo disvelamento per intensificare ulteriormente l'effetto della macchina drammatica.

Anche come teorico della tragedia, Schlegel guarda alla possibilità di un accordo fra il canone della verosimiglianza e la strategia di ordine *wirkungsästhetisch* alla quale si sente in ogni caso vincolato come drammaturgo. Nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in particolare, la promozione di una finalità morale, che gottschedianamente è coordinata in modo indissolubile alla veridicità dell'azione e dei caratteri rappresentati sulla scena, appare come una funzione necessaria del diletto suscitato nell'animo dello spettatore. Il fondamento edonistico che Schlegel pone senza riserve alla base di una riuscita risposta estetica si dimostra tanto più pervasivo quanto più limpidamente l'autore di teatro riesce a fornire un'immagine completa delle questioni morali chiamate in causa dai personaggi, dalle loro condotte individuali e dalle loro relazioni reciproche. La persuasività dell'imitazione è di per sé fonte di divertimento, poiché pone lo spettatore a contatto con una forma risolta, nella quale si rende distintamente percepibile una sensazione di totalità che soddisfa un bisogno antropologicamente connotato, e poiché mette a disposizione dello spettatore stesso un quadro sintetico della realtà comune, ulteriormente potenziato dalla mancanza di qualunque appendice non strettamente coerente con il nucleo profondo e veritiero di quella realtà. «Das Theater», così Schegel, «würde seine Natur verändern, und nicht mehr unter die Ergetzlichkeiten gehören, wenn man nicht festsetzte, daß der Hauptzweck desselben in demjenigen Vergnügen beruht, welches die Nachahmung der menschlichen Handlungen erwecket»¹⁹.

¹⁸ Johann Elias Schlegel: *Schreiben über die Komödie in Versen*, *ivi*, pp. 5-26 (qui p. 12).

¹⁹ Johann Elias Schlegel: *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn 1887, pp. 193-226 (qui p. 201).

Tale diletto, peraltro, viene identificato come il prodotto della sollecitazione congiunta di ragione e affetti, saldati in una concezione unitaria dell'umano che è visibilmente in accordo con uno degli assi più resistenti della speculazione settecentesca. Dove traccia il perimetro riservato all'interazione fra la sfera razionale e quella emotiva, il teorico chiarisce in ogni caso che l'evocazione delle passioni è il mezzo elettivo del discorso estetico, e che la capacità precipua del poeta drammatico sta nell'orientare il pubblico a confrontarsi con le passioni in modo che da tale confronto maturi una ferma disposizione al compimento del bene. Schlegel guarda con tutta evidenza a quel paradigma di morale incentrato sulla forza del *common sense* che diventerà centrale di lì a qualche anno nelle teorie di Lessing e nell'antropologia della *Popularphilosophie*. Il tragediografo, scrive Schlegel, non può ripromettersi alcun vantaggio dalla promozione esplicita delle norme morali che intende avvalorare con la propria opera; lungi dall'ammaestrare lo spettatore mettendo a sua disposizione un prontuario non discutibile di regole di buona condotta, il poeta deve cogliere con abilità l'occasione di promuovere l'attitudine morale del pubblico «durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften»²⁰, incorporando nella scrittura drammatica il dato di fatto che «die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus» e che, a chiusura del cerchio, «diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften»²¹.

Come si vede, Schlegel è senz'altro assai lontano dal credere che l'effetto elettivo della rappresentazione drammatica consista nel contagio emotivo del pubblico. Egli pensa semmai a favorire un'inclinazione cognitiva nei confronti delle passioni, accesa dalla coerenza e dall'interesse della rappresentazione estetica, nonché corroborata dall'appropriatezza degli strumenti formali adoperati per dare corpo alla finzione scenica. L'impiego di retoriche adeguate al carattere dei personaggi è un requisito essenziale per il buon esito della messinscena drammatica. Schlegel dedica a questo argomento l'introduzione all'edizione dei *Theatralische Werke* che pubblica nel 1747, un

²⁰ *Ivi*, p. 203.

²¹ *Ibidem*.

testo palesemente orientato verso un campo di attuazione pragmatico (il teatro nella sua concreta medialità e nelle sue strutture effettive, in un'epoca di crescente professionalizzazione e di stabilizzazione del personale nel corpo di organismi, come il Teatro Nazionale di Copenhagen, concepiti per offrire a una comunità un riferimento culturale di lungo periodo), che a partire dall'edizione definitiva degli scritti di Schlegel, quella curata dal fratello Johann Heinrich per il Verlag der Mummischen Buchhandlung tra 1761 e 1770, si ritrova sotto l'intitolazione di *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*. Qui Schlegel osserva come il registro espressivo dei personaggi tragici debba essere calibrato sul carattere dei personaggi stessi, sull'orientamento generale dell'azione, nonché sulla finalità perseguita dal dramma. Sono di particolare interesse, in questo saggio, i rilievi che l'autore formula sulle modalità nelle quali il temperamento dell'eroe drammatico debba assumere una configurazione materiale attraverso il linguaggio attribuitogli dal poeta.

La necessità di un registro sublime viene sostenuta da Schlegel non sulla base della convenzionale equivalenza tra l'elevatezza del genere tragico e la collocazione sociale dei personaggi ammessi a farne parte, ma a partire da un obbligo di coerenza fra il temperamento dell'eroe, che prende corpo innanzi tutto nel modo in cui costui osserva un inflessibile contegno dinnanzi ai rovesci della fortuna, e la manifestazione di tale temperamento tramite il linguaggio. L'esemplarità del protagonista si rende percepibile innanzi tutto nella coerenza delle sue attitudini, le quali appaiono evidentemente definite sul modello di una stoica imperturbabilità di fronte all'imperversare di passioni eccedenti. La superiorità dell'eroe tragico non è legittimata dal tipo di materie delle quali è chiamato a occuparsi in virtù del suo posizionamento nella comunità, ma dalla sua capacità di serbare e rendere tangibile il pieno controllo sulle sollecitazioni affettive alle quali è sottoposto, corroborando il dominio materiale che esercita sui vicini attraverso l'esercizio di una sapiente sprezzatura, che non annulla gli effetti delle emozioni, ma, per così dire, li normalizza subordinandoli alla primazia di una morale superiore. «Die Gemüthsbewegungen lehren den Menschen kennen», scrive Schlegel evocando l'immagine di quell'individuo armoniosamente sviluppato in tutte le componenti della propria umanità nel quale troverà espressione il disegno

di totalità a fondamento dell'antropologia settecentesca; «ein wohlerzogenes Gemüth läßt sich nirgends edler finden, als in den Leidenschaften, so wie eine pöbelhafte Seele sich nirgend niederträchtiger sehen läßt»²². Non si tratta, dunque, di sottrarsi all'influenza degli affetti, congelando le proprie disposizioni nella simulazione di un decoro inaccessibile, secondo i codici della *déceance* propria del classicismo francese, ma di esporsi a tale influenza dando prova mediante il linguaggio del possesso di una dignità alimentata esattamente dalla conoscenza degli affetti.

È in questo senso assai significativo il disaccordo dello scrittore in merito al giudizio espresso da Gottsched nell'ambito di un confronto fra *Dido e Herrmann*, due tragedie di Schlegel composte rispettivamente nel 1739, nel periodo conclusivo del ciclo di studi compiuto a Schulpforta, e nel 1741. Nell'introduzione alla quinta parte della *Deutsche Schaubühne*, nel 1744, Gottsched si era espresso a favore della prima, vedendovi soddisfatto quello che gli appariva come il requisito dirimente del genere tragico: la rappresentazione della rovina dell'eroe. In *Herrmann*, al contrario, la scelta di incentrare il dramma su un personaggio destinato a imporre la propria volontà e ad avere il sopravvento sull'opposizione dei suoi antagonisti avrebbe indirizzato l'opera nella direzione antitragica di una pura e semplice raccolta di massime esemplari, costellata di «erhabene Sittensprüche», «schwülstige Gedanken» e una «tiefsinnige Metaphysik in Gegensätzen und Spitzfindigkeiten»²³. In realtà per Schlegel la caratterizzazione del personaggio tragico prescinde completamente dall'estremità del suo destino e, di conseguenza, anche dall'uso di un linguaggio degli affetti iperconnotato. Se Schlegel non mette in discussione il presupposto classicistico della teoria gottschediana, per cui l'efficacia della rappresentazione drammatica si misura in primo luogo sulla pervasività del sentimento di ammirazione che il protagonista genera nel pubblico, è tuttavia altrettanto evidente che questo sentimento è alimentato con la massima intensità possibile dalla saldezza del carattere del

²² Johann Elias Schlegel: *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, *ivi*, pp. 94-119 (qui p. 96).

²³ Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. V, Stuttgart 1972, p. 14.

protagonista stesso, e prescinde per questo dallo sviluppo dell'intreccio, il quale può dunque non prevedere affatto una conclusione catastrofica. Nella parte finale del trattato sul linguaggio della tragedia, Schlegel rivendica apertamente la piena sostenibilità tragica di un personaggio come Herrmann, collegandola non tanto al contenuto delle sue affermazioni (che è ovviamente determinato dagli accadimenti che hanno luogo nel dramma), quanto alla saldezza d'animo e all'energia interiore di cui queste stesse affermazioni appaiono intrise:

Gedanken, die mit ihrem gehörigen Nachdrucke vorgetragen sind, sind kein Orakel, und an einander hängende Reden, welche einen Verstand verrathen, der lebhaft Vorstellungen von den Dingen hat, sind keine Sinngedichte. Es geht nirgends leichter an, die Namen der redenden Personen hinzusetzen, wohin man will, als in denenjenigen Trauerspielen, wo die Helden nichts, als gleichgültige Erzählungen, und mit gezwungenen Ausrufungen vermischte gemeine Dinge vorbringen. Diese schicken sich für einen Charakter so gut, als für den andern. Hingegen da ein jeder Mensch eine Sache auf eine andere Art betrachtet, so kann es nur sehr selten und fast niemals gleichgültig seyn, wem ich eine Rede, die voll Gedanken ist, in den Mund legen will.²⁴

Il rapporto fra personaggi e azione è un argomento costante nei saggi di Schlegel sul genere tragico. Anche a questo riguardo, lo scrittore assume posizioni non completamente coincidenti con quelle di Gottsched, il quale aveva privilegiato la consolidata tradizione aristotelica, attribuendo alla linearità dell'intreccio un primato non discutibile rispetto all'interesse suscitato dai singoli caratteri. Senza spingersi a ribaltare le conclusioni di Gottsched, Schlegel si concentra sul modo in cui un carattere tragico provvisto di per sé di energia e piena coerenza emotiva interferisca con il corso generale dell'intreccio, potenziandone l'effetto sullo spettatore. La discussione di questi aspetti va di pari passo con gli interessi critici dell'autore, i quali trovano nei momenti apicali della storia del teatro un terreno di coltura

²⁴ Johann Elias Schlegel: *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, cit., pp. 114-115.

adatto anche al chiarimento delle prerogative e dei compiti di un teatro moderno, capace di soddisfare i bisogni spirituali degli uomini del presente. Pensando ai tempi di sviluppo nella storia delle teorie teatrali del diciottesimo secolo, colpisce la precocità con la quale Schlegel liquida il classicismo francese in favore dei Greci e di Shakespeare, che vede sostanzialmente accomunati da un ideale di naturalezza riflesso al grado più alto nella forza dei caratteri rappresentati, nonché nella loro capacità di guidare l'azione senza lasciarsene determinare.

Dei Greci, Schlegel apprezza appunto la riluttanza a subordinare il destino dell'eroe al meccanismo preordinato di un intreccio geometrico. Nel *Filottete* di Sofocle, che è al centro delle brevi, serrate annotazioni elaborate nel 1739 come *Auszug eines Briefs, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält*, Schlegel vede realizzato il modello di una corrispondenza virtuosa fra i moventi individuali del personaggio e la contingenza nella quale è chiamato a operare: «alle Zufälle», si legge, «fließen aus den Charakteren der Personen»²⁵. L'importanza del carattere spinge Schlegel a correggere il paradigma di derivazione aristotelica, secondo il quale la scrittura tragica saprebbe attingere a un livello di verità più profonda rispetto alla narrazione storiografica, per la sua capacità di rivelare la logica generale dei fatti e di presentare in una sintesi suggestiva il quadro delle motivazioni, delle aspirazioni e delle attitudini che hanno animato la condotta dei protagonisti della storia. Schlegel ritiene, al contrario, che l'eccesso di convenzionalità che intride il teatro francese, oscurando qualunque comprensione prospettica delle vicende rappresentate e banalizzando la sostanza di tali vicende con il ricorso a stereotipate soluzioni di argomento sentimentale, obblighi il poeta tragico a risalire alle fonti della tradizione storiografica: «es ist die Natur der Menschen, daß sie nach ihren Charakteren handeln. Diejenigen also, die uns die Ursachen der Handlungen entdecken wollen, wie solches die Pflicht eines Geschichtschreibers ist, müssen uns nothwendig die Charaktere derer entdecken, welche Theil daran gehabt

²⁵ Johann Elias Schlegel: *Auszug eines Briefs, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält*, in *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, cit., pp. 3-8 (qui p. 6).

haben»²⁶. Un vincolo, quello del teatro nei confronti del racconto storico, che Schlegel ribadirà introducendo il *Canut* (1746), quando chiarirà che, se le due scritture sono collocate su piani differenti, la storiografia è portatrice di una visione sinottica e complessa delle cause che presiedono al dinamismo dell'azione, mentre il poeta drammatico deve concentrarsi su «Nebenumstände», dilatandoli molto oltre la loro portata reale, secondo una tecnica di amplificazione che in ogni caso non turberà chi della storia possiede gli «Hauptbegriffe»²⁷.

L'apprezzamento di Shakespeare ha ugualmente a che fare con l'efficacia del drammaturgo nella definizione dei caratteri tragici. Schlegel osserva come in generale le tragedie degli inglesi contengano «mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung»²⁸, il che tra l'altro risulta con particolare chiarezza dalla frequenza con cui, in Shakespeare, la scrittura tragica ricorre al mezzo (del tutto antidrammatico in una prospettiva aristotelica) della presentazione di un personaggio da parte di una delle altre figure impegnate nell'azione. L'accumulo di denotazioni descrittive, se da una parte rimanda alla cura e alla ponderazione che lo scrittore ha riservato all'elaborazione dell'eroe, dall'altra finisce chiaramente per spezzare la continuità dello sviluppo drammatico, concentrando l'interesse dello spettatore su una digressione di ordine narrativo. La strutturazione di personaggi lineari nelle loro motivazioni e interessanti per la suggestione prodotta dalle peculiarità del loro carattere appare peraltro a Schlegel come una procedura intesa a soddisfare un principio di verità intimamente conaturato all'ambito della rappresentazione estetica. Sempre nella prospettiva di quell'accordo fra storiografia e finzione che ritiene prioritario per la buona riuscita di un'opera drammatica, Schlegel riconosce a Shakespeare il merito di aver variato l'immagine storicamente documentata dei suoi personaggi in modo sufficientemente incisivo da tutelare la loro verità poetica,

²⁶ *Ivi*, p. 7.

²⁷ Si cita dal *Vorbericht* premesso all'edizione del *Canut* contenuta in Johann Elias Schlegel: *Werke*, vol. I, Kopenhagen – Leipzig 1761, p. 218.

²⁸ Johann Elias Schlegel: *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, in *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, cit., pp. 71-95 (qui p. 78).



Johann Elias Schlegel, *Canut. Ein Trauerspiel*, Copenhagen, Mumme, 1746.
Frontespizio della prima edizione. Esemplare presso l'autore del saggio.

e tuttavia senza distorcere il loro aspetto reale, adempiendo così a un requisito di coerenza che viene invece sistematicamente disatteso nel gusto romanzesco che sarebbe tipico del classicismo francese. «Man kann den Charakter einer Person, die in der Historie bekannt ist», così Schlegel, «zwar in etwas ändern, und entweder höher treiben, oder etwas weniger von seinen Tugenden und Lastern in ihm abbilden, als die Geschichte ihm zuschreibt. Aber wenn man weiter gehen wollte, so würde man mit seiner Menschenmacherey mehr zum Romanenschreiber, als zum Dichter werden»²⁹. La tutela di questo equilibrio di fondo permetterebbe a Shakespeare di operare sui caratteri del dramma con una libertà di invenzione sempre funzionale alla plausibilità dell'intreccio. L'inclinazione del drammaturgo a «seine Menschen selbst zu bilden»³⁰ sarebbe in ogni caso corroborata dall'esercizio di un fermo controllo sulla tradizione storica avvalorata dalle fonti, il che permetterebbe a Shakespeare, in conclusione, di connettere nella forma più trasparente il singolo personaggio alla comunità che lo circonda, realizzando quell'ideale di conformità fra il poeta e il sentimento diffuso della propria nazione che nei *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* Schlegel avrebbe indicato come il fondamento necessario di ogni nuova impresa teatrale.

Questa implicita politicità della scrittura drammatica si ritrova al centro del *Canut*, la tragedia di Schlegel che, per l'ampiezza della sua ricezione, fissa più saldamente l'immagine dell'autore nella storia del teatro del Settecento. L'opera segna un momento di revisione radicale del modello di tragedia eroica che aveva caratterizzato il *Trauerspiel* barocco³¹. Il presupposto della sovranità in capo all'eroe eponimo – il quale è modellato sul personaggio storico di Knut il Grande, il re che nell'XI secolo riunì sotto il proprio dominio Danimarca, Norvegia, Inghilterra e Svezia meridionale, portando a compimento la cristianizzazione della Scandinavia – non risiede nella tradi-

²⁹ *Ivi*, pp. 82-83.

³⁰ *Ivi*, p. 88.

³¹ Bernd Witte (*Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel*, in *Daphnis*, 23, 1994, pp. 409-430) rileva il venir meno di qualunque «heilsge-schichtlicher Horizont» (p. 427).

zione e non poggia sul diritto di successione, ma coincide con l'esercizio attivo, da parte del sovrano, di un vasto corredo di requisiti di umanità che temperano l'assolutezza del potere, rinsaldano i legami all'interno della comunità e indicano alla comunità stessa un orizzonte futuro lungo il quale costruire in modo attivo forme più avanzate di convivenza collettiva. Al tradizionale eroismo dell'intrapresa, sul quale si fondava una rappresentazione del personaggio tragico tutta incentrata sul dinamismo del desiderio e sulla capacità di affermare il proprio volere superando la resistenza degli antagonisti, subentra un eroismo della mitezza e della sopportazione, che ha come obiettivo la difesa del contratto sociale mediante la tutela del diritto su cui poggiano l'uscita dallo stato di ferinità e la cessione al sovrano del monopolio della forza³².

Questa disposizione umanitaria che permea senza soluzione di continuità la condotta di Canut si esercita in particolare nel rapporto con Ulfo, il nobile che, dopo aver ottenuto con l'inganno di sposare la sorella del re, Estrithe, cerca con ogni mezzo di impadronirsi del potere, distinguendosi per una instancabile propensione alla frode e alla menzogna. A ogni nuova nefandezza di Ulfo segue l'offerta della clemenza del sovrano, regolarmente respinta dal rivale, il quale appare dominato da un'irrefrenabile aspirazione alla gloria individuale, perseguita fuori da ogni possibile sistema di ordinamento civile. Il rapporto tra Canut e Ulfo polarizza il conflitto alla base della tragedia e al tempo stesso lo rende visibile. Le relazioni reciproche tra gli altri personaggi, infatti, anche dove prendono la piega del disaccordo e dell'inimicizia, rispondono in realtà a una motivazione contingente e destinata a essere superata dal chiarimento dell'intreccio. Così è, per esempio, nel caso di Estrithe e Godewin; dopo la separazione determinata dal raggio di Ulfo, che oltre a ingannare Estrithe suggestionandola con una falsa interpretazione di un messaggio di Canut ha anche diffuso voci malevole sul conto di Godewin, la donna ha parole di sdegno («Ich schäme mich noch

³² Fondamentale per questi aspetti il saggio di Steffen Martus: *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels «Canut»*, in *Politik Ethik Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*. Hrsg. von Thorsten Burkard, Markus Hundt, Steffen Martus und Claus-Michael Ort, Berlin 2011, pp. 15-42.

itzt, daß du mein Herz besessen, / Mich kränkt noch diese Schmach; und du hast sie vergessen? / Du trittst nach solcher That noch kühn vor mein Gesicht?»³³ che riflettono tuttavia non un dissidio di principio, ma una lesione limitata e come tale componibile. Nell'irredimibile discordia che oppone il sovrano e il suo antagonista, al contrario, prende corpo l'opposizione cruciale del dramma, vale a dire il contrasto fra natura e diritto.

È vero, come è stato sostenuto³⁴, che l'opera di Schlegel chiama in causa la privatizzazione di alcune procedure convenzionalmente legate all'ambito pubblico, e in questo modo segna il dissolversi della teologia politica che aveva sorretto la concezione di sovranità al di qua del Moderno, annunciando il nuovo dominio dell'assolutismo illuminato. Questo cambio di paradigma si manifesta, oltre che nella nuova interpretazione del fondamento di legittimità del regnante, anche e soprattutto nella definizione, esplicitamente sostenuta dallo stesso Canut, di un perimetro degli affetti al riparo dall'esercizio del potere, nel quale la benevolenza del sovrano è libera di dispiegarsi senza che ne derivi una limitazione di sovranità, poiché obbedisce a un impulso universalmente umano. «Estrithe, fürchte nichts! Er ist durch dich beschützt. / Den fällt kein Zorn von mir, den deine Liebe stützt. / Er soll, ist nicht sein Herz der Menschheit ganz entrissen, / Da ihr mich ehren lernt, zugleich mich lieben müssen»³⁵ – così, all'inizio del terzo atto, Canut prova a vincere la ritrosia di Estrithe, che vorrebbe intercedere per Ulfo, ma teme in questo modo di venir meno agli obblighi di lealtà nei confronti del marito, del quale fino a quel momento ha in un modo o nell'altro appoggiato la causa. Il consolidamento della sfera privata, tuttavia, non implica affatto una perdita di politicità della scrittura drammatica. Sulla valorizzazione degli affetti individuali, intesi non come un principio di resistenza nei confronti della pervasività del potere, ma – al contrario – come il terreno sul quale promuovere processi di umanizzazione del potere stesso, si gioca una partita di senso decisiva per la modernizzazione delle condotte sociali e delle pratiche politiche, e tale partita prevede necessariamente la stigma-

³³ Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., p. 230.

³⁴ Per esempio da Georg-Michael Schulz: *Die Überwindung der Barbarei*, cit., pp. 91 ss.

³⁵ Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., p. 248.

tizzazione del malvagio come portatore di un impulso contrario all'ordinata costruzione dell'edificio comunitario³⁶.

Ulfo, che solo una anacronistica forzatura può spingere a leggere come un precursore della tipologia del ribelle tipica della drammaturgia dello *Sturm und Drang* (nel senso che su questo personaggio, da parte dell'autore, ricade un giudizio negativo privo di qualunque ambiguità, se egli non è perfino l'oggetto, come ha provato a dimostrare Georg-Michael Schulz³⁷, di una articolata strategia intesa a depotenziarne ogni capacità suggestiva con i mezzi del ridicolo e del grottesco), è nella logica complessiva del dramma l'irriducibile antagonista del sovrano non tanto perché aspiri a impadronirsi del potere rovesciando gli equilibri esistenti, quanto perché la sua azione è alimentata da una invincibile diffidenza nei confronti di quei meccanismi – la cessione della forza, la mediazione dei conflitti e la rappresentazione della sovranità intesa come prodotto di un mandato di rappresentanza da parte di tutta la comunità – che costituiscono l'ossatura dello stato moderno e impongono di ridefinire non soltanto la figura del sovrano, bensì anche l'identità e le competenze dei cittadini. In questo senso, coerentemente con

³⁶ Wolfgang Braungart (*Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), in *Zeitschrift für Germanistik*, 15, 2005, pp. 277-295) vede in questa connessione un tipico prodotto della “dialettica dell'illuminismo”: Canut «ist auf “Herrschaft und Zärtlichkeit” verpflichtet; er muss dieses Konzept notfalls mit *Gewalt* durchsetzen und schaufelt ihm dadurch selbst das Grab» (p. 291). Più radicale il giudizio contenuto nella spregiudicata analisi di Thomas Wirtz (*Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung*, Würzburg 1994), che con tutta la sua propensione all'unilateralità e al sovraccarico argomentativo offre comunque un esempio brillante di come si possano rivitalizzare nell'analisi dei testi letterari alcune questioni cruciali, oggetto di una relazione assai stretta con la cultura politica dell'epoca: «Der Verbrecher ist das willkommene Problem zur Selbstverständigung der anderen, gewissermaßen das benutzte Mittel, Gemeinschaft über den Widerspruch desto enger zusammenzuschließen» (p. 342). Lo studio che più acutamente attira l'attenzione su questo tessuto di ambivalenze è in ogni caso quello di Wolfgang Ranke: *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009, pp. 267 ss.

