

Studia theodisca III

Clemens Brentano • E. T. A. Hoffmann • J. W. Goethe

Ludwig Tieck • Friedrich de La Motte-Fouqué

Georg Büchner • Thomas Mann

Joseph Roth • Hugo von Hofmannsthal • Rainer Maria Rilke

Peter Handke • Ingeborg Bachmann

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

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

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. III (1996)

Studia theodisca

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca III

Clemens Brentano • E. T. A. Hoffmann • J. W. Goethe
Ludwig Tieck • Friedrich de La Motte-Fouqué
Georg Büchner • Thomas Mann
Joseph Roth • Hugo von Hofmannsthal • Rainer Maria Rilke
Peter Handke • Ingeborg Bachmann

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

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

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

F. C.

Indice dei saggi

- Michael Bienert - *«Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität». Europa als Thema Joseph Roths* p. 9
- Gabriella Catalano - *I paesaggi di «Godwi». Arabeschi, citazioni e allegorie della natura nel romanzo giovanile di Brentano* p. 27
- Burghard Damerau - *Das Übliche und das Eigenwillige. Wie steht es mit der Sprachskepsis?* p. 53
- Fausto Cercignani - *Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica* p. 77
- Bernhard Fetz - *Von der "Anwendung" der Psychoanalyse auf die Literatur am Beispiel der Zeitschrift «Imago»* p. 91
- Alberto Destro - *L'eroe colpevole o la salvezza tragica di Faust* p. 109
- Primus-Heinz Kucher - *«Der Rausch ist auch oft nüchterner als wir uns gestehen möchten». Zwischen Romantik und Früh-Realismus: Ludwig Tiecks Romannovelle «Der Junge Tischlermeister»* p. 127
- Rosalba Maletta - *E. T. A. Hoffmann e l'arcano del passato non veduto. Considerazioni intorno a Proust, Benjamin e Hoffmann* p. 143
- Jürgen Schwann - *Die Gattung "Novelle". Erschließungsverfahren, Konstituierungskriterien und Möglichkeiten der Didaktisierung* p. 163
- Gabriella Rovagnati - *La «Undine» di Friedrich de La Motte-Fouqué. Divertissement o specchio di un tormento?* p. 181
- Für Hans Wysling**
- Barbara Molinelli-Stein - *Hans Wysling: Über Thomas Mann aus Erfahrung* p. 205
- Hans Wysling - *Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher* p. 213

Michael Bienert
(Berlin)

«Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität»
Europa als Thema Joseph Roths

1. *Brody oder Die Erziehung zum Europäer*

Brody, die Geburtsstadt Joseph Roths, liegt heute weiter vom Zentrum Europas entfernt als vor hundert Jahren. Damals gehörte das überwiegend von Juden¹ bewohnte Garnisonsstädtchen an der russischen Grenze zur österreichisch-ungarischen Monarchie und war an das mitteleuropäische Eisenbahnnetz angeschlossen. Hundert Jahre lang war Brody eine wichtige Drehscheibe des Handels zwischen Rußland und Westeuropa gewesen, eine Blütezeit, die 1880 mit der Aufhebung des Freihandelsprivilegs zuende ging. In Joseph Roths Jugendjahren lebte die Stadt vom Glanz vergangener Tage, von der Garnison und vom Menschenhandel mit Flüchtlingen aus dem Zarenreich. Die bunte ethnische Mischung der Region und ihre vielfältigen Beziehungen zur westlichen Welt verliehen ihr ein kosmopolitisches Flair:

Man hörte Russisch, Polnisch, Rumänisch, Deutsch und Jiddisch. Es war wie eine kleine Filiale der großen Welt. Dennoch gibt es in dieser Stadt kein Museum, kein Theater, keine Zeitung. Aber dafür jene "Talmud-Thora-Schulen", aus denen europäische Gelehrte, Schriftsteller, Religionsphilosophen hervorgehen; und Mystiker, Rabbiner, Warenhausbesitzer.²

¹ Brody besaß um die Jahrhundertwende mit 72,1% von allen galizischen Städten den größten Anteil an jüdischer Bevölkerung (nach: *Die Juden in Österreich*, Veröffentlichungen des Bureaus für Statistik der Juden, Heft 4, Berlin 1908, S. 17. - Mehr zur Geschichte und Gegenwart Brodys bei Ronald Bos, *Erdbeeren pflücken in Brody* (in: Kessler/Hackert, *Joseph Roth*, Stuttgart 1990, S. 47-63); Verena Dohrn, *Reise nach Galizien*, Frankfurt a.M. 1990, S. 87-104; Michael Bienert, *In einer galizischen Kleinstadt*, Der Tagesspiegel (Berlin) v. 7. August 1994.

² *Reise durch Galizien* (1924), *Werke*, Bd. 2, S. 286. - Die Werke von Joseph Roth werden zitiert nach der neuen sechsbändigen Ausgabe, herausgegeben von Fritz Hackert und Klaus Westermann, Köln, 1989ff.

Das schrieb Joseph Roth 1924, nach der Verwüstung Galiziens durch den ersten Weltkrieg und den russisch-polnischen Krieg³. Brody stand nun unter polnischer Verwaltung. Die neuen Grenzen in Europa hatten, so Roth, «alle galizischen Städte um einige Meilen nach Osten gerückt»⁴. Im zweiten Weltkrieg verlor die Region ihren kosmopolitischen Charakter. Entsprechend den Vereinbarungen des Hitler-Stalin-Paktes annektierte die Sowjetunion im Herbst 1939 Ostgalizien, wenig später kam die deutsche Wehrmacht mit der SS, dann wieder die Rote Armee. Die «ethnischen Säuberungen», die mit jedem Machtwechsel einhergingen, führten dazu, daß schließlich fast nur noch Ukrainer übrigblieben. Der eiserne Vorhang isolierte Brody hermetisch von der westlichen Welt. Die Stadt kippte aus dem westeuropäischen Horizont, in dem sie bis in die zwanziger Jahre einen - wenn auch schlechten - Ruf gehabt hatte.

Vor dem Hintergrund dieser Geschichte versteht man, warum sich für Joseph Roth das untergegangene Habsburgerreich in den dreißiger Jahren zusehends verklärte: Es gewährleistete zumindest einen Waffenstillstand zwischen den rivalisierenden Volksgruppen, und es sicherte die kulturelle Anbindung des jüdischen Shtetl an die mitteleuropäische Zivilisation. Roth hat davon früh profitiert. Er wuchs in einem mehrsprachigen Umfeld auf und besuchte nach der jüdischen Volksschule das Gymnasium in Brody, in dem der Unterricht bis 1913 überwiegend in Deutsch abgehalten wurde. So wurde er einerseits mit dem Judentum vertraut, andererseits mit den klassischen, christlichen und humanistischen Bildungstraditionen Westeuropas⁵. Das Ergebnis seines Bildungsprozesses war eine Identität, die man als kosmopolitisch und europäisch bezeichnen kann, weil sie nicht nur in der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe eines einzigen Volkes oder eines einzigen Glaubensbekenntnisses erworben war.

³ Die Gewalt, mit der die ethnischen Konflikte um 1920 in Roths Heimat ausgetragen wurden, protokolliert Isaak Babel im *Tagebuch 1920*, der Grundlage für seine Sammlung von Erzählungen *Die Reiterarmee*. Die neuen, von Peter Urban kommentierten Übersetzungen Babels (Berlin 1990 und 1994) enthalten überdies ein reiches Material zur Topographie und Kriegsgeschichte Galiziens.

⁴ *Reise durch Galizien* (1924), a.a.O., S. 289.

⁵ Vgl. David Bronsen, *Joseph Roth*, Köln 1993, S. 30-54. - Wie viel Roth insbesondere die Lehrinhalte des humanistischen Gymnasiums bedeuteten, ermißt man anhand der Kritik, die er 1926 wegen ihrer Eliminierung am sowjetischen Bildungssystem übt: «Man hat Homer als eine Art «Religionsunterricht» vollkommen aus den Schulen abgeschafft. Nie mehr soll in Rußland ein Hexameter skandiert werden. Es ist sozusagen eine vollkommene Trennung von Staat und Humanismus durchgeführt worden. Sophokles, Ovid, Tacitus müssen also als Repräsentanten «bourgoiser» Geistigkeit verstanden werden. Was die bürgerlichen Oberlehrer der klassischen Philologie am Altertum gesündigt haben, muß es offenbar selbst büßen [...] Das alles will also die Revolution in Rußland versäumen! Sie protegiert in der Schule das «Praktische», das ohne Zweifel für morgen taugt, aber nicht mehr für übermorgen. Sie verzichtet auf das fundamentale Material, aus dem sie ihre Häuser bauen könnte, wie die alte Welt ihre Tempel und Paläste gebaut hat ...» (*Gespenster in Moskau* (1926), *Werke*, Bd. 2, S. 599f).

1933 schreibt Roth an Stefan Zweig über die Identität der jüdischen Intellektuellen:

Man konnte das 6000jährige jüdische Erbe nicht verleugnen; aber ebensowenig kann man das 2000jährige *nicht jüdische* verleugnen. Wir kommen eher aus der "Emanzipation", aus der Humanität, aus dem Humanen überhaupt, als aus Ägypten. Unsere Ahnen sind Goethe, Lessing, Herder nicht minder als Abraham, Isaac und Jacob⁶.