³⁷ Cfr. Georg-Michael Schulz: *Die Überwindung der Barbarei*, cit., pp. 110-116.

le posizioni dello Schlegel teorico del dramma, le caratteristiche individuali del personaggio, prima ancora che venire illuminate dall'andamento dell'intreccio, imprimevano a loro volta un segno indelebile sull'intreccio stesso e finiscono per determinarne il corso fondamentale³⁸. L'appartenenza di Ulfo a un orizzonte di valori arcaico e primordiale³⁹, voglio dire, non può che trovare espressione in un sistema di affermazioni, comportamenti, inclinazioni prossemiche – per farla breve, in uno stile – che orienta lo sviluppo dell'azione in modo assai più incisivo che le vicende legate ai fatti che si snodano nel dramma.

Tali fatti, del resto, vengono così sistematicamente contraddetti dal modo in cui i personaggi provano a riassorbirli, riconducendoli alla loro logica privata, da apparire assai poco significativi. Gli intrighi e i tradimenti di cui Ulfo è responsabile non sono semplicemente accolti dagli altri personaggi con inflessibile spirito di compostezza, il che rimanderebbe alla morale stoica connaturata all'estetica dell'ammirazione, ma diventano anche l'oggetto di una terapia attiva di conversione del malvagio talmente insistente che lo stesso Ulfo, in vari segmenti del dramma, è portato a indicare la chiave del proprio fallimento non tanto nel concreto insuccesso dei propri progetti, quanto nell'inesauribile propensione al perdono che gli viene manifestata dalle vittime delle sue malefatte. Anche quando Ulfo progetta un attentato ai danni di Canut, che viene sventato solo grazie alla fedeltà del principe Godschalk, il re si affretta a prospettargli un atto di clemenza in cambio – è il punto decisivo – non di una riparazione materiale o di una manifestazione di sostegno politico, ma di una dichiarazione di pentimento⁴⁰. Canut ragiona cioè secondo un paradigma di sovranità per il quale

³⁸ Herbert Rowland (*Imitation, Pleasure, and Aesthetic Education in the Poetics and Comedies of Johann Elias Schlegel*, in *Goethe Yearbook*, 17, 2010, pp. 303-325) ha molto insistito sugli elementi di continuità fra la scrittura drammatica di Schlegel e le premesse teoriche poste nei saggi, sia pure limitando l'analisi alle commedie.

³⁹ Cfr. Dieter Borchmeyer: *Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels «Canut» und die Krise des heroischen Trauerspiels*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 27, 1983, pp. 154-171.

⁴⁰ Si è occupato di questi aspetti Burkhard Meyer-Sickendiek: *Zur Didaktik der Beschämung im Theater der Empfindsamkeit*, in *Gewissen. Interdisziplinäre Perspektiven auf das 18.*

la subordinazione dei sudditi non è il risultato della loro debolezza, ma è l'espressione di una volontà positiva che si rende riconoscibile, molto prima che nella dimensione pubblica e nella pratica collettiva, nella privatezza della sfera affettiva⁴¹. Nel quinto atto della tragedia, Estrithe e Godewin, che vorrebbero indurre Ulfo a riconoscere l'indegnità del suo comportamento accettando la benevolenza del sovrano, ricorrono appunto al linguaggio delle lacrime, inequivocabile nella prospettiva dell'*Empfindsamkeit*. Ulfo, che è incapace di condividere la simbologia mobilitata dagli altri due, e si attiene senza cedimenti a una logica pragmatica, tutta incentrata su relazioni di forza materialmente misurabili, non può che respingere con indignazione le sollecitazioni alle quali è sottoposto:

Godewin. Verehr die Macht, zu der ihn Recht und Gott erheben.
Der Himmel konnte sie nie einem Größern geben.
Zum herrschen braucht man mehr, als Ruhmbegier und Muth.
[...]
Freund, dessen Unglücksfall zuerst mich weinen lehrt!
Sprich, daß es dich gereu, und leb und sey geehrt!
Wenn dir es rühmlich scheint, nicht der Gewalt zu weichen:
Durch Huld besiegt zu seyn ist ja der Großmuth Zeichen.
Ulfo. Spar deine Thränen nur! Man führe mich zurück!
[...]
Mein Herz, das, wer ich bin, auch sterbend nicht vergißt,
Weis, welchen Schluß es nun sich selber schuldig ist.
Das Glück haßt meinen Ruhm, und will mich nicht erheben.
Was dieses mir versagt, will ich mir selber geben,
Und zeigen, was es mir für Unrecht angethan,
Und daß man auch durch Muth das Schicksal trutzen kann.⁴²

La condotta di Ulfo poggia sul presupposto eminentemente premoderno in base al quale il valore dell'individuo si dimostra attraverso la forza delle

Jahrhundert. Hrsg. von Simon Bunke und Katerina Mihaylova, Würzburg 2015, pp. 165-181.

⁴¹ Molto importanti su questo le considerazioni di Steffen Martus: *Transformationen des Heroismus*, cit., p. 28.

⁴² Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., pp. 273-274.

sue conquiste in un regime di non disciplinata concorrenza con un gruppo di antagonisti⁴³. La mancanza di moderazione del personaggio è strettamente correlata al suo desiderio di vedere pubblicamente riconosciuta l'efficacia della propria volontà di potenza. Il suo ostinato vitalismo («Kein Unglück ist so groß, als lebend todt zu seyn. / Wenn unsre Thaten uns nicht aus dem Dunkeln heben; / Was für ein Unterschied ist leben, und nicht leben?»)⁴⁴ aspira a esercitarsi nello spazio non regolato di un conflitto perenne, entro il quale possa trovare soddisfazione un impulso al possesso che è chiaramente connotato in termini primari e biologici. Quando, nel secondo atto, Godewin gli chiede conto delle calunnie diffuse circa la sua presunta mancanza di coraggio in occasione di uno scontro militare, Ulfo non ha difficoltà a rivendicare la responsabilità di quelle menzogne, poiché esse, dal suo punto di vista, non sono che lo strumento pienamente legittimo tramite il quale dare corpo al suo diritto di dominio⁴⁵. La sua continua ricerca di sostenitori disposti ad appoggiarlo nel suo disegno di rovesciare Canut non si basa mai su un istinto libertario o sulla denuncia dei limiti del governo del sovrano, bensì soltanto sull'affermazione del proprio vigore virile e della propria prontezza a carpire il vantaggio del più forte. Questa è la logica che adombra allo stesso Godewin nel momento in cui gli propone di associarsi a lui nella sfida a Canut:

Find ich denn überall, so eifrig ich hier suche,
Kein Herz, das edel sey, und das der Herrschaft fluche?
Rühmt mir denn jeder nur des Königs Gütigkeit?
Ist keiner, der sich nicht ihm zu gehorchen freut?

⁴³ Peter-André Alt (*Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen – Basel 1994) sintetizza così la concezione di sovranità affermata da Ulfo: «Die Position des Herrschenden ist ständig disponibel, weil jeder, der sich dazu befähigt fühlt, Anspruch auf das höchste Staatsamt erheben kann» (p. 127).

⁴⁴ Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., p. 224.

⁴⁵ «Mein Kunstgriff reut mich nicht; er war zu wohl erwogen. / Ich habe dir durch List Estrithens Herz entführt, / Du warst dies Herz nicht werth, nur mir hat es gebührt» (*ivi*, p. 239).

[...]

Sind diese Zeiten denn so ganz von Helden leer?⁴⁶

L'idealizzazione di un'epoca passata, nella quale l'energia degli individui di eccellenza poteva dispiegarsi senza alcuna limitazione, va di pari passo con la svalutazione del presente, nel quale la volontà dei forti sarebbe inibita dalla fiacchezza del carattere di tutti gli altri. L'eroismo propugnato da Ulfo si disegna lungo questo orizzonte elementare e privo di mediazioni, nel quale i singoli soggetti affidano l'affermazione della propria identità alla pura e semplice realizzazione dei propri disegni, in un sistema di *bellum omnium contra omnes* ancora non contrastato da alcuna forma di patteggiamento o di vincolo sociale. Ulfo evoca in modo esplicito una situazione di conflitto permanente nella quale ambizione e desiderio di gloria (la «Ruhmbegier» che costituisce uno degli assi portanti della sua visione del mondo, e della quale, nei versi conclusivi della tragedia, Canut dirà efficacemente che «[...] die Ruhmbegier, der edelste der Triebe, / Ist nichts als Raserey, zähmt ihn nicht Menschenliebe»)⁴⁷ trovino uno spazio di esplicitazione innanzi tutto all'interno della propria comunità, la quale è vista non come un corpo identitario compatto, bisognoso di tutela dalle insidie provenienti dall'esterno, ma come la somma di volontà contrastanti, destinate a persistere in una relazione di conflitto finché non ne emerga una dotata della forza necessaria a sottomettere tutte le altre. Ulfo orienta le proprie azioni nell'ottica di una concezione agonistica e feudale dell'onore, alimentata da una tensione inesauroibile alla subordinazione dell'altro e da una brama vitalistica così intimamente autoreferenziale da non potere mai trovare alcuna soddisfazione:

O Ehre! wer nur dich einmal geschmecket hat,
Wird stets von dir gereizt, und niemals von dir satt.
Ein Sieg ist nicht genug, um Helden zu vergnügen.⁴⁸

La distruttività annidata in una disposizione del genere non può infine che ritorcersi contro chi ne è portatore. Il rifiuto di accettare la clemenza di

⁴⁶ *Ivi*, p. 240.

⁴⁷ *Ivi*, p. 282.

⁴⁸ *Ivi*, p. 256.

Canut in cambio di una manifestazione di ravvedimento morale viene motivato da Ulfo, con un paradosso soltanto apparente, come l'unico atto in grado di testimoniare tangibilmente l'irriducibilità della sua natura, sottraendolo – tramite la morte – a un ordine di valori non conciliabile con la sua concezione del mondo. Il cedimento al dominio del sovrano non implica il riconoscimento della superiorità morale di costui, bensì solamente la disincantata attestazione di un'irrimediabile differenza di forze: «Erkenn entwaffnet noch des Ueberwinders Hand, / Den nicht die Tapferkeit, nur Macht und Menge band. / Was meinen Ruhm erhebt, hab ich mich stets erkühnet; / Thu nun, was deinem Ruhm und deinem Throne diene»⁴⁹.

L'ordine morale invocato da Canut, di contro, mira non alla difesa della sovranità o all'imposizione di un appetito individuale, ma alla garanzia di un interesse generale e come tale sovraperpersonale. «Canut ist immer noch der Held voll Gütigkeit, / Der nur aus Zwange zürnt, aus Neigung stets verzeiht»⁵⁰ – così Gunilde incoraggia Estrithe ad affidarsi senza preoccupazione all'indulgenza del fratello al ritorno dalla campagna militare intrapresa da Ulfo per porre fine al regno di Canut. Mansuetudine e senso di umanità vengono presentati come disposizioni al servizio della sicurezza e del benessere della collettività. L'assoggettamento di tutte le parti sociali al vincolo comunitario si esprime nel trasferimento in capo al regnante di una sovranità indivisa, non esposta a interessi limitati, il cui esercizio obbliga il regnante stesso all'astensione da qualunque passione egoistica e alla piena identificazione con la causa comune. Questo paradigma di sovranità – che riflette la transizione dall'ordinamento feudale a quello dello stato moderno, e che Schlegel sviluppa animato da una sicura competenza in materia di filosofia politica⁵¹, rendendone destinatario quel Federico V il cui regno, secondo un'attesa diffusa presso i contemporanei, avrebbe portato un'epoca

⁴⁹ *Ini*, p. 279. Cfr. su questo aspetto Steven D. Martinson: «Canut»: *Johann Elias Schlegels klassisches Geschichtsdrama*, in *Studia Neophilologica*, 61, 1989, pp. 45-59.

⁵⁰ Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., p. 224.

⁵¹ Nella produzione saggistica di Schlegel, che tra 1748 e 1749 tiene corsi di storia e dottrina politica presso l'Accademia di Sorø, ricorrono scritti incentrati sulle caratteristiche del buon governo. Può essere utile riportare questa lucida descrizione del contratto sociale

di incivilimento e progresso – si delinea in modo assai chiaro in occasione del duello fra Godewin e Ulfo. L'indignazione che Canut manifesta quando apprende che i due contendenti, anziché affidarsi alla mediazione del sovrano, hanno stabilito di affrontarsi in combattimento (dunque di ricadere in una logica materiale, corporea, non simbolica), è alimentata dal rifiuto di una pratica intesa a scaricare all'interno della collettività l'energia compressa della cupidigia individuale, mettendo così a rischio la coesione e la stabilità del corpo sociale. Nelle parole di Canut, che si affretta a dare disposizioni perché Godewin e Ulfo vengano distolti dal loro proposito, si annunciano gli effetti di una concezione contrattualistica delle relazioni sociali, in base alla quale il singolo soggetto è parte di un dispositivo impersonale che trascende la sua volontà, e che impone ai suoi appetiti il freno della volontà generale e del diritto⁵²:

Haquin, ruf aus dem Kampf sie beyde gleich herbey.
 Sag ihnen, daß ihr Blut des Vaterlandes sey;
 Daß ich den wilden Muth, der Zwietracht suchet, hasse,
 Und niemand Unrecht thun noch Unrecht leiden lasse;
 Daß den Beleidiger mein Arm zur Strafe zieht,
 Und dessen Sache führt, der sich beleidigt sieht.
 Ich will nicht, daß mit mir Gewalt und Zwist regieren,
 Und Bürger meines Reichs mit Bürgern Kriege führen;

che si legge nel trattato *Daß die Belohnung der Verdienste das wahre Kennzeichen einer löblichen Regierung sey*: «Die Absicht unsers Gehorsams gegen denjenigen, in dessen Hände wir alle unsere Rechte legen, die wir gegen einander haben, ist ganz allein, daß wir durch die Gerechtigkeit desselben die Vollkommenheit unsers äußerlichen Zustandes erhalten mögen, die wir uns selber zu verschaffen nicht vermögend genug sind» (Johann Elias Schlegel: *Werke*, vol. III, Kopenhagen – Leipzig 1764, p. 329).

⁵² Per Wolfgang Ranke (*Theatermoral*, cit., pp. 318-319) oggetto del duello è l'adattabilità delle tradizionali virtù eroiche al sistema di mediazioni dello stato moderno, la trasferibilità di un valore individuale eccedente entro un dispositivo sociale fondato su relazioni di parità fra i sudditi. Nella contesa tra Ulfo e Godewin sarebbe in gioco la questione, «ob Erfüllung der Untertanenpflicht und heroisch-aristokratische Gesinnung einander ausschließen, wie Ulfo meint, oder ob sie miteinander vereinbar sind, wie von Godewin vorausgesetzt» (p. 318).

Und daß man den erhebt und noch mit Ruhm bekrönt,
Der der Geselligkeit geweihte Rechte höhnt.⁵³

L'uscita da una visione privatistica dei rapporti fra gli uomini segna in termini biopolitici il passaggio a un esercizio dematerializzato e incorporeo della sovranità. Gli apparati del diritto, nella rappresentazione che ne dà Canut, si basano sul temperamento della vitalità mediante il principio astratto (perché non coincidente con i bisogni di un individuo in particolare) del bene comune, sul contenimento di quell'impulso naturale all'affermazione di sé che di lì a poco Rousseau avrebbe teorizzato in termini destinati a orientare tutto il dibattito settecentesco sull'origine della società.

Nonostante la sollecitudine di Canut, il duello non può essere impedito. Ulfo, che è riuscito a disarmare Godewin, stabilisce di salvargli la vita e di considerarsi appagato dall'umiliazione inflitta all'avversario. Quando apprende come si sono svolti i fatti, Canut si premura innanzi tutto di disinnescare il paradigma di onore di cui Ulfo si ritiene portatore, collocando l'interesse della collettività in posizione preminente rispetto a quello del soggetto («Die Großmuth seh ich zwar, wo ist die Bürgertreu? / Ich will, daß dieser Sieg hinfort der letzte sey, / Wo Glieder Eines Staats gewinnen und verlieren, / Und Bürger im Triumph die Nebenbürger führen»)⁵⁴. L'emancipazione dalla sfera ristretta dell'egoismo individuale implica la transizione a una dimensione sublimata, nella quale il possesso materiale di beni e altri segni di distinzione è sostituito da forme simboliche di appagamento come la soddisfazione di sé e la serenità della propria coscienza. In questo senso Godewin, che in tutti i passaggi della tragedia qualifica se stesso come il suddito esemplare, oramai estraneo all'orizzonte feudale e premoderno incarnato da Ulfo, aderisce con prontezza al nuovo regime di senso annunciato da Canut:

Ich bin von dir besiegt, und darf es mich nicht schämen.
Besiegt seyn ist kein Schimpf, und stark seyn ist kein Ruhm;
Die Ehre bleibt allein des Herzens Eigenthum.⁵⁵

⁵³ Johann Elias Schlegel: *Canut*, cit., p. 247.

⁵⁴ *Ivi*, p. 251.

⁵⁵ *Ivi*, p. 255.

Nel ritmo ampio e disteso dell'alessandrino, così propizio al tratto formulare di certe soluzioni gnomiche molto frequenti nella scrittura di Schlegel, si costituisce qui il nuovo assetto della virtù nella cultura del diciottesimo secolo. La privatizzazione e l'interiorizzazione del sentimento di onore sono già protese verso quella dimensione di gratuità e disinteresse che intruderà la concezione di morale del tardo Settecento.

Bibliografia

- Alt, Peter-André: *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen – Basel 1994.
- Baasner, Rainer: *Nachwort*, in Johann Elias Schlegel: *Theoretische Texte*. Hrsg. von Rainer Baasner, Hannover 1999, pp. 120-127.
- Bertola, Aurelio de' Giorgi: *Idea della poesia alemanna*, Napoli 1779.
- Borchmeyer, Dieter: *Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels «Canut» und die Krise des heroischen Trauerspiels*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 27, 1983, pp. 154-171.
- Braungart, Wolfgang: *Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller)*, in *Zeitschrift für Germanistik*, 15, 2005, pp. 277-295.
- Detering, Heinrich: *Die Nation der Poesie. Johann Elias Schlegel und die Seinen*, in *Skandinavistik*, 24, 1994, pp. 85-102.
- Eaton, J. W.: *The German Influence in Danish Literature. The German Circle in Copenhagen 1750-1770*, Cambridge 1929.
- Gottsched, Johann Christoph: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. V, Stuttgart 1972.
- Gottsched, Johann Christoph: *Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, vol. IX: *November 1742 – Februar 1744*, Berlin – Boston 2015.
- Kühne, Lena: *Johann Elias Schlegels Bedeutung für Dänemark, insbesondere für das dänische Theater 1747-1749*, in *Text & Kontext*, 20, 1997, pp. 255-290.
- Martinson, Steven D.: *«Canut»: Johann Elias Schlegels klassisches Geschichtsdrama*, in *Studia Neophilologica*, 61, 1989, pp. 45-59.
- Martus, Steffen: *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels «Canut»*, in *Politik Ethik Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*. Hrsg. von Thorsten Burkard, Markus Hundt, Steffen Martus und Claus-Michael Ort, Berlin 2011, pp. 15-42.

- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Zur Didaktik der Beschämung im Theater der Empfindsamkeit*, in *Gewissen. Interdisziplinäre Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Simon Bunke und Katerina Mihaylova, Würzburg 2015, pp. 165-181.
- Pirro, Maurizio: *Estetica del comico e funzioni della commedia nell'opera di Johann Elias Schlegel*, in *Prospero*, 22, 2017, pp. 7-29.
- Quattrocchi, Luigi: *Il teatro di Johann Elias Schlegel*, Roma 1965.
- Ranke, Wolfgang: *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009.
- Rowland, Herbert: *Imitation, Pleasure, and Aesthetic Education in the Poetics and Comedies of Johann Elias Schlegel*, in *Goethe Yearbook*, 17, 2010, pp. 303-325.
- Schlegel, Johann Elias: *Werke*, Kopenhagen – Leipzig 1761-1770.
- Schlegel, Johann Elias: *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn 1887.
- Schlegel, Johann Elias: *Theoretische Texte*. Hrsg. von Rainer Baasner, Hannover 1999.
- Schulz, Georg-Michael: *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*, Tübingen 1980.
- Wilkinson, Elizabeth M.: *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*, Darmstadt 1973².
- Wirtz, Thomas: *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung*, Würzburg 1994.
- Witte, Bernd: *Vom Martyrium zur Selbsttötung. Sterbeszenen im barocken und im bürgerlichen Trauerspiel*, in *Daphnis*, 23, 1994, pp. 409-430.

* * *

Bettina Rabelhofer
(Graz)

*Inhabiting a Time before Time. Freud's Concept of Trauma
as a Psychoanalytical Figure of Thought*

ABSTRACT. At present the term 'trauma' seems to be booming as a pattern of cultural interpretation. It connects discourses about medicine, psychoanalysis, art and literary theory, and social history. Today the ruptures and aporias of understanding, representation, communicability and referentiality are discussed in post-structuralist theories of meaning, but it was Freud who created for the first time a readable text about how the repetitious structure of trauma in its paradoxical temporality – the effect stands in as its cause – works as a missed experience at the interface of lives and texts.

Trauma opens up a space beyond the symbolic and interrupts thereby the very process of memory. Both psychoanalysis and literature try to make traumatic experience available for symbolic exchange, not by means of excavating a lost and objectifiable past but by the very act of repeating what otherwise – without the 'significant other' – would undergo the crisis of silence.

If «modernity names the moment when the thinking subject can no longer be said to be completely under control or conscious of the actual events that necessarily comprise "his" past»¹, then it was Freud who created for the first time a readable text of this missing experience. Thus memory has become the place where the unexpected and the accidental could happen, threatening the subject's coherence and continuity. In the face of

¹ Kevin Newmark: Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the shock of laughter. In: Cathy Caruth (ed.): Trauma. Explorations in Memory. Baltimore and London: John Hopkins UP 1995, p. 236-255; 238.

World War I Freud was startled by the dreams of the war veterans. The dream images were not symbolic; rather they repeated mimetically the battlefield traumas:

Now dreams occurring in traumatic neuroses have the characteristic of repeatedly bringing the patient back to the situation of his accident, a situation from which he wakes up in another fright. This astonishes people far too little.²

The literal return of these traumatic dreams could no longer be understood as “wish fulfilment” and seemed to lack any unconscious meaning:

[...] it is impossible to classify as wish-fulfillments the dreams we have been discussing which occur in traumatic neuroses, or the dreams during psychoanalyses which bring to memory the psychological traumas of childhood. They arise, rather, in obedience to the compulsion to repeat, though it is true that in analysis that compulsion is supported by the wish (which is encouraged by “suggestion”) to conjure up what has been forgotten and repressed. Thus it would seem that the function of dreams, which consists in setting aside any motives that might interrupt sleep, by fulfilling the wishes of the disturbing impulses, is not their *original* function. If there is a “beyond the pleasure principle”, it is only consistent to grant that there was also a time before the purpose of dreams was the fulfilment of wishes.³

In *Beyond the Pleasure Principle* Freud introduces trauma through the notion of a nightmare. The dream reproduces the catastrophe and the shock experience stands for the dissociation of memory from consciousness; the actual event is separated from its understanding. The traumatized individual is possessed by the event and does not gain any control over it. He cannot possess his history. At the core of the nightmares there is a collapse of

² Sigmund Freud: *Beyond the Pleasure Principle*. In: *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*. Volume XVIII (1920-1922): *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 2001, pp. 7-64; 13.

³ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, p. 32f. [Freud's emphasis].

meaning and a deep uncertainty as to its very truth. The crisis of truth poses the greatest challenge to trauma theory today.

Besides the non-symbolic character of the dreams and flashbacks, Freud was also struck by the belatedness with which the traumatic event haunted the one who had suffered from it, possibly a long time ago. In *Moses and Monotheism* he refers to this gap of knowing as a period of latency that constitutes a time that lacks the registration of the traumatic event in memory:

It may happen that a man who has experienced some frightful accident – a railway collision, for instance – leaves the scene of the event apparently uninjured. In the course of the next few weeks, however, he develops a number of severe psychical and motor symptoms which can only be traced to his shock, the concussion or whatever else it was. He now has a “traumatic neurosis”. [...] The time that has passed between the accident and the first appearance is described as the “incubation period”, in a clear allusion to the pathology of infectious diseases. [...] that might be described as “latency”.⁴

It is because of this very belatedness that the trauma tests the limits of understanding. Freud had already identified the principle of belatedness in his case studies with hysterical patients. He argued that the traumatic interaction takes place between two scenes.