2. Traumatisierungen

Die verschiedenen Europabilder in Roths Werk leben aus der Spannung zwischen der kosmopolitischen Grundhaltung und einem humanistischen Ideal einerseits und der Erfahrung der westeuropäischen Realitäten andererseits. In Wien und Berlin lernt Roth den westlichen Antisemitismus kennen und hassen. Der erste Weltkrieg zerstört alle Hoffnungen, mit denen sich der junge Ostjude auf Wanderschaft begeben hatte:

Ich machte Reisen in fremde Länder - aber es waren feindliche Länder. Nie hätte ich früher gedacht, daß ich so rapid, so unbarmherzig, so gewaltsam einen Teil der Welt durchreisen würde, mit dem Ziel zu schießen, nicht mit dem Wunsch zu sehen. Ehe ich zu leben angefangen hatte, stand mir die ganze Welt offen. Aber als ich zu leben anfang, war die offene Welt verwüstet. Ich selbst vernichtete sie mit meinen Altersgenossen.⁷

Der Krieg traumatisierte den ganzen Kontinent⁸. Die Selbstzerfleischung der europäischen Nationen widersprach allen humanistischen Vorstellungen, mit denen bis dahin die Vormachtstellung Europas in der Welt legitimiert worden war. Diese europäische Hegemonie war dahin, seit die USA als Friedensstifter in der alten Welt gelandet waren. Im Osten entstand infolge des Krieges ein sozialistisches Imperium, dessen Anspruch, sein Gesellschaftsmodell weltweit zu exportieren, die Demokratien des Westens beunruhigte. Weitere Unsicherheitsfaktoren waren die neuen Nationalstaaten, die aus der Konkursmasse des Habsburgerreichs hervorgegangen waren, und das faschistische Italien.

Es dauert einige Jahre, ehe der Schriftsteller Joseph Roth diese neue Realität in weiträumigen Essays und Romanen erfaßt. Anfang der zwanziger Jahre ist er

⁶ Am 22. März 1933, *Briefe* (1970), S. 257. - Die Briefe werden zitiert nach der Ausgabe von Hermann Kesten, Köln 1970.

⁷ *Die weißen Städte* (1925), *Werke*, Bd. 2, S. 451f.

⁸ Zur Diskussion um die Zukunft Europas unter deutschen Intellektuellen siehe Paul Michael Lützeler [Hg.], *Plädoyers für Europa. Stellungnahmen deutscher Schriftsteller 1915-1949*, Frankfurt a. M. 1987.

noch ganz mit der Verarbeitung der Kriegsfolgen beschäftigt, mit dem Zerschlagen alter Gesellschaftsordnungen, Wertbegriffe und Lebensformen. Was ihm in Berlin begegnet, deutet er als Zeichen einer neuen Epoche, bringt es aber zunächst nicht mit dem Begriff Europa in Verbindung⁹. Berlin ist für Roth ein exterritorialer Ort¹⁰, repräsentativ weder für Deutschland, noch für das gegenwärtige Europa, sondern für eine total durchrationalisierte, technisierte und verstädterte Zukunft¹¹.

Ab 1923 findet sich in Roths Texten ein dezidiert *negativer* Begriff von Europa. In ihm kulminiert die Verbitterung des osteuropäischen Zuwanderers über die westeuropäische Zivilisation. In einer Reportage über ein Auswandererschiff ist zum ersten Mal vom «sterbenden, traurigen Westen Europas» die Rede, dem die ostjüdischen Emigranten freudig den Rücken kehren¹².

Im selben Jahr entlädt sich Roths aufgestauter Haß auf den Westen geradezu eruptiv in seinem ersten Roman, *Das Spinnennetz* (1923). Das Buch zeichnet das düstere Bild einer Gesellschaft, in der der entwurzelte Kriegsheimkehrer Theodor Lohse binnen kürzester Zeit mit Hilfe einer rechtsradikalen Untergrundorganisation Karriere macht. Dabei wird Lohse mehr und mehr abhängig von dem ostjüdischen Doppelagenten Benjamin Lenz. Er ist ein Instrument in den Händen des Ostjuden, der sich an Europa für sein verpfushtes Leben rächen will:

Er haßte Europa, Christentum, Juden, Monarchen, Republiken, Philosophie, Parteien, Ideale, Nationen. Er diente den Gewalten, um ihre Schwäche, ihre Bosheit, ihre Verwundbarkeit zu studieren. Er betrog sie mehr, als er ihnen nützte. Er haßte die europäische Dummheit [...] An "seinem Tag" mußte in ganz Europa der schlummernde Wahnsinn zum Ausbruch gekommen sein. Also stiftete er Verwirrung, steigerte die Freude am Blut, Lust am Töten, verriet einen an den andern, beide dem dritten und diesen auch.¹³

⁹ Eine Ausnahme ist der Text *Jazzband* (1921, *Werke*, Bd. 1, S. 543ff.), in dem der Zivilisationskritiker Roth die Verlogenheit der Jazzbegeisterung aufs Korn nimmt und gegen ein "vernegertes" Europäertum polemisiert. Zielscheibe seiner Kritik sind der Amerikanismus («daß die Maschine negerisch wird») und die Abwendung von der europäischen Zivilisation zugunsten eines keineswegs authentischen «Urmenschentums».

¹⁰ «"Diese Stadt", so sagte er, "liegt außerhalb Deutschlands, außerhalb Europas. Sie ist die Hauptstadt ihrer selbst» (*Die Flucht ohne Ende* (1927), *Werke* Bd. 4, S. 464).

¹¹ Vgl. Michael Bienert, *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik* (Stuttgart, 1992), S. 52ff. und Ders., *Joseph Roth in Berlin* (Köln 1996).

¹² *Das Schiff der Auswanderer* (1923), *Werke*, Bd. 1, S. 933. - Eine Woche vor diesem Text erscheint ein Text, der beschreibt, wie der «Mechanismus des europäischen Lebens» durch die Inflation aus dem Takt gerät und Chaos und Kriminalität um sich greifen. (*Verkehrte Welt*, *Werke*, Bd. 1, S. 926-8).

¹³ *Das Spinnennetz* (1923), *Werke*, Bd. 4, S. 110f.

Ein ganzes Kapitel widmet Roth einem Zeit- und Gesellschaftsbild, das alle erdenklichen Häßlichkeiten, Schrecknisse, Ungerechtigkeiten zu einem Horror-szenario aneinanderreihet - ein Bild wie von Grosz gezeichnet oder von Dix gemalt, die Vision einer Welt, die auf den endgültigen Untergang in einem neuen Krieg zutreibt. Theodor Lohse, der nationalistische Aufsteiger, ist ihr Repräsentant: «Wie liebte Benjamin Theodor, den gehaßten Europäer, Theodor: den feigen und grausamen, plumpen und tückischen, ehrgeizigen und unzulänglichen, geldgierigen und leichtsinnigen, den Klassenmenschen, den Gottlosen, hochmütigen und sklavischen, getretenen, strebenden Theodor Lohse! Es war der europäische junge Mann: national und selbstsüchtig, ohne Glauben, ohne Treue, blutdürstig und beschränkt. Es war das junge Europa»¹⁴. Am Ende des Romans verhilft Lenz seinem Bruder, der an einem Sprengstoff «für Europa»¹⁵ arbeitet, zu einer Reise nach Paris¹⁶.

3. Die wiedergefundene Utopie

1924 kehrt Joseph Roth als Reporter der «Frankfurter Zeitung» nach Galizien zurück. Die Erfahrung der Fremde, die Enttäuschung über das Leben in Westeuropa haben Roths Blick dafür geschärft, was er seiner Heimat verdankt. In Galizien findet er zu einem *positiven* Begriff von Europa zurück, der das Schreckbild von einer sterbenden Zivilisation nicht ersetzt, sondern als Gegenpol funktioniert.

Wie *Juden auf Wanderschaft* (1927) beginnt Roths Reisebericht damit, daß er seine Heimat gegen westeuropäische Vorurteile in Schutz nimmt. Er leugnet nicht die Armut und den Schmutz, nicht die Provinzialität und die Verwüstung durch den Krieg. Doch das Land besitzt für ihn einen Zauber, den Westeuropa verloren hat:

In dieser mißhandelten, verpönten europäischen Ecke ist die Romantik noch lebendig [...] In Lemberg ereignete es sich, daß ein großes Lastwagenpferd durch ein offenes Kanalgitter fiel. Die Kanalöffnungen in Lemberg sind nicht größer, die Pferde nicht kleiner als in der ganzen eu-

¹⁴ Ebd., S. 117.

¹⁵ Ebd., S. 145.