The first scene – consisting of the initial traumatic moment – is not fully emotionally experienced and intellectually understood, but can only be lived through at the time of its occurrence. It cannot be grasped because it comes too early in the child’s development to be assimilated. The second scene – sometimes a rather trivial trigger – could reactivate the first after a period of latency. With regard to sexual child abuse as depicted in the Katharina-case, Freud posits that the actual abuse in childhood has no meaning to the

⁴ Sigmund Freud: *Moses and Monotheism: Three Essays*. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XXIII (1937-1939): *Moses and Monotheism. An Outline of Psychoanalysis and Other Works*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis 2001, pp. 1-13; 67f.

child, even though it has sexual content. It is only after puberty that the adolescent – through a second scene that is in some relation to the first one – realizes the sexual meaning of the first experience. And it is only from this “belated” point that traumatization sets in: It is the second scene that makes the first scene “retrospectively” traumatic. This paradoxical temporality – the effect stands in as its cause – is a radically hermeneutic concept. Through the logic of belatedness, deferred action or retro-determination traumatic experience breaks with common patterns of chronology: the past is belatedly created and may even project itself into the future through the compulsion to repeat. Freud, in his paper on *Screen Memories*, had already refused purely chronological models of remembering, and memory’s capacity for saving facts “as they were” became subject to the most suspicious examination: «There is in general no guarantee of the data produced by our memory»⁵. – «I can assure you», he says, «that people often construct such things unconsciously – almost like works of fiction»⁶. As to screen memories, an early memory can be used as a screen for a later event or vice versa, according to whether the displacement has occurred in a backward or forward direction:

A screen memory may be described as “retrogressive” or as having “pushed forward” according as the one chronological relation or the other holds between the screen and the thing screened off. [...] The whole subject deserves a more thorough examination; but I must content myself with pointing out what complicated processes – processes, incidentally, which are altogether analogous to the formation of hysterical symptoms – are involved in the building up of our store of memories.⁷

⁵ Sigmund Freud: *Screen Memories*. In: *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud. Volume III (1893-1899): Early Psychoanalytic Publications*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 2001, pp. 301-322; 315.

⁶ Freud, *Screen Memories*, p. 315.

⁷ Freud, *Screen Memories*, p. 320.

Though inhabiting a time before time, we are destined to miss a direct encounter with our own past. The past in general, and in particular if it is traumatic, seems to be beyond the scope of our memory. Psychoanalysis, therefore, would prove itself ineffective if it wanted to restore the subject's integrity by means of excavating a lost and objectifiable past. Only repetition can commemorate the trauma.

Post-structuralist theories of meaning maintain that trauma is beyond the limits of representation. There is no way to bridge what is so radically torn apart. The ruptures and aporias of understanding, representation, communicability and referentiality have come to form the centre of deconstructive approaches towards trauma. In her paper on *Trauma and the Material Signifier* Linda Belau warns against giving way to the temptation to idealize traumatic experience as something radically inaccessible:

[...] if trauma's seeming incomprehensibility has been the paradoxical starting point for one of the most important avenues of its study, it has also invited a dangerous elevation of traumatic experience to the level of an ideal. That is, insofar as it remains beyond our understanding and comprehension, trauma can easily be seen as a sort of exceptional experience. And victims and survivors of trauma, consequently, may be seen as ambassadors of an exceptional realm, bearers of a higher (albeit more terrible) knowledge than is available to the rest of us.⁸

Belau argues that traumatic experience is not in fact inaccessible or un-touchable to the degree deconstructivist trauma theory claims. Trauma, to her, inhabits a space beyond the symbolic which is, nevertheless, intimately tied to the materiality of the signifier. Through an analysis of the role of the signifier it could be shown that trauma – in exposing the inadequacy of the signifier – «is an effect of the real that can only be registered negatively in the symbolic». «Therefore», she concludes, «while trauma may belong to the register of the real, it functions in the symbolic»⁹. It is the symbolic where traumatic repetition stages itself.

⁸ Linda Belau: *Trauma and the Material Signifier*. 2001,1, LINK.

⁹ Belau, *Trauma and the Material Signifier*, 46.

Trauma opens up a space beyond the symbolic and interrupts thereby the very process of memory. Psychoanalysis and literature both try to make traumatic experience available for symbolic exchange, not by means of excavating a lost past but by the very act of repeating what otherwise – without the “significant other” – would undergo the crisis of silence.

Metaphor and metonymy are two forms of symbolic representation. According to Arnold Modell, a psychoanalyst and professor of clinical psychiatry, the loss of metaphor as it occurs in post-traumatic states is a «characteristic response to trauma and it threatens the integrity of the self»¹⁰. Traumatization compels the subject to repeat an unmodified literality from the past without being able to re-categorize or re-contextualize the returning memories. Modell describes this situation in terms of a “frozen metaphor”: «The metaphoric correspondence between past and present is frozen and inflexible. [...] Trauma degrades metaphor, and massive trauma degrades metaphor absolutely»¹¹. Interrupting the process of symbolization, the traumatic past remains isolated, it cannot become part of the present in such a way that the traumatized individual can reflect on it. Donnel B. Stern, referring to Modell, emphasizes the need for trauma to be linked with current experiences if any sort of “meaning” is to be kept alive:

In trauma, that is, the past exists as a concrete record and cannot be contextualized in the present. Note that this drains meaning from the present, because the present cannot be enriched by association with some portion of the past. But the foreclosing of metaphor also drains meaning from the past – or rather, from the reconstructions of the past that we undertake on the basis of what we learn and experience in the present, a process analogous to what Freud (1895, 1918) called deferred action, or *Nachträglichkeit*.¹²

¹⁰ Arnold H. Modell (2003), *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 113.

¹¹ Modell, *Imagination and the Meaningful Brain*, p. 113.

¹² Donnel B. Stern (2009): *Shall the Twain Meet? Metaphor, Dissociation, and Cooccurrence*. In: *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 29:1, pp. 79-90; 82. [Italics from the original].

By means of our metaphoric imagination, we are able to interpret, displace, and transform our feelings. In metaphor, the meaning of a memory, Stern says, is carried over or “transferred” to a present experience and also becomes part of the “emotional categories”. The self also needs to be continually re-contextualized in an affective dimension. When such metaphoric transfer takes place trauma can be reflected on.

There is also an interesting relationship between transference (in the psychoanalytical sense of the term) and metaphor. Psychotic reference lacks symbolism and flattens any metaphors to a plain concretism¹³. Stern gives the following example:

[...] my analyst *is* my father; no other interpretation will do. Clinical relatedness is much more viable, of course, if the transference is (again in the old-school term) *neurotic*: I feel that my analyst is *like* my father, but I continue to recognize that analyst and father are separate. Transference is clinically useful when its meaning is metaphorical; transference is problematic, on the other hand, when it is a literal equivalence.

Transference will not collapse when there is an “as if” which creates the potential for metaphor:

To feel *as if* my father is my analyst, I must feel that the two people are alike in some key respect. In other words, the *as if* kind of transference requires me to have created a *category* in which father and analyst both belong. But the creation of a category is based on more than the identification of similarities between its items; a category is also defined by its items' differences from one another. Without the differences to separate the members of a category, it would not be a category at all, but would instead simply collapse back into equivalences.¹⁴

Metaphor, for this reason, is not purely a linguistic phenomenon but synonymous with symbolic function. Trauma that has not yet become part

¹³ The loss of metaphor threatens memory. See also Ilse Grubrich-Simitis, «From Concretism to Metaphor: Thoughts on Some Theoretical and Technical Aspects of the Psychoanalytic Work with Children of Holocaust Survivors», *Psychoanalytic Study of the Child* 39 (1984), pp. 301-319.

¹⁴ Stern, *Shall the Twain Meet?*, p. 81. [Italics from the original].

of a metaphor does not belong to a category either. Remaining in isolation as a “singularity”, as a thing in itself, it cannot be known or emotionally felt. According to Stern, it «seems [...] that the process of creating associative links between otherwise separate experiences is crucial to psychic growth»¹⁵. The literalness of language makes memory impossible. – «Take metaphor out of language and there is no memory, no history, left»¹⁶. If an experience lacks all reference points it stays empty and can only be represented as a loss, gap or void. Dori Laub uses the term “empty circle” for this «latent, but powerful and ever-present feeling of nothingness»¹⁷ after one of his analytic patients had told him a dream which occurred in the fifth year of her analysis. The short version of it runs as follows:

[T]here was an “empty circle”; she knew that her position could be related to that circle. Exactly where she was, she did not know, but she felt her reference to it. Many things distracted her from looking at it.¹⁸

Through the absence of categories the dream experience as well as the real trauma experience is surrounded by timelessness and ubiquity. Without time and place the traumatic event is «outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery»¹⁹. Trauma blocks the conversion into narrative. Whereas narrating our life stories is a social act, related to a particular addressee and adapted to the interests of the present, traumatic memory remains untouched by time and cannot be recounted verbally. It is encapsulated in the body and cut off from consciousness and the understanding “other”:

¹⁵ Stern, *Shall the Twain Meet?*, p. 83.

¹⁶ Jacqueline Rose: «Daddy». In: Sylvia Plath. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. Updated edition. (= Bloom’s Modern Critical Views). New York: Bloom’s Literary Criticism 2007, p. 28.

¹⁷ Dori Laub and Daniel Podell: Art and Trauma. In: *International Journal of Psychoanalysis* (1995) 76, p. 991-1005; 992.

¹⁸ Laub/Podell, *Art and Trauma*, p. 992.

¹⁹ Dori Laub: *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*. In: Shoshana Felman and Dori Laub (ed.): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge 1992, pp. 57-74; 69.

The feelings of absence, of rupture, and of the loss of representation that essentially constitute the traumatic experience all emerge from the real failure of the empathic dyad at the time of the traumatization and the resulting failure to preserve an empathic tie even with oneself.²⁰

When faith in human responsiveness has to be entirely given up – «[t]he executioner does not heed the victim's plea for life and relentlessly proceeds with the execution»²¹ – also the internal dialogue within the victim is destroyed, as intra-psychically there is no longer «a matrix of two people, a self and a resonating other»²². Therefore the presence of a listener is of essential importance to restore the empathic tie within the survivor herself.

Literature and psychoanalysis can provide a kind of transitional space for a responsive presence to make up for the tremendous loss of empathy during traumatization.

Donald W. Winnicott²³ holds that our fear of death is indissolubly linked to our earliest experiences of loneliness, helplessness and separation. The infant's separation anxieties from her first carer, usually the mother, cause her unbearable pain and suffering that cannot be processed properly by the immaturity of her psyche. Transitional objects like blankets and teddy bears help the child to have a fantasized bond with the mother as she gradually separates. But language too can serve as a defence against anxiety.

Freud gave an impressive example watching his grandson playing a game of departure and return:

The child had a wooden reel with a piece of string tied round it. It never occurred to him to pull it along the floor behind him, for instance, and play at its being a carriage. What he did was to hold the

²⁰ Laub/Podell, *Art and Trauma*, p. 992.

²¹ Dori Laub: *On Holocaust Testimony and Its «Reception» within Its Own Frame, as a Process in Its Own Right. A Response to «Between History and Psychoanalysis»* by Thomas Trezise. In: *History and Memory*, Vol. 21, No. 1 (Spring/Summer 2009), pp. 127-150; 141.

²² Laub (2009), p. 141.

²³ D. W. Winnicott (1971): *Playing and reality*. New York: Routledge.

reel by the string and very skillfully throw it over the edge of his curtained cot, so that it disappeared into it, at the same time uttering his expressive “o-o-o-o”. He then pulled the reel out of the cot again by the string and hailed its reappearance with a joyful “da” [“there”]. This, then, was the complete game – disappearance and return.²⁴

In his “fort”-“da” game, the little boy has created a transitional symbolic space between his mother and himself which allows him to maintain the mother-child bond by staging her departure and her coming back as well. By means of the reel the boy could stand separateness while remaining symbolically connected to his mother’s embrace.

The same takes place when the analyst attempts to restore or reconstruct a patient’s damaged early self through holding and transitional relatedness, emphasizing a renewed process of self-creation. Like the child’s play, the psychoanalytical process could thus be the basis for creativity.

By means of words as transitional objects the little boy could bridge the otherwise empty space between himself and his mother, between the self and the world. The significance of the transitional object lies in the child’s passing from the pre-symbolic to the symbolic. Thus, the fort-da-game could be conceived as a primal scene of poetry. It connects and separates, at the same time, the child’s inner world from the external reality. In Freud’s terms, the transition from the pleasure principle to the reality principle takes place. In the intermediate area of the game, both primary and secondary processes coexist simultaneously. The child’s text is a symbolic object in the psychoanalytical sense and eases his way into reality and separation while playfully investigating its linguistic and symbolic capacities respectively. As long as you can hide in the intermediate area of play or poetic language (and as may also be the case with the holding containment in the psychoanalytic process) death cannot get you, because it is always ‘out there’ in the realm where you are not²⁵. Death-camp survivors are reported to have concen-

²⁴ Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, p. 15.

²⁵ See Gabriele Schwab: *The Intermediate Area Between Life and Death: On Samuel Beckett’s *The Unnamable**. In: *Memory and Desire. Aging – Literature – Psychoanalysis*. Edited by Kathleen Woodward and Murray M. Schwartz. Bloomington: Indiana UP, pp. 204-217; 208.

trated on exercise books or torn sheets of paper as transitional objects (and therefore stabilizing devices) when gradually meaning was withdrawn from the last remains of life around them. The uttering of words, rhythms or the singing of a melody defers the notion of death. Silence, in this respect, would work as a linguistic substitute for death and emptiness.

When meaning is radically lost and the internal other is utterly absent, art could keep up the illusion of a responsive presence. Art does not “communicate” meanings, but it generates them in receptive minds:

In art and literature a connection can be restored that can oppose and defy the abandonment of listening and communication that characterises trauma. Art has the ability to revive the enshrouded past of a trauma through a dialogue in the present. In creating a holding, witnessing “other” that confirms the reality of the traumatic event, the artist can provide a structure or presence that counteracts the loss of the internal other, and thus can bestow form on chaos.²⁶

Bestowing form on chaos means in some way unfolding a story that provides some formal containment for a plot that otherwise would iterate the psychic pain by inexorably and insensibly repeating itself. “Story” as well as Anna O.’s “talking cure” could, therefore, be regarded as a linguistic remedy, whereas plot or “unstory” prolongs the pain without the healing power of a narrative mode. Ruth Leys, in her book about the genealogy of trauma, links “unstory” versus “story” to the terms “mimesis” and “diegesis”²⁷. Diegetic modes of representation are a step towards de-traumati-

²⁶ Laub/Podell, *Art and Trauma*, p. 993, referring to Gilbert J. Rose: *Necessary Illusion: Art as “Witness”*. Madison, Conn.: International Universities Press 1996.

²⁷ Ruth Leys: *Trauma. A genealogy*. Chicago: University of Chicago Press 2000, p. 31: «The unconscious, for Freud, is the repository of those repressed infantile representations, and it is the latter that, transferred secondarily to the person of the analyst, are held to become accessible to consciousness and recollection in the form of the patient’s self-narration, or *diegesis*. For Freud in this mode, the patient’s speech during the hypnotic trance does not constitute such a *diegesis* for that speech is a hypnotic-mimetic performance that occurs precisely in the absence of consciousness and self-representation». [Italics from the original].

zation, as narrating is always a kind of “working through” and therefore can provide a conscious, psychic and intellectual processing of trauma²⁸.

Literature may connect “unstory” to “story”, and by doing so, it also connects the shattered pieces of a broken temporality, so that the past can be laid to rest. Ghost stories²⁹ represent a paradigmatic embodiment of the disjunction of temporality, since the spectre – as a variant of the return of the repressed – keeps haunting the present as long as the traumatic event has not been fully assimilated. To be bound to replay the past is to be caught in a traumatic repetition compulsion which suspends the temporal process by the tantalizing instinctual play of the death drive. Remembering and “working through” in opposition to “acting out” tries to escape this curse of reproduction. Repetition is inherently ambivalent. If it is the matrix for altering what is repeated, it could be a potentially progressive act. Thus the little boy’s *fort-da* game stages the passage from trauma to recovery. It can be regarded as an attempt to create patterns of constancy. Such constancy allows something to remain stable. Although art and play work against the compulsion to repeat, insofar as they serve as symbolic enactments (they actualize the past in symbolic form), they employ repetition as a means of difference and change, so that it can be replayed to a more successful outcome.

Peter Brooks suggests that «repetition in its literary manifestations may in fact work as a “binding”, a binding of textual energies that allows them to be mastered by putting them into serviceable form [...] within the energetic economy of the narrative»³⁰. «Serviceable form», according to Brooks, means “perceptible” form. These perceptible formalizations – be they repetitions, similarities, or contrasting elements – create «a delay, a postponement in the discharge of energy, a turning back from immediate pleasure, to ensure that the ultimate pleasurable discharge will be more complete»³¹. The

²⁸ Cf. Christina Wald: *Hysteria, Trauma and Melancholia. Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. New York: Palgrave Macmillan 2007, p. 99.

²⁹ With regard to transgenerational haunting see Anne Whitehead: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP 2004, chapter «The past as revenant», pp. 12-29.

³⁰ Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*: Oxford: Clarendon Press 1984, p. 101.

³¹ Brooks, *Reading for the Plot*, p. 101f.

boy's "o-o-o-o" while playing his fort-da game of departure and return could be seen as the vocal equivalent of the pain that the delay of the happy ending, his mother's coming back, causes. The first part of the game, the throwing away of the spool into the infant's cot, retards the pleasure principle's search for the gratification of discharge, but, nevertheless is filled with forepleasure, awaiting the second part of the game, the mother's return, and welcoming it with a joyful "da". «The most effective or, at least, the most challenging texts», Brooks says, «may be those that are most delayed, most highly bound, most painful»³².

The boy's desire has taken shape in the symbolic enactment of his wishful play; in the same symbolic way literary texts become the fictional playground for the traces of our (past) desire. The same is true of transference in the psychoanalytic process.

In Brooks' words, the transference, like the literary text,

becomes the peculiar space of a deadly serious play, in which effect, repeated from the past, is acted out as if it were present, yet eventually in the knowledge that the persons and relations involved are surrogates and mummies. The transference actualizes the past in symbolic form, so that it can be replayed to a more successful outcome.³³

All literature, as circumlocutory it might be, is heading towards this outcome.

References

- Belau, Linda: Trauma and the Material Signifier. 2001,1, LINK.
Brooks, Peter: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative: Oxford: Clarendon Press 1984.
Freud, Sigmund: Beyond the Pleasure Principle. In: The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud. Volume XVIII (1920-1922): Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson.

³² Brooks, Reading for the Plot, p. 102.

³³ Brooks, Reading for the Plot, p. 234f.

- London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 2001, pp. 7-64.
- Freud, Sigmund: Screen Memories. In: The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud. Volume III (1893-1899): Early Psychoanalytic Publications. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 2001, pp. 301-322.
- Freud, Sigmund: Moses and Monotheism: Three Essays. In: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XXIII (1937-1939): Moses and Monotheism. An Outline of Psychoanalysis and Other Works. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey. In Collaboration with Anna Freud. Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis 2001, pp. 1-13.
- Grubrich-Simitis, Ilse: «From Concretism to Metaphor: Thoughts on Some Theoretical and Technical Aspects of the Psychoanalytic Work with Children of Holocaust Survivors», *Psychoanalytic Study of the Child* 39 (1984), pp. 301-319.
- Laub, Dori and Daniel Podell: Art and Trauma. In: *International Journal of Psycho-Analysis* (1995) 76, p. 991-1005.
- Laub, Dori: Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Shoshana Felman and Dori Laub (ed.): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York and London: Routledge 1992, pp. 57-74.
- Laub, Dori: On Holocaust Testimony and Its «Reception» within Its Own Frame, as a Process in Its Own Right. A Response to «Between History and Psychoanalysis» by Thomas Trezise. In: *History and Memory*, Vol. 21, No. 1 (Spring/Summer 2009), pp. 127-150.
- Leys, Ruth: *Trauma. A genealogy*. Chicago: University of Chicago Press 2000.
- Modell, Arnold H. (2003): *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Newmark, Kevin: Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the shock of laughter. In: Cathy Caruth (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London: John Hopkins UP 1995, pp. 236-255.
- Rose, Gilbert J: *Necessary Illusion: Art as "Witness"*. Madison, Conn.: International Universities Press 1996.
- Rose, Jacqueline: «Daddy». In: Sylvia Plath. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. Updated edition. (= Bloom's Modern Critical Views). New York: Bloom's Literary Criticism 2007, p. 28.

- Schwab, Gabriele: The Intermediate Area Between Life and Death: On Samuel Beckett's *The Unnamable*. In: Memory and Desire. Aging – Literature – Psychoanalysis. Edited by Kathleen Woodward and Murray M. Schwartz. Bloomington: Indiana UP, pp. 204-217.
- Stern, Donnel B. (2009): Shall the Twain Meet? Metaphor, Dissociation, and Cooccurrence. In: Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals, 29:1, pp. 79-90.
- Wald, Christina: Hysteria, Trauma and Melancholia. Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Whitehead, Anne: Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh UP 2004, chapter «The past as revenant», pp. 12-29.
- Winnicott, D. W. (1971): Playing and reality. New York: Routledge.

* * *

Elena Polledri
(Udine)

«Was! um eines Wortes willen?»

Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia

[«What? By dint of a mere word?»

Hölderlin, Celan and the caesura between poetry and historical 'praxis']

ABSTRACT. The purpose of this article is to shed light on the complex relationship between poetry and *praxis*, which Hölderlin and Celan dealt with, respectively, in the tragedy *Der Tod des Empedokles* and in the poem *Tübingen Jänner* and, further, to show how the two poets were driven by the urge to reflect on the role of the poet in history. In the tragedy *Der Tod des Empedokles*, Hölderlin still seems to believe in the power of the poetic word, but he soon lost this faith and did not finish his drama. In Paul Celan's poem *Tübingen Jänner*, Hölderlin becomes the symbol of a poetry which the world cannot understand any more. The obscure words «Pallaksch. Pallaksch», which the poet repeated in front of his visitors in the tower on the Neckar, suggest the impossible communication between poet and society and the caesura between the poetic word and historical *praxis*.

Nel dramma hölderliniano *Der Tod des Empedokles* il discepolo Pausania chiede al suo maestro come sia possibile che gli dèi gli abbiano voltato le spalle solo perché ha osato pronunciare un parola temeraria («kühne[s] Wort»¹). Empedocle gli risponde mettendo in luce il potere della parola, capace, a suo parere, di condizionare l'azione politica e cambiare la storia. La fiducia espressa dal filosofo agrigentino nella parola, la cui forza sarebbe in grado di influenzare la *praxis*, vacillerà presto in Hölderlin, che non por-

¹ «Parola temeraria». Testo tedesco e traduzione italiana sono citati dalla seguente edizione: F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, trad. e appendice di L. Balbiani, saggio introduttivo, commento, biografia e bibliografia di E. Polledri, Bompiani, Milano 2003, qui pp. 48-49, v. 464.

terà mai a termine il suo dramma. Il 29 gennaio 1961, Paul Celan, di ritorno da un viaggio a Tübingen, sceglierà proprio il poeta della torre come simbolo di una poesia che il mondo non è più in grado di comprendere e concluderà *Tübingen, Jänner* con la nota espressione ripetuta spesso dal “folle” Hölderlin ai suoi visitatori nella torre di Zimmer sul Neckar: «Pallaksch. Pallaksch»². Nel balbettio del «poeta dei poeti» Celan condenserà la cesura insanabile tra parola poetica e l'azione degli uomini nella storia. In questo articolo si intende fare luce sulla complessa e problematica relazione tra poesia e *praxis* che Hölderlin e Celan tracciarono rispettivamente nel dramma *Der Tod des Empedokles* e nella poesia *Tübingen Jänner*, mostrando come entrambi furono spinti dalla costante necessità di riflettere sul ruolo dei poeti e l'azione degli uomini nella storia, anche e soprattutto quando quest'ultima sembra sottrarsi all'ascolto della parola e, anzi, le intima il silenzio.

1. La «parola temeraria»: il 'nefas' di Empedocle

Nei versi riportati di seguito, tratti dalla prima stesura del dramma *Der Tod des Empedokles*, il filosofo dialoga con il discepolo Pausania e gli confessa il suo *nefas*: Empedocle ha osato proclamarsi dio «im frechen Stolz»³ di fronte al suo popolo, alla natura e agli stessi dèi, perciò ora la suprema armonia instaurata con le forze del cosmo è venuta meno e gli dèi gli hanno voltato le spalle. Il dialogo è incentrato sulla forza della parola, come segnalato peraltro dall'uso insistito dei *verba dicendi* («aussprechen», «sprachs [...] heraus», «sprechen», «sprachst»⁴). L'ingenuo Pausania è scettico, non crede che una parola, seppur temeraria e tremenda, possa avere tale potere; Empedocle gli risponde che nel suo caso invece è proprio per questa ragione che gli dèi possono annientarlo; solo chi li ha amati intensamente può rinnegarli con una parola; non ai mediocri, ma solo ai grandi geni è dato di

² P. Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2018, p. 137. Trad. di G. Bevilacqua, in *id.*, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 381.

³ «Con presuntuoso orgoglio». F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. 48-49, v. 53.

⁴ *Ivi*, p. 49, v. 448, v. 453, v. 458, v. 464.

disconoscere il divino, sovvertire il mondo, provocare una rivoluzione e, forse, salvarlo, solo per mezzo della parola.

EMPEKOKLES

[...] Nein!

Ich sollt es nicht aussprechen, heilige Natur!

Ihr reinen immerjünglichen Mächte!

Die mich mit Freude erzogen,

Mit Wonne genährt, die Götter waren

Dienstbar mir geworden, ich allein

War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus –

O glaub es mir, ich wäre lieber nicht

Geboren!

PAUSANIAS

Was! um eines Wortes willen?

Wie kannst so du verzagen, kühner Mann.

EMPEKOKLES

Um eines Wortes willen? ja. Und mögen

Die Götter mich zernichten, wie sie mich

Geliebt.

PAUSANIAS

So sprechen andre nicht, wie du.

EMPEKOKLES

Die ändern! wie vermöchten sie's?

PAUSANIAS

Ja wohl,

Du wunderbarer Mann! So innig liebt'

Und sah kein anderer, die ewge Welt

Und ihre Genien und Kräfte, nie

Wie du, und darum sprachst das kühne Wort

Auch du allein, und darum fühlst du auch

So sehr, wie du mit Einer stolzen Sylbe

Vom Herzen aller Götter dich gerissen

Und opferst liebend ihnen dich dahin,

O Empedokles –

EMPEKOCLE

[...] No,

non avrei dovuto dirlo, sacra natura,

e voi, forze pure e sempre giovani

che mi avete educato con gioia e

nutrito con delizia; gli dèi

mi obbedivano, io solo

ero dio, e l'ho affermato con presuntuoso orgoglio.

Credimi, sarebbe meglio se non fossi mai

nato!

PAUSANIA

Ma come, per una parola? Come puoi

tu, così audace, perderti d'animo in questo modo?

EMPEKOCLE

Per una parola? Sì, e che gli dèi

mi annientino, così come

mi hanno amato.

PAUSANIA

Gli altri non parlano come te.

EMPEKOCLE

Gli altri! E come potrebbero?

PAUSANIA

Certo,

uomo prodigioso, nessun altro ha amato

e conosciuto così intimamente il mondo immortale

con i suoi geni e le sue potenze

come te; per questo tu solo hai pronunciato

la parola temeraria, e per questo con tale intensità

senti di esserti strappato dal cuore di tutti gli dèi

con una sola sillaba orgogliosa,

e con amore ti offri a loro in sacrificio.

Empedocle!⁵

⁵ *Ivi*, pp. 48-49, vv. 447-468.

1.2 Dialogo contro azione

La valenza politica della parola è sottolineata fin dall'inizio del dramma anche da un aspetto strutturale: Hölderlin non rappresenta sulla scena le azioni cruciali della vicenda, quali, appunto, il *nefas* e la morte del filosofo nella lava dell'Etna, ma le fa narrare da voci terze, espressione delle varie componenti della comunità; la rappresentazione drammatica delle azioni è sostituita dal dialogo democratico, l'azione dalla parola. Il dramma di Empedocle diviene così il dramma di Pantea, Pausania, Crizia e dell'intera comunità agrigentina; il destino del protagonista viene inquadrato nel contesto storico-politico in cui si compie e narrato dai personaggi che lo circondano.

1.3 La parola manipolatrice della religione e della politica: Ermocrate e Crizia

A introdurre il personaggio di Empedocle sono Pantea, la giovane da lui miracolosamente guarita, che considera un atto legittimo il suo *nefas*, e Delia, l'ospite greca, la straniera, che incarna invece il realismo e la terresteità della *polis*. Quindi intervengono le due autorità rispettivamente religiosa e politica della città, Ermocrate e Crizia, rappresentanti di un ordine rigido, di una legge sterile, di istituzioni che in un'epoca di passaggio da un ordinamento autocratico a uno democratico, dalla monarchia alla repubblica, non riescono più a essere incisive. Crizia sottolinea come il *nefas* di Empedocle abbia gettato la città nel caos («die Gebräuche sind / Von unverständlichem Gebrause [...] überschwemmt»⁶) e nell'anarchia e spera che la parola del sacerdote Ermocrate possa ristabilire l'ordine; la maledizione che il religioso intende pronunciare contro Empedocle per esiliarlo ha valore politico; la sua parola è manifestazione di potere, o meglio, di abuso di potere; egli approfitta infatti della sua autorità per mantenere gli agrigentini schiavi di un regime autoritario; esiliando Empedocle spera di impedire il sovvertimento dell'ordine politico che costui ha avviato attraverso la parola. Ma a differenza di quella empedoclea la parola del sacerdote è solo uno strumento per manipolare il popolo; Empedocle stesso definisce la sua religione

⁶ «Le loro usanze [...] sono travolte da / un frastuono incomprensibile»; (*ivi*, pp. 30-31, v. 186).

un «Gewerbe»⁷ e descrive il suo viso come «falsch und kalt und todt»⁸; il suo amore per gli dèi un servizio istituzionalizzato, una pratica vuota. Ermocrate e Crizia sperano che la parola si trasformi in azione e annienti il loro antagonista, tanto amato dal popolo: «Das Wort des Priesters bricht den kühnen Sinn»⁹. Ma il loro atto verbale non avrà efficacia, in quanto privo di sostanza rispetto a quello di Empedocle, «zum Dichter geboren»¹⁰.

1.4 *La parola come via verso la democrazia: «Ihr botet / Mir eine Kron', ihr Männer! nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum»*

Alla parola sterile delle istituzioni Hölderlin contrappone quella di Empedocle, grande uomo, genio e, soprattutto, come affermerà nel *Grund zum Empedokles*, «Dichter»¹¹. Quando, nel secondo atto, gli agrigentini ritornano dal filosofo che in esilio ha scontato la sua colpa e gli offrono la corona terrena, egli la rifiuta¹²; ritornare ad Agrigento significherebbe infatti diventare la guida politica della città, instaurare un regime monarchico e impedire ai cittadini di proseguire la strada intrapresa verso la democrazia. «Diß ist die Zeit der Könige nicht mehr»¹³, risponde il filosofo al popolo e si allontana, lasciando come testamento solo la sua parola, a indicare la strada della democrazia e della libertà. Attraverso la metafora della fenice che rinasce a nuova vita dalle ceneri¹⁴ Pantea rappresenta il sacrificio che Empedocle compie per il suo popolo, un atto necessario per scongiurare l'avvento di un regime assolutista, un gesto di amore per impedire che il suo messaggio si corrompa, come succede, secondo Hölderlin, a ogni ideale nel momento in cui diviene realtà e si esprime sulla terra; così si legge nella lettera a Neuffer del novembre 1798: «Das Reine kan sich nur darstellen im Unreinen [...]

⁷ «Un mestiere» (*ivi*, pp. 52-53, v. 501).

⁸ «Falso, freddo e morto» (*ivi*, v. 502).

⁹ «La parola del sacerdote spezza lo spirito temerario» (*ivi*, pp. 34-35, v. 247).

¹⁰ «Poeta nato» (*Grund zum Empedokles / Fondamento dell'Empedocle*, *ivi*, pp. 218-219).

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. *ivi*, pp. 116-117, vv. 1321-1325.

¹³ «Questo non è più tempo di re» (*ivi*, pp. 116-117, v. 1325).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 152-153, vv. 1869-1870.

zwar darum, weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kömmt, die Farbe des Schiksaals trägt»¹⁵. Empedocle muore tra le fiamme dell'Etna per preservare la purezza dei suoi ideali e sottrarli al mondo; la sua morte condurrà il popolo verso una nuova vita e verso la democrazia:

O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß,	lasciate che essa infranga il vaso
Damit es nicht zu andrem Brauche dien',	affinché non venga impiegato per altri usi
Und Göttliches zum Menschenwerke werde	e il divino non divenga opera umana. ¹⁶

Il messaggio della prima stesura contiene una concezione tragica della storia: i grandi uomini possono indicare all'umanità la via per giungere alla pace ma sono destinati a scomparire e lasciare al popolo solo parole. Ogni politico carismatico deve ritirarsi e lasciare come testamento spirituale unicamente la parola, solo così aiuterà la democrazia a nascere. Questa posizione riflette lo scetticismo di Hölderlin nei confronti dei trionfi francesi; Napoleone che avrebbe dovuto sostenere le aspirazioni dei democratici tedeschi non mantiene le aspettative; il 16 marzo 1799 il generale delle truppe francesi Jourdan si pronuncia contro le pretese rivoluzionarie dei repubblicani tedeschi; i francesi avevano finto di sostenere il movimento riformista nel Württemberg unicamente al fine di esercitare pressione sul duca e indurlo a stringere alleanza con la Francia per ampliare i propri confini. Questi eventi significarono per Hölderlin un brusco risveglio dai sogni liberal-democratici.

1.5 La parola poetica: «herrlich ist / Sein Wort, es wandelt die Welt»

Nella seconda stesura Hölderlin insiste sul valore della parola come via alla democrazia. Mecade, che subentra a Crizia, afferma di non avere paura

¹⁵ F. Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 6 *Briefe*, hg. v. A. Beck, W. Kohlhammer, Stuttgart 1954, p. 290 (= d'ora in poi questa edizione sarà citata con l'abbreviazione StA e il numero del volume). «Il puro non può rappresentarsi che nell'impuro [...] per il motivo che il nobile stesso, non appena arriva ad espressione, porta il colore del destino sotto il quale è nato». Trad. di A. Lavagetto, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019, p. 1079.

¹⁶ F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. 134-135, vv. 1621-1623.

di Empedocle e di non credere, diversamente da Ermocrate, che le sue parole possano trasformarsi in azione e sovvertire un sistema: «findet den / Zur frechen That der Übermüthge nicht, / Und kann er nur im Worte sündigen, / So stirbt er, als ein Thor, und schadet uns / Nicht viel»¹⁷. Empedocle, che ora somiglia più a Prometeo che a Tantalo, è descritto come colui che, dopo avere rubato il fuoco celeste, fa risuonare dall'Olimpo la sua parola:

Es tönt sein Wort dem Volk,	La sua parola risuona per il popolo
Als käm es vom Olymp;	come se venisse dall'Olimpo;
Sie dankens ihm,	lo ringraziano
Daß er vom Himmel raubt	perché sottrae al cielo
Die Lebensflam' und sie	la fiamma della vita e con il
Verräth den Sterblichen.	tradimento la cede ai mortali. ¹⁸

L'allontanamento dell'eroe dalla comunità non basta più a salvarla, è necessario un elemento ulteriore per rinnovarla: la parola, non di un politico, ma di un poeta. Già nella prima stesura Pantea aveva descritto Empedocle come una natura poetica e paragonato il suo pensiero alla «scintilla» che «scocca» nel momento «dell'estasi creatrice» («Bis aus der Nacht des schöpfrischen Entzükens, / Wie ein Funke, der Gedanke springt»¹⁹); proprio questa scintilla poetica diviene ora sempre più luminosa; Empedocle è l'eroe in grado di sostituire alla forza dell'azione quella della parola. Hölderlin, che ha assistito al fallimento della rivoluzione, ribadisce l'importanza e la fede nella forza plasmatrice del linguaggio poetico e la capacità di Empedocle di cambiare il mondo attraverso la parola:

Und viel vermag er und herrlich ist	Egli può molto, stupenda è la sua parola
Sein Wort, es wandelt die Welt	che trasforma il mondo. ²⁰

Di fronte al radicalizzarsi delle opposizioni e alle conseguenze sangui-

¹⁷ «Se / l'arrogante non giunge all'azione malvagia / e pecca solo a parole, / morirà come uno stolto e non ci recherà / molto danno» (*Ivi*, pp. 170-171, vv. 151-155).

¹⁸ *Ivi*, pp. 163-163, vv. 32-37.

¹⁹ *Ivi*, p. 22, vv. 77-78.

²⁰ *Ivi*, pp. 194-195, vv. 533-534.

nose degli ideali rivoluzionari Hölderlin cerca una via alternativa alla guerra e all'azione violenta per giungere alla democrazia e pare trovarla nella poesia. Non a caso la riflessione sul valore della parola, e in particolare di quella poetica, risulta un tema ricorrente nelle liriche di questo periodo; basti pensare alla più nota *Wie wenn am Feiertage ...*, scritta probabilmente verso la fine del 1799; qui il poeta è chiamato a «restare a capo scoperto» «sotto le folgori del Dio» e ad «afferrare» «il fulmine del padre» per poi porgerlo al popolo «avvolto / Nel canto» come un «dono celeste»:

Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen.
Ma a noi spetta, sotto le folgori del Dio,
Poeti! Restare a capo scoperto,
Il fulmine del padre, anch'esso, afferrare
Con le mani e al popolo, avvolto
Nel canto, porgere il dono celeste.²¹

Di riflessioni sul compito del poeta sono intrise le odi *Dichterberufe Dichtermuth*, la prima pubblicata nel «Musenalmanach» schilleriano nel 1799, la seconda contenuta nel fascicolo di Stoccarda (1799-1800). Empedocle nella seconda stesura sembra incarnare l'idea che Hölderlin aveva espresso nel frammento *Über Religion* nonché nello *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*: la poesia, maestra dell'umanità, deve essere in grado di fondare una democrazia e una società armoniosa in cui sfere diverse si tendono la mano²². Ma questa versione, dedicata a un Empedocle poeta, non viene

²¹ StA II, 1, pp. 119-120, vv. 56-60, trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L.R., con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2001, p. 753.

²² Cfr. E. Polledri, «... immer besteht ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 151-174; C. Louth, «jene zarten Verhältnisse»: *Überlegungen zu Hölderlins Aufsatzbruchstück «Über Religion / Fragment philosophischer Briefe»*, in «Hölderlin Jahrbuch» 39, 2014-2015, pp. 124-138; U. Gaier, «So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch»: *Säkularisierung der Religion und Sakralisierung der Poesie bei Herder und*

portata a termine e l'intero progetto si interrompe all'inizio della terza stesura. Le tesi hölderliniane vengono smentite dalla storia: il 9 novembre 1799 Napoleone con un colpo di stato fa crollare il Direttorio e si fa nominare primo console. Hölderlin comprende che i grandi uomini non si sacrificano, non rinnegano se stessi per il futuro della democrazia e non sono certo disposti ad abbandonare la scena per lasciare il posto alla parola, alla poesia; non stupisce l'interruzione del dramma in questo contesto; nelle uniche tre scene della terza stesura Empedocle interpreta il suo destino in una prospettiva universale, non più politica: la morte è parte del ciclo naturale, a cui è sottoposto ogni essere vivente, è adesione del singolo al processo della natura; egli rifiuta definitivamente il ruolo di politico e riformatore²³.

L'interruzione del progetto dell'*Empedocle* riflette la separazione ormai insanabile tra la politica e la poesia, l'azione e la parola e il crescente scetticismo di Hölderlin; ora egli non crede più che l'uomo politico si possa ritirare dal mondo e rinunciare all'azione, a farsi guida e *Führer*, lasciando come testamento solo la parola.

1.6 Le leggi non scritte di *Antigone* e la fine del potere politico della poesia

Il filo che unisce vita e arte, politica e poesia si fa sempre più sottile nel tardo Hölderlin. Il punto di rottura è da cercarsi nella traduzione e nelle *Anmerkungen zur Antigone* di Sofocle, l'ultimo testo pubblicato dall'autore, prima dell'esilio nella torre. Di fronte a Creonte che invita Antigone a rispettare le leggi dello stato e a non seppellire il fratello assassino Polinice, di fronte cioè all'ordine impartito dal capo politico della città, Antigone reagisce appellandosi al suo dio personale, al «suo» Zeus, signore degli Inferi,

Hölderlin, in *Ästhetik - Religion - Säkularisierung. Von der Renaissance zur Romantik*, hg. v. S. Vietta, H. Uerlings, Fink, München, 2008, pp. 75-92; J. Kreuzer, «So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch». Hölderlins Rede von Gott, in «Coincidentia: Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte» 7, 2016, pp. 239-272; U. Gaier, *Denken und Dichten*, in *id.*, *Hölderlin-Studien*, Isele, Eggingen, Tübingen 2014, pp. 131-157.

²³ Sulle tre stesure dell'*Empedocle* e il concetto tragico della storia cfr. E. Polledri, *Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico*, in F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. V-XLII.

del caos, della *Wildnis*, di un mondo fuori dalla storia, dal tempo e avulso dalla politica. Hölderlin traduce questi versi con grande libertà²⁴. Di seguito si propone la traduzione tedesca di Hölderlin con la rispettiva traduzione italiana e la traduzione italiana del testo sofocleo.

Kreon:	Creonte:
Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?	Per quale ragione osasti infrangere una tale legge?
Antigonae:	Antigone
Darum. Mein Zevs berichtete mirs nicht;	Perché non fu il mio Zeus a impormela.
Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,	E qui in casa nemmeno il diritto degli dèi della morte
Die unter Menschen das Gesez begrenzet;	Che stabilisce le leggi tra gli uomini; ²⁵

CREONTE: E hai osato trasgredire questa legge?

ANTIGONE: Non è stato Zeus a proclamarla, e Dike, che dimora con gli dèi di sotterra, non ha stabilito per gli uomini leggi come questa.²⁶

Lo Zeus che invoca Antigone non è più il dio di una «gemeinschaftliche Sphäre»²⁷, della *polis*, ma il dio personale di un singolo, che non si riconosce più nella comunità e che rinnega la legge della società, qui rappresentata da Creonte. Ognuno ha il proprio dio che è inesprimibile e incomunicabile. La ribellione di Antigone segna il fallimento definitivo dell'idea di Empedocle, secondo cui la parola poetica aveva il potere di trasformare il mondo e fondare la democrazia; la poesia si allontana definitivamente dalla vita, la parola dalla politica. Il poeta appartiene all'altro mondo e non è più in grado di cambiare questo, irrigidito nelle sue sterili leggi. Il potere della parola poetica si affievolisce; essa non è più voce del vivente per la comunità, non canta più il Dio che univa l'uomo e il mondo. Il pericolo insito nell'appello individualista di Antigone (e dei poeti) a un dio personale e a un mondo non

²⁴ Cfr. W. Binder, *Hölderlin und Sophokles*, Hölderlinturm, Tübingen 1992; B. Böschstein, *Hölderlins Antigone als Antitheos*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 39, 2014-2015, pp. 9-21.

²⁵ F. Hölderlin, *Antigonae*, StA V, p. 223, vv. 466-469, trad. di E. Polledri. Non vi è ad oggi una traduzione italiana della traduzione hölderliniana dell'*Antigone* di Sofocle.

²⁶ Sofocle, *Antigone*, trad. it. di M.G. Ciani, in Sofocle, J. Anouilh, B. Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. C., Marsilio, Venezia 2000, pp. 19-59, qui p. 33.

²⁷ *Über Religion*, StA IV, pp. 275-281, qui p. 278; «sfera comune», trad. di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, cit., p. 718.

più condiviso lo ritroveremo anche in Celan: la poesia è ora incapace di instaurare, come aveva sperato Hölderlin nel saggio *Über Religion*, uno «höhere[n] Zusammenhang»²⁸, un nesso superiore tra l'uomo e il mondo e di adorare uno stesso dio, nato dal rapporto tra gli uomini e le sfere comuni in cui essi vivono.

2. Paul Celan: la cecità dei poeti nella storia

Tübingen, Jänner

Zur Blindheit überredete
Augen.
Ihre – «ein
Rätsel ist Reinentsprungenes»
–, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-um-
schwirrt.
Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:
Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen
immer-, immer
zuzu.
(«Pallaksch. Pallaksch»)

Tubinga, gennaio

A cecità persuasi
gli occhi.
Il loro – «un
enigma è il puro
scaturire» –, il loro
ricordo di
torri Hölderlin galleggianti, in un
frullo di gabbiani.
Visite di falegnami affogati con
queste
parole che s'immergono:
Venisse,
venisse un uomo,
venisse un uomo al mondo, oggi, con
la barba di luce dei
Patriarchi: potrebbe,
se parlasse di questo
tempo,
potrebbe
solo balbettare e balbettare
ininterrotta-, ininterrot-
tamente, mente.
(«Pallaksch. Pallaksch»)²⁹

²⁸ *Über Religion*, StA IV, p. 277; «tale superiore coesione», *ivi*, p. 715. Dissento dalla traduzione di Bozzetti/Bozzetti/Reitani; nel saggio lo *Zusammenhang* è inteso in primo luogo nel senso di “nesso”, “rapporto”, “connessione”, “relazione” tra uomo e mondo; il termine “coesione” mette invece in primo piano la resistenza dei corpi ad un’azione che tende a staccarne una parte dall’altra, una “resistenza”, una “adesione”, una “tenuta”, una “compattezza” degli stessi, facendo venire meno la centralità della “relazione” presente nel saggio.

²⁹ P. Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 137, trad. di E. Polledri. Si è deciso di proporre una traduzione alternativa rispetto a quella di G. Bevilacqua, in P. Celan, *Poesie*, cit., p. 381.

Questa lirica ha avuto innumerevoli interpreti, primo fra tutti Bernhard Böschstein³⁰. La rilettura che si propone di seguito è finalizzata in primo luogo a fare emergere come attraverso una fitta rete di rimandi letterari e biografici, intrecciati sapientemente dal poeta ricorrendo a originalissime modalità di citazione, l'autore chiarisca quale sia il ruolo della parola poetica nella sua epoca.

Celan si reca per la prima volta a Tübingen nel 1953; vi farà ritorno più volte negli anni seguenti per letture e conferenze. Ma il 28 gennaio del 1961 arriva nella città hölderliniana con tutt'altre intenzioni; deve fare visita a Walter Jens e convincerlo a prendere pubblicamente posizione in sua difesa nel cosiddetto "affare Goll": la vedova del poeta aveva avanzato una pe-

³⁰ Cfr. B. Böschstein, *Tübingen. Jänner*, in «Schweizer Monatshefte» 45, 1965, pp. 602-605, rist. in *id.*, *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Atlantis-Verlag, Zürich, Freiburg i.Br. 1968, pp. 101-105 e in *Über Paul Celan*, hg. v. D. Meinecke, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, pp. 101-105; *id.*, «Tübingen Jänner», *Kommentar*, in *Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose»*, hg. v. J. Lehmann, Winter, Heidelberg 1997, pp. 119-124; *id.*, *Involution. Paul Celan: «Tübingen, Jänner»*, in *Gedichte von Paul Celan*, hg. v. H. M. Speier, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 95-104, anche in *id.*, *Von Morgen nach Abend: Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, Fink, München 2006, pp. 307-313; cfr. S. Bogumil, *Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Worts*, in «Celan-Jahrbuch» 1, 1987, pp. 81-125; M. Geier, «Zur Blindheit überredete Augen». *Paul Celan / Friedrich Hölderlin: Ein lyrischer Intertext*, in *id.*, *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, Fink, München 1985, pp. 17-33; A. Gellhaus, *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan «Tübingen, Jänner»*. *Spuren 24. Dezember 1993*, hg. v. U. Ott, F. Pfäfflin, Th. Scheuffelen, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a. Neckar 1993; Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois, Paris 1986, pp. 13-37; E. Polledri, («Pallaksch. Pallaksch»). *Celans Poetik der tragischen Zäsur und die Dichtung als «Lallen»*, in *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensiero tragico*, hg. v. M. Menicacci, Winter, Heidelberg 2016, pp. 153-171; R. Selbmann, *Hölderlins «Hälfte des Lebens» mit Celans «Tübingen, Jänner» als poetologisches Gedicht gelesen*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 36, 1992, pp. 219-228; B. Wiedemann, *Kommentar*, in P. Celan. *Die Gedichte*, cit., pp. 794-795; R. Zbikowski, «schwimmende Hölderlintürme». *Paul Celans Gedicht «Tübingen, Jänner» – diaphan*, in «Der glühende Leertext». *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, hg. v. Ch. Jamme und O. Pöggeler, Fink, München 1993, pp. 185-211. In italiano cfr.: C. Miglio, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*, in *Il turbamento e la scrittura*, a c. di G. Ferroni, Donzelli, Roma 2010, pp. 53-64.

sante accusa di plagio nei suoi confronti, dando origine a una vera e propria campagna diffamatoria. Celan è profondamente turbato; su di lui incombe un'insopportabile ombra di disonestà; le accuse alla sua persona, nate in seguito alla denuncia del potenziale plagio, si spingono ben oltre e il poeta si sente vittima di un vile attacco antisemita; il 26 gennaio, prima di partire, nel suo diario si chiede cosa possano pretendere da lui i suoi accusatori, quale «feature», forse una prova che i genitori fossero morti in un campo di concentramento?