¹⁶ Auch das «Hotel Savoy», der Schauplatz von Roths nächstem Roman kann, obwohl «an den Toren Europas» gelegen, als Metapher für Europa gelesen werden - ist es doch «europäischer als alle anderen Gasthöfe des Ostens [...] mit seinen sieben Etagen, seinem goldenen Wappen und einem livrierten Portier» (*Werke*, Bd. 4, S. 149). Es strahlt den Glanz der weiten Welt aus, den Glanz Europas, aber es ist eine Gruft voller Untoter, und es geht am Ende in Flammen auf. Indirekt verbindet sich auch hier der Begriff «Europa» mit einer Untergangsvision.

ropäischen Welt. Aber Gott läßt Wunder geschehen. Jeden Tag läßt Gott Wunder geschehen. Am Sonntag übertrifft er sich selbst.¹⁷

Hier ist bereits der Zug ins Märchenhafte, Romantische, Metaphysische deutlich, der in *Die Weißen Städte* (1925) bestimmend wird und Roths positive Europavision gegen die Beschädigung durch die Realität sichert. Er entwickelt diese Vision an der Peripherie, wo die Tradition das Leben noch stärker prägt als die modernen Einflüsse aus dem Zentrum Europas und aus Amerika. Aufgrund ihres kosmopolitischen Charakters ist die europäische Peripherie dem Land in der Mitte Europas, Deutschland, überlegen:

Die Beziehung zwischen Europa und diesem gleichsam verbannten Land ist beständig und lebhaft. In Buchhandlungen sah ich die letzten literarischen Neuerscheinungen Englands und Frankreichs. Ein Kulturwind trägt Samen in die polnische Erde. Der Kontakt mit Frankreich ist am stärksten. Über Deutschland, das im toten Raum zu liegen scheint, sprühen Funken herüber und zurück.¹⁸

Das schreibt Roth vor seiner ersten Frankreichreise, zu der er nach der Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten aufbricht. In Paris werden seine hohen Erwartungen anfänglich erfüllt. «Man sieht hier, wie von einem großen Turm des Europäertums und der Zivilisation hinunter, tief hinunter, Deutschland liegt in irgendeiner Schlucht»¹⁹. Das Europäertum, von dem Roth spricht, besteht in der Integration verschiedener Kulturtraditionen, die so wichtig für seine Identitätsbildung in Brody war: «Paris ist katholisch im weltlichsten Sinne dieser Religion, zugleich europäischer Ausdruck des allseitigen Judentums»²⁰. Erstmals taucht die Idee einer kollektiven Identität auf, die nicht auf Nationalbewußtsein gegründet ist: «Ehe wir eine deutsche Nation geworden sind, gibt es eine europäische. Vielleicht mit Ausschluß der deutschen»²¹.

Anders als den deutschen Nationalismus hält Roth den französischen für legitim, da er in ihm eine «Kundgebung europäischen Gewissens»²² sieht. Roth bejahte den Patriotismus, sofern er der Weltoffenheit nicht schadete. In diesem Sinne grenzt er sich 1926 gegen eine faschistoide Spielart des französischen Nationalismus ab²³ und setzt 1931 der rechten Deutschtümelei ein eigenes *Bekanntnis zu Deutschland* entgegen, das zugleich ein Plädoyer für «eine europäi-

¹⁷ *Reise nach Galizien* (1924), *Werke*, Bd. 2, S. 284.

¹⁸ Ebd., S. 284f.

¹⁹ An Bernard von Brentano am 2. Juni 1925, *Briefe*, S. 46.

²⁰ An Benno Reifenberg am 16. Mai 1925, *Briefe*, S. 46.

²¹ An Bernard von Brentano am 14. Juni 1925, *Briefe*, S. 48.

²² An Benno Reifenberg am 16. Mai 1925, *Briefe*, S. 47.

²³ *La renaissance latine* (1926), *Werke*, Bd. 2, S. 574: «Ist nicht das neue Europa ein gesünderer Begriff als die "Renaissance latine"?».

sche, eine kosmopolitische, eine große Gesinnung» ist²⁴. Auch seine Bekenntnisse zu Österreich sind Liebeserklärungen an ein Land, das es ihm erlaubte, «ein Patriot und ein Weltbürger zugleich zu sein»²⁵.

4. Kosmopolitismus, Humanismus, Romantik

Die Ablehnung des Nationalismus und die Suche nach einer Alternative sind Konstanten in Leben und Werk Joseph Roths. Er hat den Nationalismus als existentielle Bedrohung erfahren - als Angehöriger der jüdischen Minderheit, die sich nie vor Pogromen sicher fühlen konnte, als Soldat im Weltkrieg, als Beobachter rechter Umtriebe in der Weimarer Republik, zuletzt als Flüchtling vor dem Nationalsozialismus. Der Nationalismus widersprach seinem Kosmopolitismus, seinem Humanismus, seiner Utopie: «Ich möchte auf dieser Erde nichts anderes sehen als ein einziges "Vaterland", das Land Gottes, unser aller Vater, in dem jedermann ohne Paß, ohne Namen herumwandern und bleiben kann, wie es ihm beliebt oder seiner Natur entspricht»²⁶.

Der Nation, die sich durch Selbsthaftigkeit und Abgrenzung definiert, setzt Roth die Idee der «Übernation» entgegen, eine Vision, die er auf verschiedene Realitäten projiziert. In der Rede von der europäischen Nation, die er in Paris zu entdecken glaubt, klingt die Idee bereits an. Mitte der zwanziger Jahre sieht er in den Juden, die «Übernation, vielleicht die vorweggenommene, zukünftige Form der Nation überhaupt»²⁷. Später, im Exil, nimmt er das alte Habsburgerreich für diese Vision in Anspruch.

Die «Übernation» ist eine Gemeinschaft, die sich nicht durch räumliche oder rassische Abgrenzungen definiert, sondern durch ein grenzübergreifendes geistiges Prinzip. «Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion [...], die einzige Übernation, die in der Welt existiert hat», sagt der Graf Chojnicki in der *Kapuzinergruft* (1938)²⁸. Er ist ein «übernationaler Mensch und also ein Adliger echter Art»²⁹ wie der Graf Morstin aus der Erzählung *Die Büste des Kaisers* (1935). Beide Figuren zerbrechen am Untergang der Habsburgermonarchie, der «wahre[n] Heimat der ewigen Wanderer»³⁰.

Ewige Wanderschaft ist das Schicksal des jüdischen Volkes. Über dessen spirituelle Mission hat Roth 1929 geschrieben, ihm sei von Gott aufgegeben, «das erste furchtbare europäische Sittengesetz [...] den heiteren, ahnungslosen Völkern der Erde» zu vermitteln. Es «erhielt den furchtbarsten Fluch und den

²⁴ *Bekenntnis zu Deutschland* (1931), *Werke*, Bd. 3, S. 394.

²⁵ Vorwort zum Zeitungsvorabdruck des *Radetzkmarsch* (1932), *Werke*, Bd. 5, S. 874.

²⁶ *Der Segen des ewigen Juden* (1934), *Werke*, Bd. 3, S. 546.

²⁷ *Betrachtung an der Klagemauer* (1929), *Werke*, Bd. 2, S. 87.

²⁸ *Die Kapuzinergruft* (1938), *Werke*, Bd. 6, S. 337.

²⁹ *Die Büste des Kaisers* (1935), *Werke*, Bd. 5, S. 655.

³⁰ Ebd., S. 663.

furchtbarsten Segen, das härteste Gesetz und die schwierigste Sendung: Liebe auf Erden zu säen und Haß zu ernten»³¹.

Die Bestimmung des Judentums ist es demnach, das christliche Prinzip der *caritas*, der Nächstenliebe zu verbreiten. «Indem man die Juden vernichtet, verfolgt man Christus», schreibt Roth im Exil. Er sieht in der Judenverfolgung zugleich einen Angriff auf die humanistischen Grundlagen Europas, auf den «europäischen Geist»³².

Die Grenzen zwischen Judentum, Christentum und Humanismus verwischen sich bei Roth, denn sie sind lediglich auswechselbare Chiffren einer *einzig*en Utopie, an der er lebenslang festgehalten hat: die Utopie einer Welt, in der der unstete Wanderer sich heimatlich geborgen fühlen kann, weil das Zusammenleben in ihr nicht von nationaler Beschränktheit, sondern vom «übernationalen», von universellen ethischen Prinzipien - wie dem der Nächstenliebe - regiert wird.

Das Reisebuch *Die weißen Städte* (1925) beschreibt, wie ein vom ersten Weltkrieg desillusionierter Mann in Südfrankreich zu diesem Kindheitstraum zurückfindet. In Avignon, der Stadt der Päpste, erreicht seine Begeisterung ihren Höhepunkt:

Wenn ich der Papst wäre, ich lebte in Avignon. Mich würde es freuen zu sehen, was dieser europäische Katholizismus zustande gebracht hat, welche großartige Rassenmischung, welche einen farbigen Wirrwarr der verschiedenen Lebenssäfte, und wie trotz dieser Vermengung kein langweiliges Einerlei entstanden ist. Jeder Mensch trägt in seinem Blut fünf Rassen, alte und junge, und jedes Individuum ist eine Welt von fünf Erdteilen. Jeder versteht jeden und die Gemeinschaft ist frei, sie drängt niemanden in eine bestimmte Haltung. Der höchste Grad von Assimilation: gerade so fremd, wie einer ist, soll er bleiben, um heimisch zu werden.³³

Roth bekennt sich zur «kosmopolitischen, organischen Verschmelzung aller Traditionen und Stile» in einem «fröhlichen Katholizismus, der Dionysos leben ließ, ohne daß es dem Glauben und der Macht geschadet hätte»³⁴. Dabei übergeht er die Tatsache, daß der Katholizismus in Südfrankreich mit äußerster Brutalität gegen die Katharer durchgesetzt wurde³⁵ - genauso wie er in späteren Schriften die Gewaltmaßnahmen gegen die ethnischen Minderheiten ver-

³¹ *Betrachtung an der Klagemauer* (1929), a. a. O., S. 87.

³² *Das Autodafé des Geistes* (1933), *Werke*, Bd. 3, S. 500.

³³ *Die weißen Städte* (1925), *Werke*, Bd. 2, S. 481.

³⁴ Ebd., S. 474.

³⁵ Lothar Baier, *Die große Ketzerei*, Berlin 1984.

schweigt, mit denen im Habsburgerreich die Treue zum Kaiser erzwungen wurde.

In *Die weißen Städte* (1925) gibt sich Roth als Romantiker zu erkennen, der sich ins 20. Jahrhundert verirrt hat³⁶. Romantisch ist das Motiv der Wanderung in ein Land, in dem das «goldene Zeitalter» nie aufgehört hat und in dem der Erzähler zur Naivität und Unschuld seiner Kindheit zurückfindet. Romantisch ist die Schilderung einer Landschaft, in der zwischen Natur und Zivilisation kein Gegensatz besteht, in der durch die Erfahrung der All-Einheit die zerrissene Seele des Wanderers heilt. Romantisch ist die Vorstellung vom Katholizismus als einer Macht, die dem Wüten der Rassen und Nationen gegeneinander Einhalt gebietet³⁷. Romantisch ist aber auch, daß die Realität und das Ideal in *Die weißen Städte* sich allenfalls annähern, aber nicht zur Deckung kommen. Das Elend im Hafenviertel von Marseille, der letzten Station auf der Reise, läßt sich nicht mehr romantisieren. Es macht den den Erzähler «ratlos»³⁸. Am Ende des Buches mischen sich in seine Begeisterung für die angebliche Sorglosigkeit des provençalischen Lebens skeptische Töne: «Auch der schöne weiße Stein verhärtet das Herz. Wer hinter den Mauern sitzt, sieht den hungernden Bettler auf der Landstraße nicht. Und ehe man ein offenes Tor erreicht, ist man am Rande der Mauer vor Hunger gestorben»³⁹.

³⁶ In einem Brief vom 30. August 1925 an Benno Reifenberg beschreibt Roth die romantischen Intentionen seines Buchprojekts: «Ich habe Stoff für ein Buch [...] Die "Beichte" eines jungen, resignierten, skeptischen Menschen, der irgendwohin fährt, in einem Alter, in dem es ihm bereits ganz gleichgültig ist, ob er Neues sieht oder nicht. In dem es keine "Romantik des Reisens" mehr gibt. Und er sieht die letzten Reste Europas, die noch keine Ahnung haben von der inzwischen immer stärker gewordenen Amerikanisierung und Bolschnewisierung Europas. Denken Sie bitte an die Bücher der Romantik. Abstrahieren Sie davon die Utensilien und Requisiten der Romantiker, die sprachlichen und die der Weltanschauung. Setzen Sie dafür die Requisiten der modernen Ironie und der Sachlichkeit ein. Dann haben Sie das Buch, das ich schreiben will, kann und beinahe muß. Es ist ein Reisebuch durch die Seele des Schreibers, wie durch das Land, das er durchfährt» (*Briefe*, S. 62). – Noch Roths letzter Roman, *Die Kapuzinergruft* (1938), enthält ein Bekenntnis zur Romantik als Schlüssel zur Wirklichkeit: «Ich glaube, daß der sogenannte realistische Mensch in der Welt unzugänglich dasteht, wie eine Ringmauer aus Zement und Beton, und der sogenannte romantische wie ein offener Garten, in dem die Wahrheit nach Belieben ein und aus geht» (*Werke*, Bd. 6, S. 273). – Weitere Belege im folgenden.

³⁷ Der Krieg in Europa, heißt es bei Novalis, «wird nie aufhören, wenn man nicht den Palmenzweig ergreift, den allein eine geistliche Macht darreichen kann. Es wird so lange Blut über Europa strömen bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten, Werke des Friedens vornehmen, und ein großes Liebesmahl, als Friedensfest, auf den rauchenden Walstätten mit heißen Tränen gefeiert wird. Nur die Religion kann Europa aufwecken und die Völker sichern [...]» Novalis, *Die Christenheit oder Europa* (1799), in: *Novalis' Werke* (ed. Gerhard Schulz, München ²1981), S. 516.

³⁸ *Die weißen Städte* (1925), a. a. O., S. 497.

³⁹ Ebd., S. 504.

Roth reagierte hochempfindlich auf jede Art von sozialer Ungerechtigkeit. Umso attraktiver mußte ihm die Sowjetunion als Reiseziel erscheinen, war doch dort nach dem Ende des Bürgerkriegs mit dem Aufbau einer Gesellschaft begonnen worden, die den Anspruch erhob, die soziale Gleichheit aller zu sichern. In den zwanziger Jahren wurde Rußland daher zum Wallfahrtsort für deutsche Journalisten und Schriftsteller, die der politischen Linken nahestanden.

Anders als die meisten von ihnen ist Roth bereits skeptisch, ehe er aufbricht: Er zweifle nicht an der tendenziösen Enge der proletarischen Diktatur, schreibt er in einem Brief an die Redaktion der «Frankfurter Zeitung», der Bedenken gegen seine Entsendung als Reisekorrespondent ausräumen soll⁴⁰. Die Erfahrung vor Ort bestätigt Roths Skepsis, sie verändert aber auch seine Perspektive, bedingt durch die unerwartete Verschiedenheit des postrevolutionären Alltags von allem Vertrauten: «Wenn man auf einen anderen *Stern* käme, könnte es nicht fremder und merkwürdiger sein»⁴¹.

Roth empfindet in der Sowjetunion ein kulturelles Vakuum - eine Folge der ideologischen Gleichschaltung und des Bruchs mit den religiösen, moralischen, künstlerischen Traditionen. Der Materialismus, diagnostiziert Roth, führe

zu eine[r] *unbewußten* Anpassung an das geistige Amerika. Und das ist die geistige Leere. Die großen Kulturleistungen Europas, das klassische Altertum, die römische Kirche, die Renaissance und der Humanismus, ein großer Teil der Aufklärung und die ganze christliche Romantik - sie alle sind bürgerlich. Die alten Kulturleistungen Rußlands: der Mystizismus, die religiöse Kunst, die Poesie, die Slawophilie, die Romantik des Bauerntums, die gesellschaftliche Kultur des Hofes, Turgenjew und Dostojewski: sie alle sind selbstverständlich reaktionär. Woher also geistige Grundlagen für eine neue Welt nehmen? Was bleibt übrig? Amerika! Die frische, ahnungslose, gymnastisch-hygienische rationale Geistigkeit Amerikas: aber dafür mit der Scheuklappenfrömmigkeit des strengen Kommunismus⁴².

Das Fremdsein in diesem geistigen Klima ist - nach der Identifikation mit dem Kosmopolitismus Galiziens und Frankreichs - eine weitere wichtige Erfahrung auf Roths Weg durch Europa, auf dem er sich seiner europäischen Identität immer bewußter wird. Er hätte sich niemals kennengelernt, wenn er nicht nach Rußland gefahren wäre, schreibt er aus Odessa⁴³.

⁴⁰ *Briefe*, S. 91f.

⁴¹ An Benno Reifenberg am 30. August 1926, *Briefe*, S. 93.

⁴² *Rußland geht nach Amerika* (1926), *Werke*, Bd. 2, S. 631f.

⁴³ «Es kommt mir vor, daß ich schon ein halbes Jahr aus Europa weg bin. So viel erlebe ich und so fremd ist Alles. Niemals habe ich so stark gefühlt, daß ich ein Europäer bin, ein Mittelmeer-Mensch, wenn Sie wollen, ein Römer und ein Katholik, ein Humanist und ein Renaissance-Mensch [...] Es ist ein Glück, daß ich nach Rußland gefahren bin. Ich hätte mich

5. «Die Flucht ohne Ende»

Der wichtigste Ertrag der Rußlandreise ist die Idee zu dem Roman *Die Flucht ohne Ende* (1927), der Roth den literarischen Durchbruch als Romaner bringt. Das Buch ist ein Epochen- und Zeitroman, ein Panorama von Gesellschaftsbildern aus Rußland, Deutschland und Frankreich. Roth hat es als Bericht ausgegeben, in dem angeblich nichts erfunden, nichts komponiert, nichts erdichtet sei⁴⁴. Doch die neusachliche Attitüde ist nur Tarnung für einen romantischen Kern - möglicherweise bedingt durch den Mißerfolg der unverdeckelt romantischen *Weißten Städte*, für die Roth keinen Verleger fand.