18.30 Jens angerufen. Ich fahre Ende nächster Woche [sic! richtig: Ende dieser Woche] nach Tübingen. Jens hat mir geschrieben, er brauche, sagt er, den offenen Brief C. G.'s [Claire Golls; E.P.] und ein "feature" über mich. Feature? Soll ich etwa beweisen, daß meine Eltern im Lager getötet wurden? Das – nie!

18.30 telefonata di Jens. Alla fine della prossima settimana [sic! Mi correggo: alla fine di questa settimana] andrò a Tübingen. Jens mi ha scritto che ha bisogno, dice, della lettera pubblica di C.G. [= Claire Goll; E.P.) e di una "feature" su di me. Una feature? Devo forse provare che i miei genitori furono uccisi in un lager? Questo mai!³¹

Nel giugno del 1961 Jens scriverà per «Die Zeit»³² l'articolo *Leichtfertige Vorwürfe gegen einen Dichter*, in cui prenderà pubblicamente posizione a favore di Celan, peraltro dopo che già numerosi intellettuali, tra cui Szondi, Enzensberger, Bachmann e Kaschnitz, si erano espressi in sua difesa. Ma al ritorno a Parigi, il 29 gennaio 1961, lo stato d'animo del poeta resta profondamente scosso; egli si sente misconosciuto e umiliato dai contemporanei. Anche tenendo conto di questa particolare circostanza biografica la poesia ci appare non solo un omaggio al «poeta dei poeti» ma soprattutto una riflessione lucida e disincantata sul ruolo della poesia nella società e sulla sua funzione nella storia.

Il destino del poeta Celan, accusato dai contemporanei, si unisce nella lirica non solo a quello di Hölderlin, il poeta folle esiliato nella torre di Tübingen, ma anche alle figure di altri scrittori «eccentrici»: Büchner, Lenz e

³¹ Cit. da Gellhaus, *Erinnerung*, cit., p. 5. Trad. di E.P.

³² «Die Zeit», n. 24, 9. Juni 1961.

Mandel'stam. Nel titolo, accanto alla città sul Neckar viene nominato il mese, *Jänner*, l'anno invece (1961), presente nella prima stesura, viene eliminato dal testo a stampa, con la chiara intenzione di rimandare, fin dal titolo, non a un unico episodio, ma a una pluralità di eventi e figure. Così inizia la novella *Lenz* di Büchner:

Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen.

Es war naßkalt; das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht – und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump.

Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf-, bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.

Il 20 [gennaio] Lenz traversò la montagna. Le cime e gli alti pianori coperti di neve, giù per le valli pietra grigia, distese verdi, rocce e abeti. Era freddo e umido; l'acqua grondava giù per le rupi e balzava al di là del sentiero. I rami degli abeti pendevano pesanti nell'aria bagnata. Nel cielo passavano nubi grigie, ma tutto così denso, e poi fumigava la nebbia e trascorrevano umida e pesante fra gli arbusti, tanto pigra, tanto greve. Lui procedeva indifferente, non gli importava nulla del cammino, ora su, ora giù. Stanchezza non ne sentiva, solo gli rincresceva talvolta di non poter camminare sulla propria testa.³³

Nel discorso di ringraziamento pronunciato in occasione del ritiro del premio Büchner, Celan lesse l'inizio di questa novella e ricordò che il 20 gennaio lo scrittore Lenz, psichicamente fragile, si incamminò verso la casa del pastore Oberlin, che lo avrebbe accolto a casa sua, proprio come il falegname Zimmer fece con Hölderlin e commentò poi:

³³ G. Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hrsg. v. H. Poschmann unter Mitarbeit von R. Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992-99, vol. 1, pp. 225-250, qui p. 225. Trad. di G. Dolfini in G. Büchner, *Lenz*, Adelphi, Milano 2003⁴, p. 11.

Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.

Chi cammina sulla testa, Signore e Signori – chi cammina sulla testa, costui ha il cielo come abisso sotto di sé.³⁴

Queste parole sottolineano il ruolo eccentrico dei poeti che non seguono i principi che la società impone, non ne rispettano le coordinate. Al posto della terra sotto i loro piedi si apre il cielo, ma un cielo che come un abisso rischia di inghiottirli; la precarietà dell'esistenza poetica pare incapace di trovare un punto fermo, un terreno sicuro su cui incamminarsi.

Le due parole del titolo, dense di rimandi e implicazioni, sintetizzano il tema centrale della lirica e ne anticipano la dialettica: *Tübingen* è la città del poeta folle, Hölderlin, *Jänner* è non solo il mese in cui Celan si recò da Jens per difendere il suo ruolo di poeta rinnegato dai contemporanei, è anche quello in cui Lenz, altro scrittore sulla soglia dell'abisso, nella più nota "passeggiata del folle" della letteratura tedesca, esprime il desiderio di camminare sulla testa, di potersi abbandonare a logiche diverse da quelle imposte dalla società. Ma questo mese rimanda anche all'evento che segnò l'inizio della più grande tragedia della storia dell'umanità, a cui nessun poeta, e nessun uomo, poté opporsi, una tragedia che annientò milioni di uomini e tolse la voce ai poeti: il 20 gennaio 1942 è la data della Conferenza del Wannsee, in cui venne decisa la "soluzione finale". Il titolo anticipa così attraverso questi rimandi la domanda centrale della lirica: sono i poeti che camminano a testa in giù, con i piedi sopra un cielo-abisso, che sono lontani dal mondo e dalla storia e che parlano un linguaggio incomprensibile agli uomini e alla società o è la storia stessa che è divenuta sorda a ogni poesia in quanto priva di ogni umanità e senso?

La stratificazione di figure (Hölderlin, Lenz, Büchner, Celan) ed eventi (la visita a Tübingen di Celan, la passeggiata di Lenz nella novella büchneriana, la Conferenza del Wannsee del titolo) è un procedimento che Celan

³⁴ P. Celan, *Gesammelte Werke*, hg. v. B. Allemann, S. Reichert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, vol. 3, p. 195. Trad. di G. Bevilacqua, in P. Celan, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, Torino 2008, p. 12.

ripete anche all'interno della poesia stessa. Nell'incipit l'io lirico è sostituito dalla metonimia «Zur Blindheit überredete / Augen»³⁵; attraverso una separazione sillabica, intraducibile in italiano («über- / redete») il poeta conferisce al verbo originario, inseparabile (*überreden*) un nuovo significato: questi occhi non sono semplicemente «alla cecità persuasi», come si legge nella traduzione, ma sopraffatti da una parola che li acceca, convinti alla cecità dalla parola («von Rede überschwemmt [...] durch Rede hinübergeführt»³⁶). Essi ricordano il cantore cieco della omonima ode hölderliniana (*Der blinde Sänger*), ma anche e soprattutto i «Göttersöhne», che nell'inno *Der Rhein* sono definiti «[d]ie Blindesten». Costoro sono, si legge nell'inno, uomini dall'esistenza precaria, a metà tra terra e cielo, privi di una casa, di un rifugio, di una tana, e destinati a vivere la mancanza («[den] Fehl») come condizione perenne dell'esistenza; non conoscono la meta del loro destino, non sanno quale direzione prendere e sono incapaci di vivere nel presente, di accettare la finitezza di un'esistenza sicura, di accontentarsi degli argini della realtà quotidiana:

Die Blindesten aber
Sind Göttersöhne. Denn es kennet der Mensch
Sein Haus und dem Thier ward, wo
Es bauen solle, doch jenen ist
Der Fehl, daß sie nicht wissen wohin?
In die unerfahrene Seele gegeben.

I più ciechi però
sono i figli degli dèi. Giacché conosce l'uomo
la sua casa e alla fiera fu dato il luogo
In cui costruire, ma a loro
Nell'anima inesperta
La mancanza, che dove andare non sanno.³⁷

Nella strofa successiva, fondamentale per capire Celan, viene chiarita la ragione per cui i figli degli dèi non possono vivere nella finitezza della storia:

³⁵ «A cecità persuasi / gli occhi». P. Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 137, trad. di E.P.

³⁶ B. Böschstein, *Tübingen Jänner, Kommentar*, cit., p. 120.

³⁷ *Der Rhein*, StA II, 1, p. 143, vv. 40-45, *Il Reno*, trad. it. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 331, vv. 40-45.

Ein Räthsel ist Reinentsprungenes. Auch
 Der Gesang kaum darf es enthüllen.
 È un enigma ciò che puro sgorga. Anche
 Il canto non può rivelarlo.³⁸

Per quanto si allontanino da essa per vivere nel mondo i figli degli dèi non possono mai dimenticare la loro origine; per quanto «die Noth» («il bisogno») e «die Zucht» («la disciplina») tentino di forgiarli, la nascita (divina) continua a condizionarli e impedisce loro di essere uomini come gli altri, di vivere la quotidianità:

[...] Denn
 Wie du anfiengst, wirst du bleiben,
 So viel auch wirket die Noth,
 Und die Zucht, das meiste nemlich
 Vermag die Geburt,
 [...] Giacché
 Come iniziasti, così resterai,
 Per quanto agisca il bisogno,
 E la disciplina, più di tutto
 Può la nascita.³⁹

La scaturigine divina che generò il Reno condiziona quindi l'esistenza di tutti i semidei, in primo luogo dei poeti, condannandoli alla precarietà e alla follia; secondo Hölderlin essa resta sempre un mistero, nemmeno nel canto si svela totalmente. Gli occhi accecati della lirica celaniana non sono più in grado di ricordare la propria origine, non sembrano più capaci di intonare un canto, di pronunciare quella parola poetica che rivela l'essenza divina. La speranza espressa da Hölderlin in *Wie wenn am Feiertage ...*, di vedere il «sacro» ed esprimerlo nella parola, per gli occhi «persuasi alla cecità» è una meta irrealizzabile: «Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort»⁴⁰.

³⁸ *Ini*, vv. 46-47.

³⁹ *ini*, vv. 47-52. Trad. di E. Polledri. Si è optato per una traduzione alternativa rispetto a quella di L. Reitani: «Giacché / Ti arresteresti all'inizio, / Per quanto sia forte il bisogno / E la disciplina, più di tutto infatti / Può la nascita» (F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 331, vv. 47-52).

⁴⁰ *Wie wenn am Feiertage ...*, StA II, 1, p. 118, v. 20. «E ciò che ho visto, il sacro, sia la mia parola», *Come nel giorno di festa ...*, trad. it. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 751, v. 20.

Per esprimere i limiti della poesia nella storia e l'inettitudine dei poeti, incapaci di intonare un canto comprensibile ai contemporanei, Celan ricorre a una particolare modalità di citazione dei versi hölderliniani; usa gli strumenti offerti dalla poesia stessa per definirne poi i limiti. Hölderlin viene citato dapprima fedelmente: il verso di *Der Rhein*, che esprime l'essenza dei poeti, è posto tra virgolette; solo il «loro» («Ihr») ricorda al lettore che l'enigma dell'origine non è del Reno, ma degli occhi accecati dalla parola. Nei versi seguenti invece il poeta rinuncia alla fedeltà e sovrappone elementi della poesia di Hölderlin a frammenti della sua biografia per poi modificarli attraverso interferenze di varia provenienza. Se all'inizio il ricordo del verso hölderliniano è quindi nitido, in seguito la memoria degli occhi accecati si offusca e distorce versi e biografia: le torri si moltiplicano, non si ergono più sul Neckar, non si specchiano più nelle sue acque, ma rovesciate nuotano in un mare circondato da un frullo di gabbiani.

In *Dichtermuth* Hölderlin paragonava il poeta a un nuotatore che vaga «lieve [...] nella quiete», «tra i flutti», o «sugli abissi marini silenziosi», amante della vita e capace di cantare «a ognuno il proprio Dio»:

Denn, wie still am Gestad, oder in silberner
Femhintönender Fluth, oder auf schweigenden
Wassertiefen der leichte
Schwimmer wandelt, so sind auch wir,
Wir, die Dichter des Volks, gerne, wo Lebendes
Um uns athmet imd wallt, freudig, und jedem hold.
Jedem trauend; wie sängen
Sonst wir jedem den eignen Gott?

E come il nuotatore vaga lieve
A riva nella quiete, o tra i flutti
Che vibrano argentei in lontananza,
O sugli abissi marini silenziosi, così anche noi,
Noi, poeti del popolo, amiamo la vita che
Fluttuando ci avvolge in un respiro, lieti, e a ognuno inclini,
In ognuno fiduciosi; come canteremmo
Altrimenti a ognuno il proprio Dio?⁴¹

⁴¹ *Dichtermuth*, I Fassung, p. 62, vv. 9-16, *Coraggio del poeta*, trad. it. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 794, vv. 9-16.

Nella lirica di Celan invece le torri che nuotano sembrano prive di quella leggerezza, non sono più circondate, come il campanile di *In lieblicher Bläue...*, dalle rondini: «Den umschwebet Geschrei der Schwalben, den umgibt die rührendste Bläue»⁴². Gli uccelli che nell'opera hölderliniana sono spesso metafora della libertà e dei poeti scompaiono dall'orizzonte celaniano: «Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter»⁴³; «Frei wie die Schwalben, ist der Gesang, sie fliegen und wandern / Fröhlich von Land zu Land»⁴⁴. Alle rondini subentrano i gabbiani, uccelli marini, assenti dal paesaggio svevo di Hölderlin, e mai, nemmeno una volta, citati nella sua opera. I gabbiani introducono, infatti, nella lirica celaniana un altro poeta. In *Nachmittag mit Zirkus und Zitatelle* contenuta in *Die Niemandrose*, si legge:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete, –
du, Kanonenboot, heißt «Baobab».

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort –
Verloren war Unverloren,
das Herz ein befestigter Ort.

A Brest, davanti ai cerchi di fuoco,
nella tenda ove la tigre saltò,
io te udii, Finitezza, cantare,
te io vidi, Mandel'stam.

⁴² *In lieblicher Bläue*, StA II, 1, p. 372. «Lo attornia garrire di rondini in volo, lo avvolge l'azzurro più toccante». In *amabile azzurro*, trad. di L. Reitani in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 347.

⁴³ *Die Wanderung*, StA II, 1, p. 139, v. 28. «Liberi, come rondini, sono i poeti». *La migrazione*, trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1151, v. 28.

⁴⁴ *Dem Allbekanntem*, StA II, 1, p. 201, vv. 1-2. «Libero, come le rondini, è il canto; volano e migrano / Lieti di terra in terra», *Al noto a tutti*, trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 773, vv. 1-2.

Si librava il cielo sopra la rada,
 sopra la gru si librava il gabbiano.
 Il Finito cantava, il Perenne, –
 Il tuo nome, cannoniera, è «Baobab».

Salutai il tricolore
 con una parola in russo –
 Perduto divenne non perduto,
 e il cuore divenne un luogo ben munito.⁴⁵

Il poeta rievoca un pomeriggio estivo a Brest, cittadina della Bretagna in cui durante uno spettacolo circense avvenne, in uno stato visionario, l'incontro con Mandel'stam: proprio a quell'epoca Celan si stava dedicando alla lettura delle poesie del lascito dello scrittore russo. Nella seconda strofa l'io lirico immagina il cielo sopra l'insenatura del porto, il volo di una gru e al di sopra di essa un gabbiano; quel gabbiano che vola più alto degli altri uccelli è un'immagine dell'amato poeta russo, il cui canto rappresenta per Celan una sicurezza, un approdo sicuro, un punto fermo («Endlichkeit») («Finitezza»), «das Endliche» («il Finito»), «das Stete» («il Perenne») in un'esistenza perduta: «Verloren war Unverloren» («Perduto divenne non perduto»). La cittadina della Bretagna si sovrappone nella visione alla bielorusa Brest, l'estate mediterranea al freddo clima slavo, il tedesco al russo, la lingua con cui Celan saluta «die Tricolore», che rappresenta contemporaneamente la bandiera francese che sventola su Brest ma anche la Russia, patria di Mandel'stam.

Non stupisce, alla luce di questa lirica, che le rondini del paesaggio svevo siano sostituite dai gabbiani, uccelli ben noti a Celan, immigrato nella mediterranea Francia, nonché simbolo, nel suo dizionario poetico, del genio di Mandel'stam. D'altra parte, proprio al poeta russo è dedicata la raccolta *Die Niemandrose*; inoltre nella prima stampa le poesie della raccolta seguivano la traduzione di due liriche del lascito di Mandel'stam e *Tübingen, Jänner* era stata posta tra due liriche che ricordavano il poeta russo⁴⁶. Alla rievocazione

⁴⁵ P. Celan, *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*, in *id.*, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, cit., p. 154. *Pomeriggio con circo e fortezza*, trad. di G. Bevilacqua, in P. Celan, *Poesie*, cit., p. 449.

⁴⁶ Cfr. Böschstein, *Kommentar*, cit., p. 119.

di Hölderlin si sovrappone quindi quello di un altro poeta prediletto da Celan, ma il loro ricordo non si presenta nitido; la storia ha offuscato la memoria. Della poesia hölderliniana dall'origine pura e della parola approdo sicuro di Mandel'stam resta un'immagine sbiadita e contraffatta. Gli occhi ricordano non la torre del falegname Zimmer ma tante torri, che invece di specchiarsi nel Neckar nuotano in un mare su cui si libra il volo dei gabbiani. La prospettiva del reale è completamente rovesciata; le torri, simbolo del poetare, non si elevano verso il cielo, ma si immergono nell'acqua. Se per Hölderlin il poeta era un nuotatore esperto, che si destreggiava abilmente tra i flutti della storia, ora egli ha perduto per sempre questa facoltà; il pericolo di annegare e soccombere lo minaccia, come avvertono i versi seguenti: le parole rischiano di immergersi e, forse, di affogare («Besuche ertrunkener Schreiner bei / diesen / tauchenden Worten»⁴⁷); i gabbiani, simbolo della poesia libera e sublime, non volano più alti, sopra le gru, non si elevano più al di sopra del mondo e della storia, ma con il frullo delle loro ali circondano le torri che tentano disperatamente di tenersi a galla. Per Lenz e Hölderlin, che camminano «auf dem Kopf»⁴⁸ nella storia, il ricordo dell'origine si fa sempre più debole. Osserva Böschenstein:

Der Ursprung des Rheinstroms erhält in Celans Holderlin-Gedicht die Bedeutung einer fernen, ursprünglichen Möglichkeit des Dichtens, an die jetzt nur noch aus der Negation heraus erinnert werden kann. Statt wie ein Quell zu entspringen, der das Gedicht in seiner geheimnisumgebenen anfänglichen Fülle bezeichnet, aus der sich die Hymne entfaltet, die «das Rätsel» des Anfangs enthüllt, tauchen die Worte unter, sind die Augen blind geworden.⁴⁹

⁴⁷ «Visite di falegnami affogati / con queste / parole che s'immergono». P. Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 137, vv. 9-11, trad. di E.P.

⁴⁸ P. Celan, *Gesammelte Werke*, cit., vol. 3, p. 195. Trad. di G. Bevilacqua, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 12.

⁴⁹ «La scaturigine del Reno riceve nella poesia di Celan su Hölderlin il significato di una lontana e originaria possibilità del poetare, che adesso può essere rammemorata solo per negazione. Invece di scaturire come una fonte – che rappresenta la poesia nella sua iniziale e misteriosa pienezza, quella pienezza da cui si sviluppa l'inno, che poi discioglie lo stesso enigma dell'inizio – le parole s'immergono verso il basso, gli occhi sono divenuti ciechi».

Celan riproduce quindi, sul piano poetologico, attraverso un'originalissima modalità di riscrittura della lirica e della biografia hölderliniana, a cui sovrappone altri poeti, testi e destini, il processo di contraffazione che è destinata a subire la poesia nella sua epoca: come i versi e la biografia di Hölderlin in *Tübingen, Jänner* così nella storia la parola è continuamente trasformata, contraffatta e sopraffatta da interferenze provenienti dalla contemporaneità: dei figli degli dèi non sono rimasti che occhi accecati, che stanno per perdere il legame con la propria origine, che rischiano di dimenticarla ma soprattutto sono divenuti incapaci di trasmetterne l'essenza. L'impossibilità dei contemporanei di comprendere la poesia e dei poeti di farsi comprendere nel presente saranno le questioni centrali dei versi seguenti.

Anche in essi i rimandi hölderliniani risultano alterati, contraffatti: il falegname Zimmer, che ospitò per trentasei anni il poeta, è soggetto allo stesso processo di moltiplicazione e generalizzazione della torre; nella poesia *An Zimmern* Hölderlin lo presentava come un modello di generosità, virtù e ingegno artigiano, lo paragonava a Dedalo⁵⁰; nella lirica di Celan questi artigiani generosi, virtuosi, che mettono la loro abilità al servizio dell'umanità, fanno visita alle torri, ai poeti a testa in giù, ma mentre queste ancora nuotano, tentando di tenersi a galla, i primi sono già annegati e appartengono ormai alla «exzentrische Sphäre der Todten»⁵¹. L'incontro tra le torri che nuotano e i falegnami annegati è tuttavia ancora possibile grazie alla parola che s'immerge nell'acqua, fungendo da mediatrice tra i due mondi. Questi versi ricordano la prima strofa della più nota lirica di Hölderlin, *Hälfte des Lebens*:

Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

B. Böschenstein, *Hölderlin und Celan*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-1983, pp. 147-155, qui p. 151; *Hölderlin e Celan*, trad. di M. Baldi, in «Aisthesis», a. III, n. 1, 2010, pp. 25-34, p. 29. (LINK, ultima consultazione 1 ottobre 2019).

⁵⁰ Vgl. StA II, 1, p. 268, trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1245.

⁵¹ *Anmerkungen zum Oedipus*, StA V, p. 197. «Sfera eccentrica dei morti», trad. di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, cit., p. 765.

Amati cigni,
 E voi ubriachi di baci
 Tuffate il capo
 Nell'acqua sobria e sacra.⁵²

Diversamente dai cigni, simbolo dell'amore, i falegnami non sono però più «trunken von Küssen»⁵³ («ubriachi di baci»), ma solo *ertrunken* (affogati). Lo stordimento, l'inebriamento si sono trasformati in morte; la generosità e l'umanità sono annegate e scomparse dall'orizzonte del presente. Le parole che si immergono come cigni incontrano i morti, ma non si sa se mai risolleveranno il capo o se invece si inabisseranno per sempre. Böschstein ha fatto notare che in un appunto Celan paragonava la poesia a un'immersione: «Namen: tauchen – taufen / Dichtung als immersio – nicht aspersion»⁵⁴. L'immersione conduce in profondità, al mondo dei morti, all'abisso, alla ricerca dell'origine, a quella dimensione ultraterrena che Hölderlin aveva definito nelle *Anmerkungen zum Oedipus*, alla «exzentrische Sphäre der Todten»⁵⁵. Il poeta è colui che riesce ad entrare in contatto con questo mondo, che si immerge nell'abisso, con il pericolo di non fare più ritorno sulla terra, di non rialzare più il capo.

Nella terza strofa la prospettiva cambia; l'attenzione è ora rivolta all'oggi: se questi poeti venissero nel mondo odierno, afferma Celan, non sarebbero considerati che semplici uomini, anzi, bambini; così si leggeva infatti nella prima stesura: «Käme, / Käme ein Kind / Ein Kind zur Welt»⁵⁶. Il mondo di oggi non potrebbe mai percepirne il valore e soprattutto mai potrebbe

⁵² *Hälfte des Lebens*, StA II, 1, p. 117, vv. 4-7, Metà della vita, trad. it. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 299, vv. 4-7.

⁵³ *Ivi*, v. 5.

⁵⁴ «Nomi: immersione – battesimo / poesia come immersio – non aspersion» (P. Celan, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000, vol. VII, p. 375, trad. di E. Polledri). Cfr. Böschstein, *Involution. Paul Celan: Tübingen, Jänner*, in *id.*, *Von Morgen nach Abend*, cit., p. 310.

⁵⁵ *Anmerkungen zum Oedipus*, StA V, p. 197. «Sfera eccentrica di morti», Note all'Edipo, trad. it. di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, cit., p. 765.