Eine romantische Sehnsucht treibt den Helden des Romans, den im Krieg nach Sibirien verschleppten österreichischen Oberleutnant Franz Tunda, durch halb Europa. Er jagt einem Ideal nach, das sich für ihn in verschiedenen Frauenbildern verkörpert. Seine in Wien zurückgelassene Braut dient ihm nur als Vorwand, um ihn zum «Heldentum seiner weiten und gefährlichen Wanderung»⁴⁵ von Sibirien nach Westeuropa anzustacheln. Das Bild der Braut wird durch die Liebe zu einer Revolutionärin ausgelöscht, an deren Seite der «Ritter»⁴⁶ Tunda im Bürgerkrieg kämpft: «Diese Frau war wie aus Büchern gestiegen, ihrer literarisch bekräftigten Existenz ergab er sich mit Bewunderung und der demütigen Treue eines Mannes, der in einer entschlossenen Frau die Ausnahme sieht und nicht die Regel»⁴⁷. Als die Amazone sich nach dem Ende des Krieges in eine pragmatische Funktionärin verwandelt, erlischt auch die Liebe. Tunda heiratet ein kaukasisches Mädchen, das der Realität ähnlich entrückt ist wie die Otilie aus Goethes *Wahlverwandtschaften*⁴⁸. Unter ihrem Einfluß wird

niemals kennen gelernt» (Am 26. September 1926 an Bernard von Brentano, *Briefe*, S. 97). «Ich sehne mich nach einem Hotelzimmer im Frankfurter Hof. Ach, fließendes Wasser! Warm, kalt, kalt, warm, Telephon, zehn Glocken, drei Lampen, Badezimmer nebenan, wollige Tücher, Automobile, weiße Servietten [...] Ich sehne mich nach Paris, ich habe es nicht aufgegeben, niemals, ich bin ein Franzose aus dem Osten, ein Humanist, ein Rationalist mit Religion, ein Katholik mit jüdischem Gehirn, ein wirklicher Revolutionär. Wie steh ich da? Verzeihen Sie diesen Ausbruch!» (An Benno Reifenberg am 1. Oktober 1926, *Briefe*, S. 98.).

⁴⁴ Im Vorwort führt Roth den Leser bewußt in die Irre, indem er seine falschen Angaben über die Entstehung des Buches mit seinem Namen zeichnet (*Die Flucht ohne Ende* (1927), *Werke*, Bd. 4, S. 391).

⁴⁵ Er liebt Irene nicht als Person, sondern «als ein Ziel und als eine Verlorene. Er liebte das Heldentum seiner weiten und gefährlichen Wanderung. Er liebte die Opfer, die nötig waren, um die Braut zu erreichen, und die Vergeblichkeit dieser Opfer. Der ganze Heroismus der Kriegsjahre erschien ihm kindisch im Vergleich zu dem Unternehmen, das er jetzt wagte» (Ebd., S. 396).

⁴⁶ Ebd., S. 406.

⁴⁷ Ebd., S. 404.

⁴⁸ «Sie lebte inmitten der Revolution, der historischen und privaten Wirrnisse, wie die Abgesandte einer anderen Welt, Vertreterin einer unbekanntten Macht, kühl und neugierig, vielleicht der Liebe ebensowenig fähig wie der Klugheit, der Dummheit, der Güte, der Schlech-

aus Tunda ein braver «Bürger der Sowjetstaaten, zufriedener Beamter, verheiratet mit einer verschwiegenen Frau, wohnhaft in Baku»⁴⁹.

Aber in der Selbsthaftigkeit kommt Tunda so wenig zur Ruhe wie sein Erfinder und *alter ego*, Joseph Roth⁵⁰. Nach einer oberflächlichen Affäre mit einer kultivierten Parisierin in Baku streift Tunda seine neue Identität ab und kehrt unter altem Namen nach Westeuropa zurück. Sein Aufbruch ist nur teilweise durch die Kritik am sowjetischen Alltag, vor allem der allseitigen Bespitzelung, motiviert. Der Erzähler begründet ihn damit, daß Tunda durch die Begegnung mit der Französin mit seinem europäischen Wesen in Kontakt gekommen sei: «Im Grunde war er ein Europäer, ein "Individualist", wie gebildete Menschen sagen». Zum so verstandenen Europäertum gehören Selbständigkeit, der Drang nach persönlicher Freiheit und Dekadenz:

Er brauchte, um sich auszuleben, komplizierte Verhältnisse. Er brauchte die Atmosphäre verworrener Lügen, falscher Ideale, scheinbarer Gesundheit, haltbaren Moders, rotbemalter Gespenster, die Atmosphäre der Friedhöfe, die wie Ballsäle aussehen, oder wie Fabriken, oder wie Schlösser, oder wie Schulen, oder wie Salons [...] Er war ein "moderner Mensch".⁵¹

Das negative Europabild aus dem *Spinnennetz* wird hier wiederaufgenommen und im Verlauf des Romans filigraner ausgemalt. Das Treiben in der rheinischen Stadt, in der Tunda seinen Bruder besucht, beschreibt Roth als Totentanz⁵². Auch das Gegenbild zur deutschen Misere, Paris, verdüstert sich rasch in diesem Roman: Seine Bewohner erscheinen Tunda wie Totenwürmer, die einen leeren Sarg auffressen⁵³ - eine Metapher für die sinnentleerte Betrieb-

tigkeit, aller irdischen Eigenschaften, aus denen sich ein Charakter zusammensetzen soll. Welch ein Zufall, daß sie ein menschliches Gesicht und einen menschlichen Körper hatte!» (Ebd., S. 415).

⁴⁹ Ebd., S. 416.

⁵⁰ In der Beschreibung Tundas, der sehnsüchtig am Hafen von Baku die einlaufenden Schiffe erwartet, kann man Roth wiedererkennen, der am 26. August 1925 aus Marseille schreibt: «700 Schiffe stehn im Hafen. Ich weiß nicht, ob ich mich nicht plötzlich einschiffe. Meine Frau weint jeden Tag, wäre sie nicht hier, ich wäre längst fort. So empfinde ich zum ersten Mal die Anwesenheit meiner Frau. Erst in einem Hafen ist man verheiratet» (*Briefe*, S. 60; vgl. *Die Flucht ohne Ende*, S. 416ff). Tunda ist genauso alt wie Roth (vgl. S. 496); seine Geschichte hat Roth später als die eigene ausgegeben («"Die Flucht ohne Ende" enthält meine Autobiographie zum größten Teil» - Brief an Otto Forst-Battaglia vom 28. Oktober 1932, *Briefe*, S. 240).

⁵¹ *Die Flucht ohne Ende* (1927), S. 432.

⁵² Ebd., S. 447: «Es war, als wäre die Stadt gar nicht bewohnt. Nur am Sonntag kamen Verstorbene auf Urlaub aus den Friedhöfen»; S. 456: «Das ist ja ein Maskenfest und keine Wirklichkeit», sagt Tunda, als sich sein Bruder auf die europäische Kultur beruft, die in der Stadt angeblich noch lebendig sei.

⁵³ Ebd., S. 482f.

samkeit des westeuropäischen Lebens. Er trifft die Frau, die ihn aus Baku weg-gelockt hat, wieder, und begreift, daß sie (wie seine Braut) nur ein Bild dar-stellt, in Wahrheit aber seelisch erstorben ist.

Keinen anderen, keinen stärkeren Beweis für die Existenz einer europäi-schen Kultur als diese Frau G. Aber damit sie sei, waren die Menschen ohne Herz, die Bäcker hart und die Armen ohne Brot. Und sie, das Re-sultat dieses Unglücks, wußte es nicht, durfte es nicht wissen, sie durfte nicht einmal eine große Leidenschaft führen, weil Leidenschaft der Schönheit schadet.⁵⁴

Dem ehemaligen Revolutionär aus Liebe geht auf, daß die verlockenden Bil-der von Europa der Ideologie einer Oberschicht entstammen, die von sozialer Ungerechtigkeit lebt: «In der Hauptstadt der europäischen Welt, aus der die Gedanken der Freiheit ausgehen und ihre Gesänge, sah er, daß man keine trok-kene Brotrinde umsonst bekommt. Die Bettler haben ihre ganz bestimmten wohl-tätigen Spender, und aus jedem mitleidigen Herzen, an das man klopft, kommt die Antwort: Schon besetzt!»⁵⁵. Das Leben in Frankreich erweist sich als letztlich genauso reglementiert von ungeschriebenen «Gesetzen» wie in Rußland und Deutschland. In diese Welt hineingestellt, jeder Hoffnung beraubt, das Ideal doch noch in der Realität anzutreffen, weiß Tunda am Ende «nicht, was er machen sollte. Er hatte keinen Beruf, keine Liebe, keine Lust, keine Hoffnung, keinen Ehrgeiz und nicht einmal Egoismus. / So überflüssig wie er war niemand auf der Welt»⁵⁶.

In *Die Flucht ohne Ende* (1927) stellt Roth nicht nur Tundas romantischen Idealismus, und damit seinen eigenen, in Frage, sondern auch seine positive Vi-sion von Europa. Er legt seine Argumente in den Mund unsympathischer Figu-ren, mit dem Effekt, daß sie zu verlogenen Phrasen mutieren. So beruft sich Tundas spießiger Bruder auf dieselben Traditionen wie Roth in seiner Publizis-tik, um die Armseligkeit des Lebens in der deutschen Provinz zu bemängeln:

«Hier am Rhein gibt es noch ein paar alte Festungen der alten bürgerli-chen Kultur. Unsere Traditionen reichen vom Altertum über das katholi-sche Mittelalter, den Humanismus, die Renaissance, die deutsche Ro-mantik ---»

«Ist das europäische Kultur?» fragte Franz und zeigte auf die Buddhas, die Polster, die breiten und tiefen Sofas, die orientalischen Teppiche. [...]

«Diese alte Kultur hat tausend Löcher bekommen. Ihr stopft die Löcher mit Anleihen aus Asien, Afrika, Amerika. Die Löcher werden immer

⁵⁴ Ebd., S. 481.

⁵⁵ Ebd., S. 480.