⁵⁶ «Venisse / Venisse un bambino / un bambino al mondo». P. Celan, *Die Niemandrose*, Tübinger Ausgabe, p. 37, cit. da B. Böschstein, *Involution*, cit., p. 310, trad. di E.P.

comprenderne le parole. Questi uomini, se giungessero tra noi nel presente, avrebbero la barba dei patriarchi, ma solo il loro aspetto sarebbe quello di profeti, le parole risuonerebbero invece come un balbettio incomprensibile. I patriarchi sono considerati in *Am Quell der Donau* i primi annunciatori della venuta di Dio nel mondo⁵⁷. Nell'Antico Testamento si legge che, dopo l'incontro con il Signore, i profeti sperimentarono la fatica di annunciarlo e che persino a Mosè la lingua si fece pesante: «Mio Signore, io non sono un buon parlatore; non lo sono mai stato prima e neppure da quando tu hai cominciato a parlare al tuo servo, ma sono impacciato di bocca e di lingua» (Es. 4, 10); «Ecco ho la lingua pesante e come vorrà il faraone ascoltarmi?» (Es. 6, 30). I patriarchi e i profeti sono nell'inno hölderliniano i «forti», che per primi «senza paura» si sono posti «dinanzi ai segni del mondo», portando «sulle spalle il cielo e l'intero destino» e parlando «da soli / A Dio»:

O Asia, deiner Starken, o Mutter!
Die furchtlos vor den Zeichen der Welt,
Und den Himmel auf Schultern und alles Schicksaal,
Taglang auf Bergen gewurzelt,
Zuerst es verstanden.
Allein zu reden
Zu Gott.

Asia, ai tuoi forti, madre!
Che senza paura dinnanzi ai segni del mondo,
Sulle spalle il cielo e l'intero destino,
Radicati per giorni sui monti,
Per primi seppero
Parlare da soli
A Dio.⁵⁸

Questa forza sembra averli ora abbandonati: se giungessero oggi nella storia, conserverebbero solo la barba degli antichi profeti, ma se dovessero parlare del loro tempo, il loro discorso non sarebbe altro che un balbettio.

⁵⁷ Cfr. *Am Quell der Donau*, StA II, 1, p. 128, v. 79. Trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1131, v. 56.

⁵⁸ *Am Quell der Donau*, StA II, 1, p. 128, vv. 80-85, *Alla fonte del Danubio*, trad. it. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1131, vv. 57-63.

Per descrivere questo *Lallen* Celan ricorre ancora una volta a Hölderlin, e a Büchner, chiudendo così la poesia con richiami a entrambi i poeti con cui l'aveva iniziata. Nel *Woyzeck* Büchner descriveva l'avanzare della pazzia nella mente del protagonista e la folle intenzione di uccidere la fidanzata Marie proprio con l'espressione: «Immer zu! Immer zu!»⁵⁹ «Pallaksch, Pallaksch» è invece la nota espressione che Scardanelli (pseudonimo con cui Hölderlin firmava le poesie nella torre) ripeteva quando qualcuno gli faceva visita; la parola *Pallaksch*, che secondo la critica rappresenta il fallimento del normale conversare, un tentativo di articolazione balbettato⁶⁰, è una parola/non-parola, ai limiti del linguaggio umano. Schwab, descrivendo nei suoi diari l'incontro con il poeta nel 1841, afferma che Hölderlin la pronunciava attribuendole a volte il valore di un no, altre di un sì⁶¹. Celan ritiene che ai suoi tempi i poeti, cantori ciechi, vivano una condizione di profondo smarrimento, che abbiano perso le coordinate del mondo, della storia e non siano più in grado di cantare la venuta di Dio tra gli uomini, come i profeti di un tempo, ma solo di balbettare.

Böschstein riflette su una delle ultime poesie di Celan, anch'essa ricca di rimandi hölderliniani: *Ich trink Wein*, tratta dalla raccolta postuma *Dimora del tempo (Zeitgeböf)*, e scritta poco prima di morire:

Ich trink Wein aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar
Io bevo vino da due bicchieri
e vado zappettando

⁵⁹ G. Büchner: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, cit., p. 214. Trad. di C. Magris, in G. Büchner, *Woyzeck*, Marsilio, Venezia 1988, p. 90 («Dai, forza, ancora, dateci dentro»). Questa invece l'edizione posseduta da Celan: Büchner, *Werke und Briefe*, hg. v. F. Bergemann, Insel, Wiesbaden 1958, p. 166.

⁶⁰ Cfr. K. Voswinckel, *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Lothar Stiehm, Heidelberg 1974, p. 151.

⁶¹ Ch. Th. Schwab, *Tagebuch, 14. Jan. 1841*, StA VII, 3, pp. 203-204.

intorno alla cesura reale
 come quel tale
 fece con Pindaro.⁶²

In una lettera dell'11 luglio 1805 Gerning, consigliere di Homburg, scriveva: «Hölderlin, der immer halbverrückt ist, zackert auch am Pindar» («Hölderlin, che è sempre mezzo matto, zappetta anche intorno a Pindaro»⁶³). Pigenot e Seebaß commentano a tal proposito: «Auch seine Manuskripte aus jener Zeit lassen deutlich die letzte gewaltige Anspannung aller seiner geistigen Kräfte erkennen, daß seine physische Ermattung sich in immer stärkerer Form äußerte», («anche i suoi manoscritti di quel periodo lasciano intendere chiaramente il grande affaticamento di tutte le sue facoltà spirituali; è indubbio che il suo spossamento psichico si esprima in questo periodo nella forma più intensa»⁶⁴). Su queste affermazioni Celan aveva riflettuto durante un viaggio in Israele nel 1969, e nel 1970, quando fu invitato a Tübingen, proprio da Böschenstein, a tenere una lettura in occasione del duecentesimo anniversario della nascita di Hölderlin. Al lemma «zackern», termine desueto fin dal XVII secolo, nel Grimm corrispondono due significati, quello principale di «arare» e quello secondario, con valore peggiorativo, che fa riferimento invece al «passo breve e goffo dei cavalli giovani»⁶⁵; con questo termine Celan intende quindi esprimere il faticoso processo di elaborazione del verso del tardo Hölderlin, l'azione dell'arare, nel senso stretto di rivoltare il suolo, viene espressa peraltro con la stessa parola da cui trae origine il termine «verso» (*vertere, versus*). Questo poetare faticoso e incerto è, secondo Böschenstein, sinonimo proprio del «Pallaksch» in *Tü-*

⁶² P. Celan, *Die Gedichte*, cit. p. 572, vv. 1-5. Trad. it. di G. Bevilacqua, in P. Celan, *Poesie*, cit., p. 1331.

⁶³ *Gerning an K. L. Knebel*, Homburg, 11. Juli 1805, StA VII, 2, p. 287. Trad. di M. Baldi, in B. Böschenstein, *Hölderlin e Celan*, cit., p. 26. Cfr. B. Böschenstein, *Hölderlin und Celan*, cit., p. 147.

⁶⁴ B. Böschenstein, *Hölderlin und Celan*, cit., p. 147. Trad. di M. Baldi, in B. Böschenstein, *Hölderlin e Celan*, cit., p. 26.

⁶⁵ Cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16/32 Bde, S. Hirzel, Leipzig 1854-1961, vol. 31, col. 16-17 (LINK, ultima consultazione 1 ottobre 2019).

bingen, Jänner. E la ragione ultima di questa condizione di impotenza del poeta nella contemporaneità è Hölderlin stesso a chiarirla a Celan, quando, nelle *Anmerkungen zum Oedipus*, scrive:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget.

La rappresentazione del tragico si basa prevalentemente sul fatto che l'immane – il mondo in cui dio e l'uomo si accoppiano e, illimitatamente, il modo in cui la potenza della natura e il profondo intimo dell'uomo si fondono nel furore – risulti concepibile, purificandosi l'illimitato fondersi nell'illimitato separarsi.⁶⁶

La «Königszäsur» («cesura reale»⁶⁷) celaniana non è che l'istante di massima tragicità che, nella poetica di Hölderlin, corrisponde al momento in cui Dio volta le spalle all'uomo: «In solchem Momente vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um. [...]»⁶⁸ («In tale momento l'uomo dimentica sé e il dio, e gli si rivolta – seppur in modo sacro – come un traditore»). Böschenstein ricorda che della conferenza di Binder *Hölderlin und Sophokles*, a cui assistette a Tübingen il 22 marzo del 1970, Celan annotò un'unica frase, quella che riassume il momento di massima tragicità e dolore dell'esistenza, in cui umano e divino si separano definitivamente: «“in der äußersten Grenze des Leidens vergißt sich der Mensch”, sagt Hölderlin». («“nell'estremo confine del dolore l'uomo si dimentica di sé”, dice Hölderlin»⁶⁹). Meno di un mese dopo il

⁶⁶ *Anmerkungen zum Oedipus*, StA V, p. 201, trad. di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, cit., p. 772.

⁶⁷ P. Celan, *Die Gedichte*, cit. p. 572, v. 3, trad. it. di G. Bevilacqua, in P. Celan, *Poesie*, cit., p. 1331, v. 3.

⁶⁸ Cfr. *Anmerkungen zum Oedipus*, StA V, p. 202, Note all'Edipo, trad. di M. Bozzetti, E. Gut-Bozzetti e L. Reitani, in F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, cit., p. 772.

⁶⁹ La conferenza di Binder venne tenuta il 22 marzo 1970 al convegno annuale della Hölderlin-Gesellschaft e pubblicata per la prima volta in «Hölderlin-Jahrbuch» 16, 1970, pp. 19-37, qui p. 34. Trad. di E.P.

poeta porrà fine alla propria vita gettandosi nella Senna, immergendosi senza ritornare in superficie come i «falegnami affogati» («ertrunken[e] Schreiner»⁷⁰) in *Tübingen Jänner*. E questa frase è quasi identica a quella del Lenz di Büchner, rievocata dal poeta nel *Meridian*: «Er hatte sich ganz vergessen»⁷¹.

In *Tübingen, Jänner* Lenz, Hölderlin e Celan camminano quindi a testa in giù avendo il cielo come un abisso sopra di sé; il canto di questi poeti, figli degli dèi, a cui Dio ha voltato le spalle, ormai dimentichi di sé e della proprio origine sacra, è nel presente solo un balbettio, un *Pallaksch* di uomini che vivono «in dürftiger Zeit» («in miseri tempi»⁷²) e tentano invano di pronunciare una parola di senso in un'epoca priva di ogni significato e d'umanità.

4. *Pallaksch* o musica del «buon Dio»?

Hölderlin e Celan rifletterono con uguale intensità sul rapporto tra il poeta e il suo tempo e sul ruolo che la parola è chiamata a svolgere nella storia e maturarono uno scetticismo radicale nei confronti della possibilità che la poesia potesse influenzare gli eventi e svolgere un ruolo politico nella contemporaneità; tra poesia e politica, parola e azione, poeti e storia la distanza sembrava loro farsi incolumabile. Hölderlin comprese presto che il suo Empedocle, che si ritira dal mondo e lascia ai contemporanei la sua parola, era un'utopia. La Shoah impedì a Celan di coltivare fin da subito speranze e illusioni sull'azione della parola poetica nella storia: il poeta non è che un bambino dalla barba canuta, che cammina a testa in giù, che ha dimenticato se stesso e che, parlando del suo tempo, balbetta stentatamente, eppure non tace ma continua il suo “balbettio”, nella speranza che qualcuno prima o poi saprà e vorrà decifrarlo. Il suo «Pallaksch» somiglia alla musica dello *Armer Spielmann* di Grillparzer e suscita lo stesso interrogativo: la musica proveniente dal violino di Jakob veniva percepita dagli ascoltatori come un groviglio sgradevole di stonature mentre il povero suonatore affermava

⁷⁰ P. Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 137, v. 9.

⁷¹ P. Celan, *Gesammelte Werke*, cit., vol. 3, p. 193.

⁷² *Brod und Wein*, StA II, 1, p. 94, v. 122. *Pane e vino*, trad. di L. Reitani, in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 953, v. 122.

di essere rimasto l'unico a suonare la musica del «buon Dio»: «Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner». («Suonano Wolfgang Amadeus Mozart e Sebastian Bach, il buon Dio però non lo suona nessuno»⁷³).

Di fronte al violino di Jakob, come ai complessi ed ermetici versi di Hölderlin e Celan, sorge la stessa domanda: sono gli ascoltatori che non sanno più comprendere la musica del buon Dio, che non ne percepiscono più il significato, o è Jakob ad essere incapace di vera arte? Sono i poeti a balbettare, a non possedere più il dono della parola poetica, oppure sono i lettori che sono ormai incapaci di riconoscere nel «Pallaksch» «il buon Dio»? Sono gli scrittori ad ammutolire o è la storia, privata di ogni umanità, razionalità e significato, a trasformare la loro parola una volta sublime in un farfugliare incomprensibile?

Bibliografia

Fonti

- G. Büchner, *Lenz*, trad. di G. Dolfini, Adelphi, Milano 2003⁴.
- G. Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, hrsg. v. H. Poschmann unter Mitarbeit von R. Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992-99.
- G. Büchner, *Werke und Briefe*, hg. v. F. Bergemann, Insel, Wiesbaden 1958.
- P. Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, hg. v. B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2018.
- P. Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. B. Allemann, S. Reichert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.
- P. Celan, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, Torino 2008.
- P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.
- F. Grillparzer, *Il povero suonatore*, Marsilio, Venezia 1993.

⁷³ F. Grillparzer, *Der arme Spielmann*, in *id.*, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. v. P. Frank, K. Pömbacher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960-65, vol. 3, pp. 162-163. F. Grillparzer, *Il povero suonatore*, Marsilio, Venezia 1993, p. 99.

- F. Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hrsg. von P. Frank, K. Pörnbacher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960-65.
- F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, trad. e appendice di L. Balbiani, saggio introduttivo, commento, biografia e bibliografia di E. Polledri, Bompiani, Milano 2003.
- F. Hölderlin, *Prose, Teatro e Lettere*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019.
- F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe*, hg. v. F. Beißner, A. Beck und U. Oelmann, W. Kohlhammer, Stuttgart 1943-85.
- F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione trad. e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2001a cura e trad. di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001.
- Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 2000.

Letteratura critica

- W. Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, Hölderlinturm, Tübingen 1992.
- W. Binder, *Hölderlin und Sophokles*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 16, 1970, pp. 19-37. Anche in *Friedrich Hölderlin. Studien von Wolfgang Binder*, hg. v. E. Binder, K. Weimar, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987, pp. 178-201.
- B. Böschstein, *Hölderlin und Celan*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 23, 1982-1983, pp. 147-155. In italiano: *id.*, *Hölderlin e Celan*, tr. it. M. Baldi, in «Aisthesis», a. III, n. 1, 2010, pp. 25-34, p. 29. ([LINK](#) ultima consultazione 1 ottobre 2019).
- B. Böschstein, *Hölderlins Antigone als Antitheos*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 39, 2014-2015, pp. 9-21.
- B. Böschstein, *Involution. Paul Celan: Tübingen, Jänner*, in *Gedichte von Paul Celan*, hg. v. H.M. Speier, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 95-104. Anche in *id.*, *Von Morgen nach Abend: Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, Fink, München 2006, pp. 307-313.
- B. Böschstein, *Tübingen. Jänner*, in «Schweizer Monatshefte» 45, 1965, pp. 602-605. Anche in *id.*, *Studien zur Dichtung des Absoluten*, Atlantis-Verlag, Zürich, Freiburg i.Br. 1968, pp. 101-105 e in *Über Paul Celan*, hg. v. D. Meinecke, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, pp. 101-105.
- B. Böschstein, *Tübingen Jänner, Kommentar*, in *Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandrose»*, hg. v. J. Lehmann, Winter, Heidelberg 1997, pp. 119-124.

- S. Bogumil, *Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Worts*, in «Celan-Jahrbuch» 1, 1987, pp. 81-125.
- U. Gaier, Denken und Dichten, in *Hölderlin-Studien*, Isele, Eggingen, Tübingen 2014, pp. 131-157.
- U. Gaier, «So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch»: Säkularisierung der Religion und Sakralisierung der Poesie bei Herder und Hölderlin, in *Ästhetik – Religion – Säkularisierung. Von der Renaissance zur Romantik*, hg. v. S. Vietta, H. Uerlings, Fink, München, 2008, pp. 75-92.
- M. Geier, «Zur Blindheit überredete Augen». Paul Celan / Friedrich Hölderlin: Ein lyrischer Intertext, in id., *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, Fink, München 1985, pp. 17-33.
- A. Gellhaus, Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan «Tübingen, Jänner». Spuren 24. Dezember 1993, hg. v. U. Ott, F. Pfäfflin, Th. Scheufelen, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a. Neckar 1993.
- J. Kreuzer, «So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch». Hölderlins Rede von Gott, in «Coincidentia: Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte» 7, 2016, pp. 239-272.
- Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois, Paris 1986, pp. 13-37.
- C. Louth, «jene zarten Verhältnisse»: Überlegungen zu Hölderlins Aufsatzbruchstück «Über Religion / Fragment philosophischer Briefe», in «Hölderlin Jahrbuch» 39, 2014-2015, pp. 124-138.
- C. Miglio, Afasia e assenza: Hölderlin e Celan, in *Il turbamento e la scrittura*, a cura di G. Ferroni, Donzelli, Roma 2010, pp. 53-64.
- E. Polledri, «... immer bestehet ein Maas». Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.
- E. Polledri, Friedrich Hölderlin: i classici, la tragedia della storia e il superamento del tragico, in F. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, trad. e appendice di L. Balbiani, saggio introduttivo, commento, biografia e bibliografia di E.P. , Bompiani, Milano 2003, pp. V-XLII.
- E. Polledri, («Pallaksch. Pallaksch»). Celans Poetik der tragischen Zäsur und die Dichtung als «Lallen», in *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensiero tragico*, hg. v. Marco Menicacci, Winter, Heidelberg 2016, pp. 153-171.
- R. Selbmann, Hölderlins «Hälfte des Lebens» mit Celans «Tübingen, Jänner» als poetologisches Gedicht gelesen, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 36, 1992, pp. 219-228.

- K. Voswinckel, Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Lothar Stiehm, Heidelberg 1974.
- R. Zbikowski, «schwimmende Hölderlintürme». Paul Celans Gedicht «Tübingen, Jänner» – diaphan, in «Der glühende Leertext». Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hg. v. Ch. Jamme, O. Pöggeler, Fink, München 1993, pp. 185-211.

Alexandra Rassidakis
(Thessaloniki)

«*Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz*»
*Facetten der Griechenlandsehnsucht in deutschsprachigen literarischen
Reiseberichten des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts*

[«*Linger not among the Greeks, betake yourself to Byzantium*»
*Aspects of the nostalgia for Ancient Greece
in German travel literature of the 19th and early 20th centuries*]

ABSTRACT. Austrian and German intellectuals were often disappointed when visiting contemporary Greece. This article examines various aspects of this tension between expectation and disappointment, as recorded in travel literature dating from the mid-nineteenth to the early twentieth century. It focuses on the nostalgia for Ancient Greece and its disillusionment due to the immense temporal distance. It also examines the portrayal of the landscape as a guarantee of continuity, in order to overcome this disappointment. To this Ancient-centered nostalgia this article juxtaposes one of a different kind, this time related to the Byzantine tradition. This nostalgia can be found in the German and Austrian travel literature that describes visits to Greek monasteries, especially on the Athos peninsula, and reaches its peak in the mystical overtones of travellers' accounts in the twentieth century.

«Germans are tourists and Frenchmen are tourists but Englishmen are Greeks». So karikiert Virginia Woolf den Griechenlandenthusiasmus ihrer Landsleute in ihrem kurzen Text *A Dialogue Upon Mount Pentelicus*¹. Dies klingt wie ein ironisches Echo zu Shelleys Einleitung zu seinem Gedicht

¹ Virginia Woolf: «A Dialogue upon Mount Pentelicus», in: Dies.: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (Michigan: Hogarth, 1989), 64-68, 64. Siehe hierzu Jeanne Dubino: «From Greece 1906 to *A Dialogue upon Mount Pentelicus*: From Diary Entry to Traveler's Tale», *Virginia Woolf Miscellany* 79 (2011), 21-23, 21. Siehe auch Rowena Fowler: «Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece», *Comparative Literature* 51:3 (1999), 217-42.

Hellas von 1822: «We are all Greeks – our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece»². Allerdings scheint die Annahme einer seelischen Verwandtschaft zur hellenischen Welt besonders das deutschsprachige Bildungsbürgertum des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts zu kennzeichnen, wie es etwa bei Hegel deutlich formuliert wird: «Bei dem Namen Griechenland ist es den gebildeten Menschen in Europa, insbesondere uns Deutschen, heimatlich zu Mute»³. Die Auffassung einer besonderen Beziehung zu Griechenland, welche die deutsche Nation von den anderen europäischen Nationen differenziert, findet sich auch bei Humboldt:

Die Deutschen besitzen das unstreitige Verdienst, die griechische Bildung zuerst treu aufgefasst und tief gefühlt zu haben. [...] Andre Nationen sind hierin nie gleich glücklich gewesen, oder wenigstens haben ihre Vertraulichkeit mit den Griechen weder in Commentaren noch Übersetzungen, noch Nachahmungen, noch endlich, in dem übergegangenen Geiste des Alterthums auf ähnliche Art bewiesen. Deutsche knüpft daher seitdem ein ungleich festeres und engeres Band an die Griechen, als an irgendeine andere, auch bei weitem näher liegende Zeit oder Nation.⁴

Diese verinnerlichte *Hellas*-Verehrung, gefestigt durch die klassizistische *Hellas*-Auffassung Winckelmanns, verbreitet durch die humanistische Bil-

² Percy Bysshe Shelley: «Hellas», in: Donald H. Reiman (Hg.): *Shelley's Poetry and Prose* (New York: Norton, 2002), 431.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 18 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), 173. Siehe hierzu auch Manfred Landfester: «Griechen und Deutsche: Der Mythos einer "Wahlverwandtschaft"», in: Helmut Berding (Hg.): *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 198-219.

⁴ Wilhelm von Humboldt: «Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen Freistaaten» (1807-1808), in: Ders.: *Werke*, Band 2 (*Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik*), hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel (Stuttgart: Cotta, 1961), 173-124, 87. Vgl. hierzu den Beitrag von Matthiessen, der auf die historischen Umstände hinweist und die Affinität zum griechischen Geist mit der Vorstellung von Deutschland als Kulturnation verbindet: Kjeld Matthiessen: «*Wilhelm von Humboldt und das Studium des Altertums*», in: Gerhard Lohse (Hg.): *Aktualisierung von Antike und Epochenbewusstsein* (München, Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2003), 179-198.

dungsreform Humboldts⁵, erfährt einen Höhepunkt im Kontext des deutschen Philhellenismus⁶ und bleibt bis in die ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bestehen⁷, auch nachdem das klassizistische Antike-Bild durch Nietzsches Konzept des Dionysischen modifiziert wurde⁸. Es ist offensichtlich, dass bei der Annahme dieser Sonderbeziehung Griechenland nicht als reales Land, sondern als ideelle Größe gemeint ist, die bei Konzeptionen der Vergangenheit, aber auch der Zukunft von Bedeutung ist: so wird im Laufe des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auf Griechenland nicht nur als “archaische Vergangenheit”⁹, sondern auch, etwa bei Nietzsche, als Wegweiser für die Zukunft rekuriert¹⁰. Die Sonderbeziehung zu Griechenland ist somit mit dem Selbstverständnis und der Vorstellung Deutschlands als Kulturnation verknüpft, die «Suche nach Griechenland» verspricht Erkenntnisse über das eigene Wesen und die eigene Zeit.

⁵ Manfred Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004), 55ff.

⁶ Vgl. Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hg.): *Graecomania. Der europäische Philhellenismus* (Berlin: de Gruyter, 2009).

⁷ Sünderhauf verfolgt die Rezeption von Winckelmanns idealisierter Antike bis hin zur faschistischen Auffassung einer «Sonderrolle der deutschen Nation», vgl. Esther Sophia Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945* (Akademie Verlag, 2004). Auf die problematischen Folgen des Hellaskultes hatte schon Butler aufmerksam gemacht, E. M. Butler: *The Tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth, and twentieth Centuries* (Cambridge: University Press, 1935).

⁸ Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof (Hg.): *Mehr Dionysos als Apoll: Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2002). Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Christoph Meid: *Griechenlandimaginationen: Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen* (Berlin: Walter de Gruyter, 2012), 28ff.

⁹ In ihrer Studie zum Hellas-Bild in der deutschsprachigen Literatur der 1930er und -40er Jahre führt Santini das «Mysterium der Frühe», das «Wunder des Ursprünglichen» als Erklärung für die Hellas-Verehrung deutschsprachiger Denker an, als «die besondere Aura, die alles Griechische umhüllt». Daria Santini: *Wohin verschlug uns der Traum? Die griechische Antike in der deutschsprachigen Literatur des Dritten Reichs und des Exils* (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2007), 10.

¹⁰ Griechenland sei die «Hoffnung für das deutsche Wesen», erklärt Nietzsche 1885 (vgl. *KS A* 11: 679).

Der Griechenland-Enthusiasmus beflügelt deutschsprachige Dichter und Denker und füllt mehrere Regale, doch oftmals kommt man, zumindest vor dem 20. Jahrhundert, erst gar nicht dazu, Griechenland tatsächlich zu bereisen. Im Gegensatz zu ihren englischen und französischen reisefreudigen Zeitgenossen, die bereits seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Grand Tour junger Adliger um die Levante erweitert hatten¹¹, realisieren deutschsprachige Dichter und Intellektuelle meistens nicht die lange Fahrt in ihr angebetetes Griechenland, sondern verweilen, wenn überhaupt, in dessen "Vorraum" Italien¹². Diese "Griechenland-Abstinenz"¹³ kann teilweise auf die beschwerlichen Bedingungen einer Reise ins Osmanische Reich zurückgeführt werden¹⁴, die allerdings Engländer und Franzosen nicht abzuschrecken schienen. Man könnte meinen, dass deutsche Griechenland-Verehrer gerade wegen der empfundenen Seelenverwandtschaft die Realitätsprüfung scheuen. Ihre Wahlheimat ist eine geistige, sie soll – dem goetheschen Diktum entsprechend – "mit der Seele" gesucht werden. «Die Reise nach Griechenland ist von allen Reisen, die wir unternehmen, die geistigste» – so Hofmannsthal in dem Vorwort seiner drei Essays *Augenblicke in Griechenland* (1908-1917); hier erinnert er auch daran, dass die Erwartungen eines (westlichen) Reisenden von geistigen Größen (er erwähnt Winckelmann und Goethe sowie Bachofen und Rohde) geformt wurden, die allerdings selber niemals in Griechenland gewesen sind¹⁵.

¹¹ Vgl. Ernst Osterkamp: «Auf dem Weg in die Idealität – Altertumskundliche Reisen zur Zeit des Greek Revival», in: Hermann Bausinger, Klaus Beyrer, und Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur: Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* (München: C. H. Beck, 1991), 186-192.

¹² Vgl. Claudia Schmölders: *Faust & Helena: eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte* (Berlin: Berenberg, 2018), 27 f. Zu dem Konzept und der Praxis des Bildungsreise siehe Fuhrmann: *Der europäische Bildungskanon*, a.a.O., 173ff.

¹³ Adolf Max Vogt: *Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte* (Frankfurt am Main: Fischer, 1985), 6. Vgl. ebenfalls die Ausführungen von Danae Coulmas: «Hellenismus als Kulturleistung. Altgriechisches Erbe als Kristallisationselement des neuzeitlichen Kulturverständnisses», in: Alexander von Bormann (Hg.): *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006), 63-94, 69ff.

¹⁴ Vgl. Meid: *Griechenlandimaginationen*, a.a.O., 22.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland* (Zürich: Arche, 1917). Im Folgenden als AG und Seitenzahl abgekürzt.

Das imaginierte Griechenland prägt die Erwartungen der Reisenden und generiert eine spezifische Griechenland-Sehnsucht, die mehr über die Reisenden und weniger über das Land an sich aussagt. Hofmannsthal spricht von einer «geistigen Ungeduld» (AG 5), inspiriert von Generationen früherer Hellas-Enthusiasten: «Ungeduld regt sich in uns, unbezähmbar, ein geistiges Höchstes in Gestalten gewahr zu werden; eine Ungeduld, darin sich der Drang von wie vielen Geschlechtern verdichtet» (AG 5). Die Belastung durch konkrete Erwartungen, welche hier Hofmannsthal in seiner eleganten Prosa theoretisiert, findet sich, oftmals unreflektiert, in den meisten Reiseberichten dokumentiert. Ein gutes Beispiel hierzu bietet Maximilian Schmidt in seinem 1889 verfassten fiktiven Reisebericht *Die Jachenauer in Griechenland*¹⁶; Schmidt verarbeitet Briefe und Memoiren der Teilnehmer der bayerischen Expedition, die 1832 als Freiwillige den jungen König Otto in das von Aufständen und Krieg stark mitgenommene Griechenland begleiteten. Bei dem Aufruf des Königs Ludwig wurde, neben dem Versprechen von Reichtümern und Land, das gesamte ideologische Arsenal der Griechenlandidealisation aufgeboten: Entsprechend enthusiastisch äußerten sich die so motivierten Freiwilligen:

Mit Freuden verließ man sein Vaterland, um nur auf dem Boden wandeln zu können, der durch so manche erhabene Erinnerung geheiligt ist. [...] man sah im Geiste nur Rosengewinde, Olivenhaine, mächtige Weinlauben, welche sich an weißen Marmorpalästen emporranken, üppige Kornfelder mit dreifachen Ären, kurz, alles in Hülle und Fülle.¹⁷

Das europäische Ideologem von Griechenland als Heimat, die innig empfundene Vertrautheit mit der griechischen Antike, bedeutet in gewisser Hinsicht die Aufhebung der Fremdheitserfahrung: die Reisenden erkennen das Eigene im fernen Griechenland wieder, fühlen sich heimisch. Bezeichnend hierfür ist der Reisebericht *Griechischer Frühling*¹⁸ von Hauptmann aus

¹⁶ Maximilian Schmidt: *Die Jachenauer in Griechenland* (Hamburg: tredition, 2012).

¹⁷ Ebd. 67.

¹⁸ Gerhart Hauptmann: *Griechischer Frühling*, in: Ders. *Sämtliche Werke*, Band 7, hg. von Hans-Egon Hass (Berlin: Propyläen, 1996), 9-119. Im Folgenden als GF und Seitenzahl abgekürzt.

dem Jahre 1908, in dem das Paradigma der Vertrautheit gleichermaßen die Landschaft («Alles ist hier von einer erfrischenden, beinahe nordischen Einfachheit», GF 44), das Wetter («In der Luft wohnt deutscher Frühling», GF 50) und die Menschen umfasst («[...] ein blondes Mädchen [...], blauäugig und von zart weißer Haut: ein großer, vollkommen deutscher Kopf, der als solcher auf einem Leiblichen Bilde stehen könnte», GF 35). Sogar der Schulchor auf Korfu klingt in seinen Ohren “deutsch”: «Die Stimmen der Singenden haben mehr einen kühlen deutschen Charakter und nicht den feurigen italienischen, an den man im Süden gewöhnt ist» (GF 19). Die Vertrautheit bestätigt somit die postulierte Seelenverwandtschaft, wobei sie hier als solche zum Reflexionsgegenstand wird:

Eine Empfindung kommt über mich, als sähe ich diese Fluren nicht zum Ersten Mal. Das Vertraute daran ist, was überrascht. Ich kann nicht sagen, daß mich etwa je auf der italienischen Halbinsel eine Empfindung des Heimischen, so wie hier, beschlichen hätte. (GF 44)

Und doch findet sich gerade bei Hauptmann auch die Thematisierung der Unmöglichkeit, sich zu einem idealen Griechenland aufzumachen:

Ich kenne übrigens keine Fahrt, die etwas gleich Unwahrscheinliches an sich hätte. Ist doch Griechenland eine Provinz jedes europäischen Geistes geworden: und zwar ist es noch immer die Hauptprovinz. Mit Dampfschiffen oder auf Eisenbahnen hinreisen zu wollen, erscheint fast so unsinnig, als etwa in den Himmel eigener Phantasie mit einer wirklichen Leiter steigen zu wollen. (GF 16)

Er selber distanziert sich von der Begeisterung seiner Zeitgenossen für ein imaginäres Griechenland: «Ich habe das schwächliche Griechisieren, die blutlose Liebe zu einem blutlosen Griechentum niemals leiden mögen» (GF 49). Und doch wird an anderer Stelle deutlich, dass er selbst ebenso verklärte Erwartungen hegt: «Was mir bevorsteht ist eine Art Besitzergreifen. [...] ich bin berauscht von schönen Erwartungen, denn ich habe von dieser Insel, solange ich ihren Namen kannte, Träume geträumt» (GF 16).

Die konkreten Erwartungen, die geerbte Griechenland-Idealisierung belasten den westlichen Reisenden, der feststellen muss, dass Griechenland nicht (das imaginierte) Hellas ist. Die Reise nach Griechenland ist keine ein-

fache Rückkehr in die Heimat, die Fremdheitserfahrung holt die Reisenden letztlich ein. Gerade die Erwartung des Vertrauten führt oftmals, bei der Konfrontation mit einer doch sehr fremd anmutenden Realität, zur Desillusionierung. Es erstaunt daher nicht, wenn die Berichte westlicher Griechenlandreisender zwischen enthusiastischer Erwartung und herber Enttäuschung oszillieren¹⁹. So wird etwa das heutige Griechenland als Hindernis empfunden, das es zu überwinden gilt, wie es Hauptmann deutlich formuliert:

Eine Stadt wie das moderne Athen, das sich mit viel Geräusch zwischen Akropolis und Lykabettos einschleibt, muß erst in einem gewissen Sinn überwunden werden, bevor der Geist sich der ersehnten Vergangenheit ungestört hingeben kann. (GF 46)

Todorova spricht in ihrer Studie zum Balkandiskurs vom «frustrierten Philhellenismus» und bezeichnet hiermit die Enttäuschung über den Mangel an äußerer Ähnlichkeit der zeitgenössischen Griechen mit den antiken Statuen sowie über das Fehlen klassischer Umgangsformen²⁰. Ein Beispiel hierzu bietet das Reisetagebuch Grillparzers, der sehr früh, 1843, unter anderem auch Griechenland bereist. Zu den Strapazen der Reise, die ihm an sich missbehagt²¹, kommt der Dreck in Dörfern und Städten erschwerend hinzu, sowie der «widerlich starke Wein», der «entsetzliche Kaffee» und der «grie-

¹⁹ Bezeichnend ist die Darstellung dieser Enttäuschung bei Schmidt: Auf die bekannten Verse Goethes anspielend, erklären die Jachener: «Wir estimieren die Pomeranzen und Lemoniwaldungen nit. Was is dagegen a Tanna- oder a Buchenwald!», Schmidt: *Die Jachener in Griechenland*, a.a.O., 82.

²⁰ Maria Nikolaeva Todorova: *Die Erfindung des Balkans: Europas bequemes Vorurteil* (Darmstadt: Primus, 1999), 137ff.

²¹ Müller Funk zeichnet das Portrait Grillparzers als eines unwilligen Reisenden, seine Griechenland-Reise als «Erfahrung einer Deplazierung», vgl. Wolfgang Müller Funk: «Ich werde den Parnas; ich werde Delphi nicht sehen. Die Prosa der Gegenwart. Grillparzers Reise nach Griechenland (1843)», in: Maria Oikonomou, Maria A. Stassinopoulou, Ioannis Zelepos (Hg.): *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung*, (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2011), 187-200, 191.

chische Lärm», der ihn nicht zu Ruhe kommen lässt²². Die Ergriffenheit in Anbetracht der Ruinen hindert die westlichen Reisenden also nicht daran, sich über Dreck und Verwahrlosung der Bevölkerung auszulassen. So auch bei Hauptmann, bei dem sogar die blühenden Margeriten zu «*lieblichen Teppichen des Elends*» werden:

Kinder betteln mit Fröhlichkeit, starrend von Schmutz. [...] Margueriten, wie Schnee über Wegrändern und Wiesen, bilden weiße, liebliche Teppiche des Elends. Erbärmliche Höfe sind von Aloepflanzen eingehegt, über deren Stacheln unglaubliche Lumpen zum Trocknen gebreitet sind, und in der Nähe solcher Wohnstätten riecht es nach Müll. Ich sehe nur Männer bei der Feldarbeit. Die Weiber faulzen, liegen im Dreck und sonnen sich. (GF 23)

Die idealisierte Antike wird zum Maß, um das gegenwärtige Griechenland zu beurteilen, wobei das Urteil oftmals negativ ausfällt. Die Gegenwart wird als Verlust empfunden, die Geschichte Griechenlands als Verfallsprozess:

Der blaue Himmel wölbte sich zwar jetzt noch ebenso schön über dieses viel besungene Land, man fand keine Spur mehr von den Göttern und Helden, von denen die unsterblichen Dichter sangen.²³

Abgesehen von der störenden Präsenz des gegenwärtigen Griechenlands, dass sich zwischen dem westlichen Reisenden und seiner Suche nach dem vertrauten Hellas stellt, wird oftmals zugegeben, dass das Hindernis in der immensen zeitlichen Distanz liegt. So wird in den Reiseberichten um die Jahrhundertwende konstatiert, dass die empfundene Seelenverwandtschaft mit dem antiken Griechenland nicht ausreicht, um die Jahrhunderte zu überbrücken. Bei Hauptmann heißt es: «Ich finde, dass diese Ruinen einen spröden Charakter haben, sich nicht leicht dem Spätgeborenen anschließen» (GF48). Ausführlich schildert Hofmannsthal in dem kurzen Text *Die Statuen*²⁴ seine Ratlosigkeit und Enttäuschung im Anblick der Akropolis:

²² Franz Grillparzer: *Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von August Sauer (Stuttgart: Cotta, 1892), 176, 179.

²³ Schmidt: *Die Jachenauer in Griechenland*, a.a.O., 112.

²⁴ Es handelt sich um die dritte Erzählung des Bandes *Augenblicke in Griechenland*. Vgl.

Dies war Athen. Athen? So war dies Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an. Ich setzte mich auf einen der Trümmer, die da an der Erde lagen und auf die ewige Nacht zu warten schienen. (AG 49)

Wo ist diese Welt, und was weiß ich von ihr! rief ich aus. Wo fasse ich sie? [...] Hier! Oder nirgends. Hier ist die Luft und hier ist der Ort. Dringt nichts in mich hinein? Da ich hier liege, wird's hier auf ewig mir versagt? Nichts mir zuteil als dieses Gräuliche, diese ängstliche Schattenahnung? (AG 51)

Diese Götter, diese Menschen, ihr Handeln, alles schien mir fremd über die Maßen, trüglich, vergeblich. [...] Dies alles war fremd über die Maßen und unbetretbar. (AG 53)

Unmögliche Antike, sagte ich mir, vergebliches Suchen. [...] Nichts ist von all diesem vorhanden. Hier, wo ich es mit Händen zu greifen dachte, hier ist es dahin, hier erst recht. Eine dämonische Ironie webt um diese Trümmer, die noch im Verwesen ihr Geheimnis festhalten. (AG 54)

Doch, obgleich sich die Suche nach der geistigen Heimat schwieriger als erwartet erweist, wird in diesen oftmals mystisch angehauchten Reiseberichten geschildert, wie die zeitliche und kulturelle Distanz letzten Endes überwunden werden kann. Im Folgenden sollen einige Beispiele konkreter Überwindungsstrategien gegeben werden.

In Hofmannsthals Text wird die anfängliche Enttäuschung über die Un erreichbarkeit der Antike²⁵ später, bei der Betrachtung der Statuen im Museum, in einer mystischen Vision aufgehoben – das epiphanische Erlebnis

hierzu die Ausführungen von Hans Jürgen Schings: «Hier oder nirgends. Hofmannsthals Augenblicke in Griechenland», in: Jochen Schmidt, Olaf Hildebrand und Thomas Pittrof (Hg.): «Auf klassischem Boden begeistert»: Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur (Freiburg: Rombach, 2004), 365-388.

²⁵ Es handelt sich hierbei um eine Problematik, die Hofmannsthal bereits vor seiner Griechenlandreise, bei dem schöpferischen Umgang mit der Antike in seinen Dramen beschäftigt, vgl. sein *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* von 1900. Siehe hierzu auch Daria Santini: «Wir wollen in uns spazierengehen»: Gerhart Hauptmann's and Hugo von Hofmannsthal's Greek Travel Writings», *Oxford German Studies* 29:1 (Januar 2000), 131-54, 136.

transformiert den Erzähler²⁶. Diese geglückte Begegnung mit der Antike, die, wie der Titel der Sammlung deutlich macht, einen “Augenblicks-Charakter” hat, wird beschrieben als Ektase: «Indem ich mich immer stärker werden fühle und unter diesem einen Wort: Ewig, immer mehr meiner selbst verliere [...]» (AG 61)²⁷.

Neben der mystischen Erfahrung, erlauben Landschaft und Licht den Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu überbrücken:

Zu ihrem Animalischen haben diese Geschöpfe etwas Göttliches hinzu, aus der Luft: dieses Licht ist die unaufhörliche Hochzeit des Geistes mit der Welt. [...] Die homerischen Götter und Göttinnen treten fortwährend aus der hellen Luft hervor; nichts erscheint natürlicher, sobald man dieses Licht kennt. [...] Ein geistiges Höchstes an leiblichen Spuren zu erkennen – hier auf griechischem Boden verliert die Forderung ihr Übermäßiges, beinahe Unverschämtes. Unter diesem Licht ist ja wirklich das Geistige leiblicher und das Leibliche geistiger als irgend sonst auf der Welt. (AG 6)

Landschaft fungiert bereits bei Grillparzer als Garant von Kontinuität: «Die immer war, was sie jetzt ist, und dazu Zeugin jener unsterblichen Thaten und Werke»²⁸. In seinem Reisetagebuch kontrastieren die negativen Beschreibungen von der Bevölkerung und deren Siedlungen mit seiner Begeisterung über die Landschaft. Es handelt sich um einen Zug, der im Laufe der Zeit zunehmen wird und zur regelrechten Verklärung der griechischen Landschaft in den Reiseberichten des angehenden 20. Jahrhunderts führen wird. Etwa bei Hauptmann, auf dessen Zweifel über die Unerreichbarkeit der griechischen Antike eine zum Teil sehr esoterisch angehauchte Be-

²⁶ Zum mystischen Aspekt in Hofmannsthals Text in Bezug auf dessen Kunstauffassung vgl. die Ausführungen von Nafsika Mylona: *Griechenlands Gedenkorte der Antike in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), 101ff.

²⁷ Beschrieben wird hier allerdings in erster Linie die Wirkung des Erlebnisses auf das Individuum, den Künstler. Siehe auch die Ausführungen von Meid, der Hofmannsthals *Augenblicke* der Griechenlandreise Hauptmanns gegenüberstellt: Christopher Meid: *Griechenland-Imaginationen*, a.a.O., 115 ff.

²⁸ Ebd. 182.

schreibung der griechischen Landschaft folgt, die in einer mystischen Erfahrung im «Garten der Niriiden» kulminiert. Und doch wird dabei deutlich, dass es seine Bewunderung für die Antike, die bereits besprochene Griechenlandssehnsucht ist, welche die Mystifizierung der Landschaftswahrnehmung ermöglicht. Bezeichnend ist seine Beschreibung von Olympia, bei der die Landschaft die Kontinuität über die Jahrhunderte hinweg gewährleistet:

Es ist ein ewiges flüsterndes Aufatmen, traumhaftes Aufrauschen, gleichsam Aufwachen, von etwas das zugleich in einem schweren unerwecklichen Schlaf gebunden ist. Das Leben von einst scheint ins Innere dieses Schlafes gesunken. Wer nie diesen Boden betreten hat, dem ist es schwer begreiflich zu machen, bis zu welchem Grade Rauschen und Rauschen verschieden ist. (GF 488)

Auch in Thomas Manns kurzem Reisebericht *Unterwegs*, in dem sein Akropolis-Besuch von 1925 erwähnt wird, findet sich die Feststellung der Distanz zur verehrten Antike: «Aber sonst trieb ich mich ebenso ordinär und verächtlich zwischen den edlen Resten herum»²⁹. Zugleich wird die Besonderheit dieser «edlen Reste» für den europäischen Besucher betont und die Distanz somit aufgehoben: «Es ist unbeschreiblich, wie verwandt, wie geistig-elegant, wie jugendlich-europäisch auf einmal, nach den Formen der Nilkultur, diese göttlichen Reste auf uns wirken. [...] Zulezt ist es unser aller Anfang, in Wahrheit unser heroisches Jugendland».³⁰ Die Wirkung des Ortes macht dem Reisenden die besondere, innige Beziehung zur griechischen Antike klar, die hier zum Kriterium des Europäischen an sich erklärt wird: «Wo ich stand, empfindet man, dass wahrhaft nur der Europens Sohn ist, der sich in seinen besten Stunden auf Hellas im Herzen zurückzubeziehen weiß»³¹.

Thomas Mann betont also, dass die Reise nach Griechenland in erster Linie der Bestätigung der besonderen Beziehung zu Hellas dient, weshalb

²⁹ Thomas Mann, «Unterwegs», in: Ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 15 (*Essays II, 1914-1926*), hg. von Hermann Kurzke (Frankfurt am Main: Fischer, 2002), 952-962, 960.

³⁰ Ebd. 960.

³¹ Ebd. 961.

selbstverständlich auch die antiken Orte, die “edlen Reste” aufgesucht werden und diese Besuche einen festen Bestandteil der Reisebeschreibungen ausmachen. Diese Pilgerschaft, bzw. deren Schilderung, ist in der Gesellschaft hoch anerkannt, was wiederum nicht selten thematisiert wird. So schließt er seinen knappen Text mit der für ihn typischen Ironie:

In Gesellschaft werde ich fortan meinen Mann stehen, das ist gewiß.
Ich werde sprechen wie ein Buch, dem Anschauung zugrunde liegt,
wenn auch nur eine Hastige. Ich bin ungeduldig, diesen sozialen Vor-
teil zu genießen; ich wollte, es wäre so weit.³²

Thomas Mann belächelt hier die Vorliebe des Publikums für Reiseberichte aus Griechenland, über die sich bereits E. T. A. Hoffmann – inmitten philhellenischer Begeisterung – lustig gemacht hatte; in seiner “griechischen” Erzählung *Die Irrungen* (1820) wird geschildert, wie bereits das Vorhaben einer Reise nach Griechenland sich als vorteilhaft für den jungen Protagonisten erweist:

Eine Reise nach dem romantischen Griechenland – ein geheimnisvolles Abenteuer – ein Abschied auf vielleicht nie Wiedersehen – war das nicht genug, die zartesten Fräuleins in Ekstase zu setzen?³³

Die Tatsache, dass er die Reise letztlich doch nicht unternimmt, spielt für sein gesellschaftliches Ansehen keine Rolle:

Kam noch hinzu, dass er von der Reise nach Griechenland, die er hatte unternehmen wollen, allerliebste und sogar tiefsinnig und gelehrt zu sprechen wusste, so kommt es gar nicht fehlen, dass er, seine ganze Liebenswürdigkeit wiedergewinnend, jeden Spott niederschlug und der Abgott mehrerer Fräuleins wurde, wie er es sonst gewesen.³⁴

Hier wird deutlich, dass die auf die Antike fixierte Griechenlandsehnsucht gleichermaßen die Reisenden wie auch die Rezipienten ihrer Reisebe-

³² Ebd. 962.

³³ Es handelt sich um eine Doppelerzählung, erschienen 1820 und 1821, bestehend aus *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse*. E. T. A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in Sechs Bänden*, Bd. 5, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985), 461-568, hier 482.

³⁴ Ebd. 493.

richte (das deutschsprachige, gebildete Lesepublikum daheim) ergreift, was vielleicht die bis heute andauernde hohe Anzahl deutschsprachiger Reiseberichte und Griechenland-Romane aber auch deren oftmals klischeehafte editorische Aufmachung erklärt.

Literarische Reisen in die Welt des Byzanz

Zum Bild des gegenwärtigen Landes gehört oftmals, neben der Beschreibung von Menschen und Siedlungen, die Schilderung von byzantinischen Kirchen und Klöstern, sowie des Eindrucks, den das orthodoxe Ritual auf die Reisenden macht. Tatsächlich finden sich in den meisten Reiseberichten Erwähnungen von Kirchen und Klöstern. Obwohl man annehmen könnte, dass das byzantinische Erbe im Verhältnis zur fernen Antike sowohl zeitlich als auch aus theologischem Gesichtspunkt den westlichen Reisenden näher stünde, stellt sich heraus, dass die Fremdheitserfahrung hier zunimmt.

Bei Hauptmann wird die Besichtigung von Kirchen und Klöstern nebenbei geschildert, der Erzähler wirkt eher indifferent (GF 56, GF 90). Einen größeren – befremdlicheren – Eindruck machen auf ihn die Figuren der schwarzbekleideten Priester:

Ich sehe die ersten griechischen Priester, die im Schmuck ihrer schwarzen Bärte, Talare und hohen, röhrenförmigen Kopfbedeckungen Magiern ähneln, auf Plätzen und Gassen herumstreichen. (GF 19)

Der Vergleich zu Magiern findet sich auch bei Hofmannsthal. Hier wird dem byzantinischen Erbe mehr Interesse entgegengebracht; einer der drei Texte, aus denen der schmale Band *Augenblicke in Griechenland* besteht, berichtet von einem Besuch im Kloster des Heiligen Lukas. Hofmannsthals Beschreibung des Klosters betont die Andersartigkeit einer Welt, die zwar auf den Betrachter befremdend wirkt aber dennoch positiv konnotiert ist:

Das schwarze lange Gewand, die schwarze hohe Kopfbedeckung, das lässige Dastehen mit dem Blick auf die Ankommenden in dieser paradisischen Einsamkeit, das alles hatte etwas vom Magier an sich. (AG 11)

Das überweltliche, nichtmenschliche wird im Folgenden weiter ausgeführt: Etwa wenn die von ihren Gewändern akzentuierte Bewegung der Mönche kommentiert wird:

In ihrem Gang war der gleiche undefinierbare Rhythmus: gleich weit von Hast und Langsamkeit. Sie verschwanden gleichzeitig in der Kirchentür, wie ein Segel, das hinter einem Felsen verschwindet [...] nicht wie Menschen, die in ein Haus treten. (AG13)

Ebenso “nicht aus dieser Welt”, fremd und zeitlos, wirken die Psalmen auf den Reisenden: «Die Stimmen hoben und senkten sich, es war etwas Endloses, gleich weit von Klage und von Lust, etwas Feierliches, das von Ewigkeit her und weit in die Ewigkeit so forttönen mochte» (AG 13).