⁵⁶ Ebd., S. 496.

größer. Ihr aber behaltet die europäische Uniform [...] Das ist ja ein Maskenfest und keine Wirklichkeit! Ihr kommt ja aus den Kostümen nicht heraus!»⁵⁷

Den angeblichen Kosmopolitismus, mit dem sich sein Bruder herauszureden versucht, läßt Tunda nicht gelten. Er stört auch den Frieden der Pariser Gesellschaft, die «in weihevollen Stunden von einer Gemeinsamkeit der europäischen Kultur» spricht⁵⁸. Tunda entlarvt das zur Schau gestellte Europäertum als Ideologie, mit der die Oberschichten in Deutschland und Europa ihre Vorrangstellung begründen und sich über die mangelnde europäische Solidarität hinwegtäuschen.

Nach dieser kritischen Distanznahme des Erzählers Roth gegenüber den eigenen Idealen könnte man erwarten, daß er sich dort, wo er in eigener Sache spricht, davon ebenfalls distanziert. Das Gegenteil ist der Fall. Scheinbar unbeirrt hält er in späteren Schriften (aus denen ich bereits zitiert habe) an seiner Europavision fest; und mit umso größerem Nachdruck, je weiter Europa auf die vorausgesagte Katastrophe eines zweiten Weltkrieges zutreibt.

Roth verhält sich wie Tunda, der sein Ideal, das Bild der Braut, dem er vergeblich nachgejagt ist, nicht wegwirft, obwohl er um die Vergeblichkeit seiner Bemühungen weiß. Er bekennt sich ausdrücklich zu Tundas Haltung, die er «romantisch» nennt:

Es scheint mir, daß dies der einzige Begriff ist, der heute noch Berechtigung hat. Es scheint mir, daß zwischen der Qual, diese Wirklichkeit, diese unwarhen Kategorien, seelenlosen Begriffe, ausgehöhlten Schemata zu ertragen, und der Lust, in einer Unwirklichkeit zu leben, die sich selbst bekennt, keine Wahl mehr sein kann.⁵⁹

Nach der Niederschrift von *Die Flucht ohne Ende* zieht sich Roth mehr und mehr in die selbstgeschaffene Wirklichkeit seiner Romane zurück. In seiner Publizistik wird der Ton melancholischer, resignativer - ein Zeichen dafür, daß die Hoffnung, sein Jugendideal vielleicht doch noch in der Wirklichkeit anzutreffen, endgültig erloschen ist. Wie Tunda lebt Roth ohne realistische Perspektive weiter, ohne «Lebensplan»⁶⁰, nicht auf eine Erfüllung hin, sondern auf das Erlöschen, den «Untergang»⁶¹.

⁵⁷ Ebd., S. 456.

⁵⁸ Ebd., S. 476.

⁵⁹ Ebd., S. 492. - Es ist der Erzähler, der dies formuliert, aber es kann kein Zweifel bestehen, daß sich Roth mit dieser Position identifiziert.

⁶⁰ «Ich habe keinen Lebensplan», Brief an Stefan Zweig v. 24. September 1932, *Briefe*, S. 230.

⁶¹ «Hier, so schien es, war sein Platz und sein Untergang» (*Die Flucht ohne Ende*, a. a. O., S. 496).

6. Romantisieren und Überleben

Eine in Selbstzerstörung endende Resignation und die trotzige Behauptung des romantischen Ideals sind die beiden Pole, zwischen denen sich in den letzten fünfzehn Jahren Roths Leben und Schreiben abspielen. Und erstaunlich ist weniger der Umstand, daß dieses innere Drama zum frühen Tod Roths führt, als vielmehr, *wie lange* Roth unter den Extrembedingungen des Exils diesen unlösbaren Konflikt aushält, und daß er dabei schöpferisch bleibt bis zum Ende.

Romantisieren nennt Novalis die Bewegung der Poesie, die einen imaginären Ausgleich zwischen den unvereinbaren Polen des Idealen und Realen herstellt: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es»⁶². Besser kann man nicht charakterisieren, wie Roth in seinen Österreichromanen die historische Realität der Habsburgermonarchie an seine Utopie annähert und umgekehrt. Doch darin kommt es so wenig zu einer dauerhaften Auflösung der Spannung zwischen den Extremen wie in dem folgenden Denkbild aus den *Briefen nach Polen* (1928):

Der Schnellzug, der aus Paris kommt, führt heute schon direkte Wagen aus großen europäischen Städten nach Moskau. Die schönen weißen Tafeln, auf denen so entfernte Welten wie Holland und Rußland nur durch einen Bindestrich getrennt sind, sehen aus, als hätten sie nicht eine geographische Richtung anzugeben, sondern eine zeitliche, und als wiesen sie nicht nach Osten, sondern in die Zukunft. Zwischen der optimistischen Harmlosigkeit, mit der eine solche Tafel an einem Waggon angebracht wird, und der umständlichen Qual, der sich jeder Insasse eines Wagens unterziehen muß, ehe er die Visa erhält, ist ein Unterschied wie etwa zwischen einem Gedanken und seiner Ausführung, zwischen der Idee Europa und der europäischen Realität. Dennoch genügt der Anblick eines Wagens, der befugt ist, einen ganzen Erdteil ohne Anstand zu durchrollen, um in uns den verfrühten Stolz auf eine vernünftige Welt zu wecken und jenes falsche Gefühl einer Wanderleichtigkeit, für die gar kein Hindernis in Betracht kommt.⁶³

Roth baut den Zug zum Symbol für seine Utopie auf, um es anschließend mit der Realität zu konfrontieren. Nachdem er unterstrichen hat, wie weit Idee und Realität auseinanderliegen, bekennt er sich zu der Euphorie, die das Symbol in ihm erzeugt. Aber er entwertet sie als «falsches Gefühl», und damit bleibt das Bild in Bewegung. Es kommt nicht zur Ruhe, auch nicht «in die Schweb», sondern es stellt den Betrachter vor die aussichtslose Wahl, die auch Tunda zu

⁶² Novalis, *Fragmente und Studien 1797-98*, in *Novalis' Werke*, a. a. O., S. 384f.

⁶³ *Briefe aus Polen* (1928), *Werke*, Bd. 2, S. 936.

treffen hat: zwischen einer Wirklichkeit, zu der man sich nicht bekennen kann, und einer Unwirklichkeit, zu der man sich bekennen möchte, obwohl sie nur im Trugbild aufscheint.

In der Aussichtslosigkeit des Exils konstruiert sich Roth immer neue solcher Trugbilder, imaginäre Standpunkte, die es ihm ermöglichen, sich weiterhin kritisch gegenüber einer unaufhaltsam in die Katastrophe treibenden Wirklichkeit zu verhalten⁶⁴. So interpretiert er die Bücherverbrennung vom Mai 1933 als Niederlage einer «europäischen Armee» der Intellektuellen⁶⁵ - doch die Einheitsfront von jüdischen und nichtjüdischen Autoren ist ein nachträgliches Konstrukt. Roth wendet sogar den nationalsozialistischen Judenhaß ins Positive: Der Rassismus der Nazis hindere die jüdischen Autoren daran, «aus den noblen Reihen der europäischen Armee zu desertieren. Gott selbst - und wir sind stolz darauf -, läßt uns Europa, die Christenheit und das Judentum nicht verraten. Gott ist mit den Besiegten, nicht mit den Siegern!»⁶⁶ In der Ausgrenzung der Juden aus der deutschen «Volksgemeinschaft» sieht Roth einen Segen, die Rettung vor der Assimilation an den Nationalismus Europas⁶⁷.

Zugleich appelliert er in dem Aufruf *Europa ist nur ohne das Dritte Reich möglich* (1934) an eine «europäische Solidarität», ein «europäisches Kulturwissen»⁶⁸, die er in *Die Flucht ohne Ende* als ideologische Konstrukte entlarvt hatte. Roth behauptet zu diesem Zeitpunkt sogar, die europäische Solidarität lasse sich wiederherstellen, wenn man das Dritte Reich (den «Antichrist») aus der Völkergemeinschaft ausschließe. Endgültig zerstört wird diese Illusion im März 1938, als die europäische Politik dem Anschluß Österreichs an Hitlerdeutschland tatenlos zusieht. In Österreich hatte Roth den «Hüter der wahren deutschen Tradition»⁶⁹ gesehen und eine «Heimat des europäischen Gedankens»⁷⁰. Nach dem Anschluß vergleicht Roth Europa mit einem Körper, der ein «lebenswichtiges Stück aus seinem eigenen Fleisch»⁷¹ geopfert habe. Mit dieser Operation stirbt auch Roths letzte, brüchige Vision von Europa.

Wenige Monate vor seinem Tod unternimmt er einen letzten Versuch, eine Alternative zum Denken in nationalen Kategorien zu skizzieren. Europa zieht Roth als mögliche Heimat nun nicht mehr in Betracht. Die Epoche, in die man hineingeboren werde, sei unser eigentliches Vaterland, lautet die These - sie sei prägender als jede Bindung an einen bestimmten Boden oder ein bestimmtes

⁶⁴ Mitte Februar 1933 schreibt Roth an Stefan Zweig, «daß wir großen Katastrophen zutreiben. Abgesehen von den privaten [...] führt das Ganze zum neuen Krieg» (*Briefe*, S. 249).

⁶⁵ *Das Autodafé des Geistes* (1933), *Werke*, Bd. 3, S. 495.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ *Der Segen des ewigen Juden* (1934), *Werke*, Bd. 3, S. 527-532.

⁶⁸ *Werke*, Bd. 3, S. 560f.