Gegen Ende des kurzen Textes wird deutlich, weshalb die Berührung mit dieser Welt, trotz aller Fremdheit, für den Reisenden wichtig ist. Das griechische Kloster, als Ort der Frömmigkeit und der jahrhundertalten Ritualen, wird als Zeitfenster beschworen, durch das man die Verbindung zur Antike herzustellen erhofft. Es wird daher als besonderer Ort gefeiert, in dem vergangene Zeiten – in dem Fall das naheliegende Delphi – präsent und somit erfahrbar sind: «Man blickt ihre Jahrhunderte hinab wie in eine Zisterne, und in Traumtiefen unten liegt das Unerreichliche. Aber hier ist es nah. [...] Der gleiche Boden, die gleichen Lüfte, das gleiche Tun, das gleiche Ruhn» (AG 19). Auf diese Weise wird die Fremdheitserfahrung des orthodoxen Rituals letztlich wieder an den Antike-Diskurs gekoppelt und vertraut gemacht; die Hellas-Sehnsucht bestimmt also auch die Begegnung mit der byzantinischen Seite Griechenlands.

Athosgänger

Auf dem Berg Athos, im äußeren Norden der Ägäis, werden seit dem 9. Jahrhundert beide Grundtypen des christlichen Mönchtums praktiziert, das Anachoreten- bzw. Eremitentum und das Koinobium, die Klostersgemeinschaft. Von byzantinischen Kaisern und orthodoxen Königen aus Russland und dem Balkan unterstützt, florieren im Laufe der Jahrhunderte teilweise prunkvolle Klöster, neben zahlreichen Höhlen und kleineren Bauten für Einsiedler und Asketen. Das Interesse des Westens für den Athos ist bereits im 14. Jahrhundert belegt³⁵, wobei die Motivation der Reisenden stark vari-

³⁵ Folker Reichert: *Athos: Reisen zum Heiligen Berg 1347-1841* (Stuttgart: Thorbecke,

iert: Neben den Gelehrten, welche auf dem heiligen Berg das Erbe des Altertums suchen³⁶, finden sich Naturkundler, die sich in erster Linie um die Erdformationen, Fauna und Flora interessieren³⁷. Hinzu kommen im 17. Jahrhundert die Reisenden im Auftrag der katholischen Kirche, deren Berichte die klare Funktion haben, dem Adel und dem Klerus in Westeuropa Informationen über die orthodoxe Tradition zu liefern³⁸. Diese Besucher fokussieren auf die Klosterwelt an sich, wobei aus den Texten deutlich wird, dass auch wenn die Abgesandten der katholischen Kirche den religiösen Eifer der Mönche würdigen, sie der orthodoxen Tradition jedoch mit Ablehnung und Überheblichkeit entgegentreten: Sie lehnen die Lehren als irreführend ab, verhöhnen die Legenden und tragen zur Verbreitung der Vorurteile über die Verstocktheit, Falschheit und Hinterlist der Griechen bei³⁹. Im 19. Jahrhundert beginnt auch auf dem Athos die Jagd nach seltenen Manuskripten, wobei das Interesse hauptsächlich antiken und hellenistischen Texten gilt. So etwa der britische adlige Robert Curzon, der seine "Jagdzüge" in seinem Bericht *Visits to Monasteries in the Levant* von 1849 dokumentiert und der das Bild vom ignoranten Mönch, der die Schätze in seinem Besitz nicht zu würdigen weiß, etabliert.⁴⁰

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts finden sich auch deutschsprachige Reiseberichte über den Athos, wobei deutlich wird, dass der heilige Berg ("Hagion Oros" lautet die griechische Bezeichnung) als Reiseziel eine Abweichung von der gängigen Ruinen-Verklärung darstellt: es ist eine andere

1996) sowie Michael John Llewellyn Smith: «Mount Athos» in: Jennifer Speake (Hg.): *Literature of Travel and Exploration: A to F* (New York, London: Taylor & Francis, 2003), 41-43.

³⁶ Etwa der italienische Humanist Cristoforo Buondelmonti (ca. 1385- 1430) und der italienische Kaufmann und Sammler Ciriaco d'Ancona (1391-1452).

³⁷ Etwa der französische Diplomat und Naturkundler Pierre Belon (1517-1564), der 1553 sein *Voyage au Levant* publiziert, oder der britische Botanologe John Sibthorp (1758-1796), dessen Beschreibung von der Flora des Athos in sein Werk *Flora Graeca* (1806) Eingang findet.

³⁸ Etwa der Franzose François Braconnier (1656-1716) oder der Brite John Covel (1638-1722). Vgl. Reichert: *Athos*, a.a.O., 56 ff.

³⁹ Ebd. 57f.

⁴⁰ Ebd. 61ff.

Art von Sehnsucht, welche die westlichen Besucher zur Mönchsrepublik führt. Hier werden nicht die klassischen Stätten aufgesucht und die Antike beschworen, sondern ein Einblick in das jahrhundertalte orthodoxe Ritual gesucht, wobei die gelebte Weltflucht und die betörende Landschaft zur besonderen Anziehungskraft von Athos beitragen. Anhand zweier konkreter Beispiele aus Österreich soll dieser anderen Griechenlandsehnsucht nachgegangen werden: einem der frühesten literarischen Reiseberichte über den Athos in deutscher Sprache, Jacob Fallmerayers, *Hagion Oros oder der Heilige Berg Athos* von 1842, und dem für die esoterischen Tendenzen der 1920er Jahre typischen Text Theodor Däublers *Der heilige Berg Athos: Eine Symphonie* von 1922.

Jacob Fallmerayer bereist 1841 den Athos im Kontext seiner zweiten Orientreise (1840-42). In seinem Reisebericht⁴¹ liefert er einen kurzen Abriss der Geschichte der Mönchsrepublik, erklärt die unterschiedlichen Organisationsstrukturen der Klostersgemeinschaften, beschäftigt sich jedoch kaum mit den religiösen Praktiken, so wie er sich auch nicht für Fragen der orthodoxen Kunst interessiert. In eleganter Prosa wird die überwältigende Schönheit der Landschaft hervorgehoben, bei der der Südtiroler sich an seine Heimat erinnert fühlt (HO 67) – wir sehen auch hier das Moment der Vertrautheit, das bereits weiter oben als typisches Merkmal des Griechenlanddiskurses besprochen wurde. Das Empfinden der Vertrautheit hindert jedoch Fallmerayer nicht daran, an anderen Stellen die Einmaligkeit der Natur des heiligen Berges hervorzuheben: «[...] nirgends aber ein so schlankes Maß angelegt, die Wände so romantisch ausgeführt und den Wuchs in so liebliche Formen gegossen wie hier» (HO 9). Aus seiner Feder stammen seitenweise enthusiastische Naturbeschreibungen, deren schwärmerischer Charakter vom Autor selbst thematisiert wird:

Freilich hat man wegen Empfindsamkeit und romantischen Schwärmens für prachtvolle Naturszenen und Waldeinsamkeit die Deutschen von jeher ausgelacht. Aber was soll man sagen, wenn der Bergabhang von Karyäs mit seinen luftigen Pinien [...] sogar frostigen Seelen aus

⁴¹ Jakob Philipp Fallmerayer: *Hagion Oros, oder, Der Heilige Berg Athos* (Wien: Herder, 1949). Im Folgenden als HO und Seitenzahl abgekürzt.

den britischen Inseln als ein zweites Eden erscheint [...] selbst von abgestumpften Klausnern und Weltüberwindern des Athos wie ein irdisches Paradies gepriesen wird? Nur ist alles Reden und Malen umsonst, weil die Sprache zu arm und mit einem Schlage das Panorama in seiner Farbenpracht der Seele vorzuzaubern unvernünftig ist. (HO 14)

Bei Fallmerayer findet sich ein Motiv, dass auch spätere Reiseberichte prägen wird: Der Athos wird als ein alternatives Lebensmodell beschrieben. Fallmerayer bekundet offen seine Faszination für ein ruhiges, zurückgezogenes Leben in der Natur, das er mit dem Stadtleben in Zentraleuropa vergleicht, wobei er die Gelegenheit ergreift, die störenden Facetten seines Alltags aufzuzählen: «[...] die Eitelkeit, die Ignoranz, der Hochmut, der Schmutz und die Langweile [...]» (HO 6). Es handelt sich jedoch um mehr als das Lamento eines enttäuschten, sich missverstanden fühlenden Gelehrten. Fallmerayer vergleicht zwei gleichwertige Paradigmen: Er stellt den Wissensdrang des Abendlandes der bewusst gewählten Ignoranz der Athos-Mönche gegenüber, wobei seine Darstellung von Einfühlsamkeit und Akzeptanz zeugt:

Wir überlassen es anderen, vom stereotypen, toten Buchstaben der Athos-Konstitution zu reden und mitunter zu berechnen, wie viel eine Gesellschaft an Kraft und Wert verliere, sobald sie sich außer Bereich des Fortschrittes, der stetigen Verbesserung und des abendländischen Wandelprinzips gestellt. [...] Leute, die den Kampf mit der Materie wagen, sind noch keine Toren, und wenn Freiheit und innerer Friede um geringeren Preis als um Hingabe der Wissenschaft, der Kunst und der Lebenseleganz nicht zu erringen sind, so darf selbst der Philosoph den Kauf nicht tadeln. (HO 93)

Wie verschieden ist alles bei uns! Wir haben die Tyrannei der Bildung, des Progresses, der Doktrin, des feinen Tones [...]. (HO 103)

Der Aspekt der Weltflucht bzw. der Zivilisationskritik wird zum zentralen Merkmal der sich nun häufenden⁴² Reiseberichte über den Heiligen Berg in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Es entwickelt sich so ein

⁴² Meid erklärt das zunehmende Interesse einerseits durch die politischen Umstände, welche einen Besuch erleichtern (die Mönchsrepublik ist seit 1878 autonom und seit 1912 Teil des griechischen Staates), andererseits als symptomatisch für die Zeit, da es der Zivi-

anderer Griechenlanddiskurs, der parallel zur Antikenbegeisterung existiert und der nicht weniger erklärend ist, zumal er der für die Zeit typischen oftmals mystisch angehauchten Suche nach einer Alternative zur modernen, fortschrittsorientierten Gesellschaft entspricht⁴³.

In Theodor Däublers mit neomythischen Momenten⁴⁴ angereichertem Reisebericht von 1922 *Der heilige Berg Athos: Eine Symphonie*⁴⁵ finden sich die Koexistenz und der Widerstreit der beiden Griechenlandsehnsüchte. Direkt zu Beginn spricht er von der Notwendigkeit, sich von dem Phantasma der Antike zu befreien, um sich der Welt des Byzanz nähern zu können. Mit dem für diesen Text typischen Pathos fordert er sein Herz auf: «Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz» (AS 14).

Bei Däubler findet sich die Kombination aus Naturbewunderung und Kulturkritik wieder, die bereits Fallmerayers Athos-Bericht gekennzeichnet hat. Däubler präsentiert gleich zu Beginn seine Reise auf den Athos als eine Flucht vor der westlichen Zivilisation: «Ich suche nicht mehr, als mir hoffentlich gebührt: einige Atemzüge Freiheit und bloß etwas Rast für die eigene Zerspaltenheit» (AS 13). Doch Däublers Begeisterung für die «Einzigartigkeit von Athos» (AS 30) geht über eine bloße Kulturkritik des Westens hinaus. Seine Sehnsucht äußert sich nicht, wie bei Fallmerayer, als der Traum, sich selbst als Einsiedler im Athos niederzulassen. Däubler erhofft sich durch die Berührung mit der Welt der Orthodoxie eine Erneuerung der westlichen Kultur⁴⁶: Athos soll über Europa erstrahlen – seine Worte klingen wie eine Beschwörung:

lisationskritik und der spirituellen Sinnsuchen der 1920er Jahre entspricht. Christopher Meid: *Griechenland-Imaginationen*, a.a.O. 202.

⁴³ Dem Zusammenhang von Mystik und Moderne widmet sich der Sammelband von Moritz Baßler und Hildegard Chatellier (Hg.): *Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998). Anhand von Einzelstudien wird deutlich gemacht, dass «an entscheidenden Knotenpunkten der Moderne (unter vielen anderen) auch mystische Diskurse beteiligt waren» (25).

⁴⁴ Thomas Keller: *Welterfahrung und Fremderfahrung. Zur Mythologie Theodor Däublers*, ebd. 255-278.

⁴⁵ Theodor Däubler: *Der heilige Berg Athos: Eine Symphonie* (Leipzig: Insel, 1923). Im Folgenden als AS und Seitenzahl abgekürzt.

⁴⁶ Vgl. hierzu Dieter Werner: «Realität und Erwartung: Theodor Däublers ungeschriebenes Griechenlandbuch», in: Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou (Hg.): *Hellas verstehen: Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert* (Köln, Weimar: Böhlau, 2010), 15-34, 21ff.

Athos gib durch dunkle Felsen, innerirdisch, untermeerisch, in von dir gewölbten Bögen die zu dir in tiefstem Bogen hergelangte Glutenbrücke aus Jerusalem kühn weiter: nach Epirus und Illyrien bis zur Donau und den Dnjestr, und sogar hinauf zum Rhein, auch zur Rhone und bis zur Themse und so fort: fern zur Wolga und noch ferner! (AS 52)⁴⁷

Die Hoffnung auf Erneuerung der eigenen Kultur durch (Rück-)Besinnung auf das griechische Erbe, ein zentrales Merkmal des Hellas-Enthusiasmus deutscher Intellektueller des 19. Jahrhunderts, findet sich auch hier, allerdings mit einer mystisch-religiösen Ausrichtung und in Bezug auf das byzantinische Erbe.

Däubler beschreibt einzelne Klöster und hebt die zentrale Stellung der Heiligenlegenden hervor; ausführlich gibt er Erzählungen über Heilige, Wundertätige Ikonen usw. wieder (AS 90 ff). Doch letztlich geht es ihm nicht um die Besonderheit der orthodoxen Lehre und Tradition, sondern um die Lebenspraxis der Spiritualität und Weltabgewandtheit. Ähnlich wie bei Hofmannsthal wird auch hier die Kontinuität betont bzw. die Hellasbegeisterung als Folie des Interesses für das byzantinische Erbe kenntlich gemacht: Athos wird als heiliger Ort mit den Heiligtümern der Antike wie Olympia und Delphi in Bezug gesetzt. Der hohe Berg erlaube eine besondere Perspektive auf eine Landschaft, die sich als die antike Landschaft entpuppt: die Heimat von Helden und Göttern. (AS 14). Die auffällige Insistenz in diesem Text, die Klosterwelt vom Athos mit der Antike zu verknüpfen⁴⁸, wurde als eine Art Legitimationsstrategie interpretiert: Meid spricht von einer "Veredelung" des geistigen Gehaltes von Athos durch die Ver-

⁴⁷ Dieter Werner sieht hier eine Parallele zu Campanellas *Der Sonnenstaat*: «Der Athos wird somit symbolhaft zur Keimzelle der Erneuerung des christlichen Staates, wie das im Modell einer priesterlichen Theokratie schon in Campanellas *Città del Sole* vorgebildet war». Dieter Werner: «Delos und Athos. Kulturkritik und soziale Utopie im Werk Theodor Däublers», in: Ders. (Hg.): *Theodor Däubler: Zum Erscheinen der geistigen Landschaft Europas in der Kunst. Die Vorträge des Berliner Däubler-Symposiums von 1996* (Dillenburg: M & N, 2000), 155-175, 168.

⁴⁸ «Am Athos wandelte Orpheus», AS 16. «Orphisches Gelände, indischer Gipfel in herrlicher Christenheit des Ostens [...] ich liebe dich, selten betretenes Gebiet», AS 20.

bindung mit der Antike⁴⁹. Man könnte hierin jedoch auch den Versuch sehen, das Fremdartige über den Umweg der (vermeintlich) heimischen Antike vertraut zu machen. Die Einzigartigkeit der Mönchsrepublik wird zwar deklariert – «Ehrfurcht sei dem Athoshaupt gezollt; nirgends gibt es seinesgleichen!» (AS 16) – und doch letztlich in einer emotional aufgeladenen, synkretistischen Vision aufgehoben: «Zu einem Tempel Indiens ward mir einst der Heilige Berg» (AS 18). Bezeichnend ist dann auch der Schluss, der eher etwas über die westlichen Athosgänger, als über die Mönchsrepublik aussagt: «O, vom Athos knistern oft Sorgengeister und Trostgespenster auf: sie finden Frommvereinsamte»⁵⁰ (AS 56). Athos wird zum «gegenwärtigen spirituellen Utopia»⁵¹ stilisiert, das, wie einst das apollinische Delphi, nur Auserwählten den Zugang gewährt.

Man kann somit von einem anderen Griechenland-Diskurs sprechen, der sich nicht auf das klassische Erbe, sondern die byzantinische Tradition konzentriert, und der nicht minder verklärend ist: die ungezähmte Natur bzw. die Weltabgeschiedenheit und Fortschrittsskepsis der Mönche kommen der Sehnsucht nach einer alternativen Lebensweise westlicher Reisender entgegen. Streckenweise konkurriert dieser “Byzanz-Diskurs” mit dem Hellas-Diskurs, andere Male wird er von ihm eingeholt. In der Aufforderung Däublers – «Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz» – wird einerseits die Forderung ausgesprochen, sich mit einer anderen Seite Griechenlands zu befassen, zugleich wird jedoch auch deutlich, dass bei Reiseberichten über Griechenland, auch wenn sie einen anderen Fokus haben, die Antike immer, wenn auch als Leerstelle oder Negation, latent präsent ist.

⁴⁹ Siehe Meid: *Griechenland-Imaginationen*, a.a.O., 204.

⁵⁰ Werner sieht hier ein Beispiel für die Hinwendung zum Mystizismus der «zivilisationsmüden Sinnsucher» und erklärt, dass für Däubler der Athos zu einem «Kristallisationskern für die eigenen Vorstellungen» wird. Dieter Werner: «Realität und Erwartung», a.a.O., 22.

⁵¹ Dieter Werner: «Delos und Athos», a.a.O., 168.

Bibliographie

- Aurnhammer, Achim und Thomas Pittrof (Hg.): *Mehr Dionysos als Apoll: Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2002).
- Baßler, Moritz und Hildegard Chatellier (Hg.): *Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998).
- Bormann, Alexander von (Hg.): *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006).
- Butler, Elisabeth: *The Tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries* (Cambridge: University Press, 1935).
- Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA), (München und New York, 1980).
- Coulmas, Danae: «Hellenismus als Kulturleistung. Altgriechisches Erbe als Kristallisationselement des neuzeitlichen Kulturverständnisses», in: Alexander von Bormann (Hg.): *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006), 63-94.
- Däubler, Theodor: *Der heilige Berg Athos: Eine Symphonie* (Leipzig: Insel, 1923).
- Dubino, Jeanne: «From Greece 1906 to *A Dialogue upon Mount Pentelicus*: From Diary Entry to Traveler's Tale», *Virginia Woolf Miscellany* 79 (2011): 21-23.
- Fallmerayer, Jakob Philipp: *Hagion Oros, oder, der Heilige Berg Athos* (Wien: Herder, 1949).
- Flitner, Andreas und Klaus Giel (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Werke*, Band 2 (*Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik*), (Stuttgart: Cotta, 1961).
- Fowler, Rowena: «Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece», *Comparative Literature* 51:3 (1999): 217-42.
- Fuhrmann, Manfred: *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004).
- Grillparzer, Franz: *Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. August Sauer (Stuttgart: Cotta, 1892), 176, 179.
- Hauptmann, Gerhart: *Griechischer Frühling*, in: Gerhart Hauptmann: *Sämtliche Werke*, Band 7, hg. von Hans-Egon Hass (Berlin: Propyläen, 1996), 9-119.
- Hef, Gilbert, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hg.): *Graecomania: Der europäische Philhellenismus* (Berlin: de Gruyter, 2009).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 18 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979).

- Hoffmann, E. T. A: «Die Irrungen», in: Ders.: *Sämtliche Werke in Sechs Bänden*, Bd. 5, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985), 461-568.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Augenblicke in Griechenland* (Zürich: Arche, 1917).
- Kefalea, Kirky: *Das Land der Griechen: Studien zur Griechenlandsrezeption in der modernen europäischen Erzählliteratur* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995).
- Keller, Thomas: «Welterfahrung und Fremderfahrung. Zur Mythologie Theodor Däublers», in: Moritz Baßler, Hildegard Chattelier (Hg.): *Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1998), 255-278.
- Landfester, Manfred: «Griechen und Deutsche: Der Mythos einer „Wahlverwandtschaft“», in: Helmut Berding (Hg.): *Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 198-219.
- Llewellyn Smith, Michael John: «Mount Athos», in: Jennifer Speake (Hg.): *Literature of Travel and Exploration: A to F* (New York, London: Taylor & Francis, 2003), 41-43.
- Mann, Thomas: «Unterwegs», in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 15 (*Essays II, 1914-1926*), hg. von Hermann Kurzke (Frankfurt am Main: Fischer, 2002), 952-962.
- Matthiessen, Kjeld: «Wilhelm von Humboldt und das Studium des Altertums», in: Gerhard Lohse (Hg.): *Aktualisierung von Antike und Epochenbewusstsein* (München, Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2003), 179-198.
- Meid, Christoph: *Griechenlandimaginationen: Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen* (Berlin: Walter de Gruyter, 2012).
- Müller Funk, Wolfgang: «Ich werde den Parnaß; ich werde Delphi nicht sehen. Die Prosa der Gegenwart. Grillparzers Reise nach Griechenland (1843)», in: Maria Oikonomou, Maria A. Stassinopoulou, Ioannis Zelepos (Hg.): *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2011), 187-200.
- Mylona, Nafsika: *Griechenlands Gedenkorte der Antike in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014).
- Osterkamp, Ernst: «Auf dem Weg in die Idealität: Altertumskundliche Reisen zur Zeit des Greek Revival», in: Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur: Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* (München: C.H. Beck, 1991), 186-192.

- Reichert, Folker: *Athos: Reisen zum Heiligen Berg 1347-1841* (Stuttgart: Thorbecke, 1996).
- Santini, Daria: «Wir wollen in uns spazierengehen: Gerhart Hauptmann's and Hugo von Hofmannsthal's Greek Travel Writings», *Oxford German Studies* 29:1 (Januar 2000), 131-54.
- Santini, Daria: *Wohin verschlug uns der Traum? Die griechische Antike in der deutschsprachigen Literatur des Dritten Reichs und des Exils* (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2007).
- Schings, Hans Jürgen: «Hier oder nirgends. Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland*», in: Jochen Schmidt, Olaf Hildebrand und Thomas Pittrof (Hg.): «*Auf klassischem Boden begeistert*»: *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur* (Freiburg: Rombach, 2004), 365-388.
- Schmidt, Maximilian: *Die Jachenauer in Griechenland* (Hamburg: tredition, 2012).
- Schmölders, Claudia: *Faust & Helena: Eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte* (Berlin: Berenberg, 2018).
- Donald H. Reiman (ed.): *Shelley's Poetry and Prose* (New York: Norton, 2002).
- Sünderhauf, Esther Sophia: *Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945* (Berlin: Akademie Verlag, 2004).
- Todorova, Maria Nikolaeva: *Die Erfindung des Balkans: Europas bequemes Vorurteil* (Darmstadt: Primus, 1999).
- Vogt, Adolf Max: *Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte* (Frankfurt am Main: Fischer, 1985).
- Werner, Dieter: «Delos und Athos. Kulturkritik und soziale Utopie im Werk Theodor Däublers», in: Ders. (Hg.): *Theodor Däubler: Zum Erscheinen der geistigen Landschaft Europas in der Kunst. Die Vorträge des Berliner Däubler-Symposiums von 1996* (Dillenburg: M&N, 2000), 155-175.
- Werner, Dieter: «*Realität und Erwartung*: Theodor Däublers ungeschriebenes Griechenlandbuch», in: Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou (Hg.): *Hellas verstehen: Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert* (Köln, Weimar: Böhlau, 2010), 15-34.
- Woolf, Virginia: «A Dialogue upon Mount Pentelicus», in: Dies.: *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (London: Hogarth, 1989), 64-68.

* * *

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)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

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, Italian, French or Spanish.

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](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

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