⁶⁹ *Der Tod der deutschen Literatur* (1933), *Werke*, Bd. 3, S. 492.

⁷⁰ *Totenmesse* (1938), *Werke*, Bd. 3, S. 797.

⁷¹ Ebn., S. 796.

Volk. Doch eine Heimat sei letztlich nur im moralischen Engagement zu finden, und dafür wählt Roth eine Formulierung, die in ihrer Abstraktheit an Kants kategorischen Imperativ heranreicht:

Unsere Pflicht ist, unser *Gesetz* ist, unsere Zukunft liegt darin, in jenen Sektoren heimatlich tätig, heimisch also zu werden, in denen wir das Gute wissen und von denen aus wir seinen Ruf vernehmen. Selbst in unserer Epoche hat es einen Sektor. Dies wäre unsere Heimat, unsere echte. Eine Heimat haben? - Darum handelt es sich nicht. Eine Heimat hat man nur, wenn man sie findet; das heißt: wenn man den Ruf des Guten vernommen hat.⁷²

7. Der Zeitgenosse

Joseph Roth war ein hellstichtiger Visionär. 1925 hat er einen mehr als dreißigjährigen Krieg zwischen den Gesellschaftsmodellen der Sowjetunion und Amerikas prophezeit, der auf dem Territorium Mitteleuropas ausgetragen werde⁷³. Diese Auseinandersetzung dauerte bis 1989/90 und endete mit dem Triumph des westlichen Systems. Seitdem hat sich gezeigt, daß dieses System nicht über die Kraft und die Flexibilität verfügt, die ehemaligen Gegner wirkungsvoll zu integrieren. Die europäische Union, Beweis der Leistungsfähigkeit der «Idee Europa», tut sich schwer mit der Öffnung nach Osten. Nationale Egoismen blockieren die innere Entwicklung, das Verlangen, den eigenen Wohlstand zu sichern, die äußere. Mangels einer überzeugenden politischen Konzeption für Europa-im-ganzen füllen neue Nationalismen das intellektuelle Vakuum, das mit dem Ende der Blockkonfrontation entstanden ist.

Infolgedessen sind wir heute in stärkerem Maße Zeitgenossen Joseph Roths als vor fünf oder zehn Jahren. Europa ist wieder der Schauplatz von Völkerschlachten, es werden neue Grenzen befestigt und ethnische Konflikte geschürt. Es finden wieder Pogrome statt, und es kommen neue Flüchtlinge aus dem Osten. Die Entwicklung geht genau in die Richtung, vor der Joseph Roth - durch alle seine Wandlungen hindurch - immer gewarnt und der er sich konsequent verweigert hat: «Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität»⁷⁴. Roth wußte, daß die Abgrenzung der Nationen und Ethnien voneinander kein einziges Problem löst, sondern nur bestehende verschärft und neue schafft. Die Politik der Abschottung erzeugt zwar eine gewisse Ruhe und die Illusion von Stabilität im Innern der Gruppe oder des Landes, das sich abschließt. Aber früher oder später sprengen die unbearbeiteten Konflikte diese Idylle - diese Erfah-

⁷² *Unser Vaterland, unsere Epoche* (1939), *Werke*, Bd. 3, S. 879f.

⁷³ *Die weißen Städte* (1925), a. a. O., S. 456.

⁷⁴ *Die Büste des Kaisers* (1935), a. a. O., S. 660. Es handelt sich um ein Grillparzer-Zitat.

rung haben die Menschen aus den ehemals eingemauerten Staaten Osteuropas denen aus dem Westen voraus.

Novalis vertrat die These, daß nur der Katholizismus Europa einigen und den Frieden bringen könne. Dahinter stand die Einsicht, daß rivalisierende Mächte lediglich einen Waffenstillstand schließen können, befristet auf die Zeitspanne, die er ihren Interessen nützt. Eine bloße Zweckgemeinschaft aus eigen-nützigen Motiven hat keinen dauernden Bestand. Friede ist nur möglich, wenn die partikulare Perspektive des nationalen Eigeninteresses verlassen wird. Nur eine Solidarität mit dem Fremden, die nicht zweckgebunden ist, stiftet eine dauerhafte Verbindung. Universelle ethische Maßstäbe sind der *intellektuelle* Ausdruck einer solchen Solidarität; ihre Grundlage ist die Fähigkeit zu einem *Mitempfinden*, das nicht vor nationalen oder sozialen Grenzen haltmacht. Im Appell an dieses friedentiftende Vermögen liegt das Vermächtnis Joseph Roths:

Denn das Leben der Erde ist einheitlich, und ein Lebendiges ist, noch über Millionen Kilometer, mit dem anderen Lebendigen verschwistert, und wenn irgendwo das Böse geschieht, ist es überall geschehen. Vielleicht kann es eine wirtschaftliche "Autarkie" geben; eine sittliche ist unmöglich. Vor einem Kino, an dem ich manchmal vorbeigehe, stehen die Menschen in Zweierreihen geordnet, überwacht von Polizisten; um Eintrittskarten zu bekommen, stellen sie sich geduldig an. Man gibt einen lustigen Film; über den Leuten aber, die auf ihn warten, lagert das Echo eines namenlosen Wehs, das die Wartenden, ein paar hundert Meilen weiter, in bereits durch Umbau, Neubau, Umgestaltung verwüsteten Städten vor den Konsulaten erfüllt; und die auf den Genuß Harrenden werden jenen ähnlich, die der Erlösung harren. Denn es gibt keine Autarkie des Leids. Der Schmerz galoppiert über die ganze Welt, auf einem höllischen Hengst, rundum, rundum, und keinen Flecken läßt er aus.⁷⁵

⁷⁵ *Dem Anschein nach* (1938), *Werke*, Bd. 3, S. 829.

Gabriella Catalano
(Roma)

*I paesaggi di «Godwi»
Arabeschi, citazioni e allegorie della natura
nel romanzo giovanile di Brentano*

1. Un cannocchiale per leggere un libro

A contatto con la cerchia dei romantici di Jena, dove risiede dal 1798 al 1800, il giovane Brentano scrive il suo unico romanzo, complesso ed enigmatico già nel titolo, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*¹. Un romanzo valutato per lungo tempo solo come imitazione di modelli altrui, da Jean Paul a Tieck, da Schlegel a Sterne, rielaborati in un accentuato artificio parodistico che doveva riuscire eccessivo ai suoi stessi principali interlocutori². Ma già in quest'opera il ventitreenne Brentano espri-

¹ «Godwi o l'immagine di pietra della madre. Un selvatico romanzo di Maria». I due volumi di cui è composta la stesura definitiva dell'opera escono nello stesso anno 1801 ma a distanza di vari mesi presso l'editore Wilmans di Brema cui Brentano era stato indirizzato da Wieland, amico della nonna materna Sophie von La Roche.

² La cerchia di Jena disapprovò soprattutto quella che venne ritenuta "l'insana bizzarria" del testo. Sulla fortuna del romanzo presso i contemporanei cfr. la documentazione fornita dall'edizione critica: C. Brentano, *Godwi und das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di J. Behrens, W. Frühwald e D. Lüders, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz, 1978, vol. 16, pp. 606 e sgg. (Anche per le citazioni tratte dal romanzo ci si rifarà a questa edizione, in nota saranno riportati il numero della pagina e la traduzione italiana). Il giudizio negativo iniziale ha determinato a lungo la considerazione del romanzo di Brentano, a cominciare dalla monografia di A. Kerr, *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, Berlin 1898. Solo di recente si è tentato un diverso riconoscimento del testo giovanile come degno di interesse e innovativo rispetto ai modelli letterari a cui pure lo scrittore si richiama. La pubblicazione (1995) dell'opera presso la casa editrice Reclam sancisce l'importanza del romanzo di Brentano che, nel giudizio di Ernst Behler, curatore del volume, conosce il proprio punto di forza nella irrisolta polarità fra tentativo di ricostruzione dell'io e sua natura illusoria. Agli studi su *Godwi* si farà di volta in volta riferimento nel corso del nostro discorso dal quale tuttavia dovranno essere escluse, vista l'ottica particolare che si è

meva in realtà la propria via originale all'arte creando, a partire dal tessuto citazionale del racconto, un gioco di rimandi capace di trasformare la linearità del rapporto fra soggetto e oggetto in una circolarità di relazioni. Un processo che si realizza in termini emblematici nei paesaggi del romanzo: oggetto di rappresentazione e rappresentazione esso stesso, il paesaggio è costruito sul richiamo a prototipi della tradizione e, insieme, sul loro annullamento nell'incedere dell'immaginazione a cui è sottoposto il mondo destinato allo sguardo³.

Diviso in due parti distinte, *Godwi* presenta già nella sua veste esterna la forma di una riscrittura polivalente: nella seconda parte Maria, l'autore che compare nel sottotitolo, chiaro residuo autocitazionale di Clemens Maria Brentano, risulta essere il collettore poco fedele delle lettere della prima parte⁴. Destituito dal suo compito per avere valicato i limiti di una semplice trascrizione, Maria tenta di continuare l'opera, sulla linea tracciata da Jean Paul in *Hesperus*, in un contatto diretto con il personaggio⁵. Il romanzo epistolare si unisce così a molti altri generi, il racconto nel racconto, l'autobiografia, il diario, il dialogo di tipo teatrale e perfino l'aforistica sentenziosa, dando vita a una trama intessuta di incontri, di storie accennate e abbandonate per poi essere riprese in una agnizione finale in cui la rete intricata degli avvenimenti, dei legami amorosi e delle parentele occulte viene ironicamente sciolta a segnale dell'artificioso montaggio di insieme. La catena frammentaria continua nella

scelta per l'interpretazione, altre dimensioni del romanzo come anche, data la vastissima bibliografia a disposizione, una più ampia ricostruzione del contesto in cui esso nasce.

³ L'interesse della critica si è già soffermato alcune volte sul tema del paesaggio nell'opera di Brentano anche se nessun lavoro ne ha preso in considerazione il ruolo e il valore all'interno del romanzo *Godwi*. Lo studio di S. Harms, *Clemens Brentano und die Landschaft der Romantik*, Diss., Würzburg 1932 analizza essenzialmente il rapporto con la pittura. Al modello letterario dei paesaggi usati da Brentano nel corso della sua opera, dai paesaggi della memoria ai paesaggi visionari degli scritti dedicati ad Anna Katharina Emmerick, è rivolto invece il contributo di H. Schultz, *Bretanos Landschaften*, in *Clemens Brentanos Landschaften. Beiträge des ersten Koblenzer Brentano-Kolloquiums*, a cura di H. Schultz, Koblenz 1986, pp. 47-74. Sempre nello stesso volume appare anche un altro saggio dedicato al paesaggio nelle *Fiabe del Reno*: B. Schillbach, *Landschaft in Clemens Brentanos «Märchen vom Rhein»*, pp. 75-81. Per la nascita del concetto di paesaggio come sostitutivo di una totalità di natura andata perduta non si può oramai prescindere dal celebre saggio di J. Ritter, *Paesaggio*, (1963), a cura di M. Venturi Ferriolo, trad. it. di G. Catalano, Milano 1994.

⁴ Erika Tunner ha documentato che il nome Maria con cui Brentano firma le sue prime opere non appare nell'atto di nascita dello scrittore che reca invece i nomi Clemens Wenzeslaus. E. Tunner, *Clemens Brentano (1778-1842). Imagination et sentiment religieux*, vol. 1, Paris 1977. Sul significato del nome e sul gioco di identità fra poesia e reale ad esso connesso cfr. D. Arendt, *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, vol. 2, Tübingen 1972, pp. 386 e sgg. Per la biografia di Brentano cfr. K. Feilchenfeldt, *Brentano Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München 1978.

⁵ Al rapporto con *Hesperus* accenna N. Miller, *Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik*, in «Kleist Jahrbuch», 1980, pp. 116-7.

Fragmentarische Fortsetzung dieses Romans, la prima delle due “appendici” che chiudono l’opera. La vita dell’autore, di cui il romanzo fornisce testimonianza per le vicende legate alla sua stesura, ha subito una svolta: Maria si ammala. Godwi stesso prende quindi in mano il filo del racconto supplendo al compito dell’autore che scompare dalla scena con una vera e propria celebrazione funebre a cui sono dedicate le ultime pagine. All’autore che perde la facoltà di parola subentra il protagonista della storia il quale, assumendo la funzione di autore, diviene artefice consapevole della finzione romanzesca. È adatto perciò a guidare il gioco delle intersezioni e ad agire come *trait d’union* fra testo e contesto, fra la sua esperienza di soggetto e il suo essere oggetto di racconto⁶. Un riferimento a tale duplicità emerge nella descrizione di un castello situato, come scrive Brentano, in uno dei punti più belli del Reno: «Auf dem höchsten Punkte des Schlosses steht ein Belvedere, und ein gutes Perspektiv, für die, welche das ganze Buch nicht verstehen, einzelne Stellen erklären wollen, und gerne wüßten, ob auch dieses oder jenes Städtchen mit hier notiert wäre»⁷. L’architettura del castello, pensata in funzione della visione, è destinata al godimento del paesaggio circostante⁸. Da ciò prende spunto l’ambiguità della frase di Brentano: Godwi si riferisce al panorama come a un libro nei confronti del quale l’osservatore/lettore può scegliere un punto di vista personale, una propria interpretazione. Un’altra prospettiva della parola sembra invece sfruttare il contesto metaforico del paesaggio per alludere al libro vero e proprio che, approdato alla fase finale, coinvolge i suoi fruitori e il loro desiderio di operare una ricognizione delle varie parti. Già nella commedia *Ponce de Leon*, pubblicata nel 1804 ma scritta nel 1800, il linguaggio di Brentano si era valso di continui slittamenti semantici che individuavano la precarietà linguistica del significato, una frammentarietà intesa come mancanza di un senso univoco. Anche in *Godwi* il lettore viene abituato allo sfalsamento di piani del significato a cui la rottura della finzione è connesso. Inoltre la parola usata qui per indicare il cannocchiale, *Perspektiv*, è già comparsa precedentemente nel romanzo in una

⁶ Per le teorie intorno alla funzione autore cfr. il documentato lavoro di M. Cantelmo, *Ragnatele e pacchi postali: funzioni autoriali in una teoria «context oriented» del testo letterario*, in «Strumenti critici», 68 (1992), pp. 1-44.

⁷ (p. 544) «In cima al castello c’è un belvedere, un buon cannocchiale a disposizione di chi non avendo compreso l’intero libro, voglia chiarirne singoli passi e sapere se vi è stata annotata anche questa o quella cittadina». Si tratta, come indica l’edizione critica (pp. 776-7), del castello di caccia appartenente al conte Karl Maximilian von Ostein, situato a Rüdeshheim nei pressi di Magonza. La residenza risale al 1764, mentre il parco, descritto nel quinto volume della *Theorie der Gartenkunst*, di C. C. L. Hirschfeld, p. 342, risente di uno spirito tardo rococò.

⁸ Renzo Dubbini ricorda come nel corso del ’700 diventano sempre più frequenti nei parchi episodi architettonici destinati alla visione: il luogo artificiale del giardino è messo così in relazione con il mondo della natura libera divenuta oggetto di contemplazione. R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino 1994, p. 91.

definizione del romanticismo: «Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases»⁹. Lo strumento ottico a cui l'illuminista Brockes aveva dedicato un'intera lirica, *Gedancken über ein Perspektiv*¹⁰, vero inno al riconoscimento visivo di una parentela fra il cielo e la terra, diventa per Brentano non un mezzo per vedere più chiaramente o con più discernimento, bensì il filtro prestatato al sistema immaginativo con cui lo scrittore romantico guarda al mondo delle cose sovrapponendovi forme e colori. Solo l'appropriazione fantastica, attuata, per voluto equivoco, da quello strumento della intellegibilità visiva, rende vicino il lontano. Lo sguardo ravvicinato deforma però ciò che doveva essere semplicemente ingrandito, come d'altronde dimostra la fiabesca sproporzione fra libro e cannocchiale e, unita ad essa, l'iperbole ironica delle distanze. Preparati da tale connotazione del termine *Perspektiv* si è dunque avvertiti rispetto alle sue potenzialità di ausilio tecnico a disposizione del racconto: l'autore può così usarlo come mezzo di disillusione per rivelare la propria funzione di mediatore chiamando in causa esplicitamente il lettore implicito e nello stesso tempo farne l'oggetto di una satira. L'appello diretto a coloro che, giunti alla fine del romanzo cercano ancora di ricostruire l'identità fra realtà e finzione, rivela il suo carattere desacralizzante: farà uso del cannocchiale chi *non* ha compreso il libro. Quelle che l'autore suggerisce sembrerebbero essere, per così dire, istruzioni per un uso sbagliato. Ma il desiderio di confondere il lettore e di irridere a ogni suo sforzo di orientamento, l'ottica del rovescio adoperata come riferimento a un genere di letteratura descrittiva, danno vita a una «stilizzazione parodica» ottenuta qui attraverso il paesaggio¹¹. La conferma di un tale rimando è data dalla continuazione del discorso in base alla coincidenza fra opera e paesaggio, discorso svolto interamente al presente per indicare la differenza dal contesto narrativo rivolto invece al racconto di memoria. Il rinvio al contesto si profila così come temporanea «uscita» dal testo: «Dieses Türmchen ist die Spitze des Schlosses, und die Pointe des ganzen epigrammatischen Gebäudes, das wie ein guter freundlicher Einfall hier oben hingeflogen ist, und mir wie das Lied eines Turmdeckers auf dem Münster vorkömmt»¹². Con l'aiuto di graziosi edifici, ultimi sprizzi di fantasia del ricco signore a cui appartiene l'ampio giardino sulle rive del Reno, apici decorativi di un rococò rivisitato con l'ironica

⁹ (p. 314) «Il romanticismo dunque è un cannocchiale o piuttosto il colore del vetro e la definizione dell'oggetto attraverso la forma del vetro».

¹⁰ J. H. Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, parte IV, Bern 1970, pp. 287-89 (ristampa dell'ed. originale 1748).

¹¹ L'espressione è usata da M. Bachtin nel saggio *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, (1974), trad. it. di C. Strada Janovic, Torino 1979, p. 120.

¹² (p. 544) «Questa torretta è la punta del castello e la pointe di tutta la costruzione epigrammatica, volata quassù come un'idea graziosa che mi fa pensare al canto di un conciatorri sulla cattedrale».

distanza del tempo, Brentano continua a simulare una neutralità informativa adoperando il contatto fra paesaggio e narrazione¹³. Si parla della torre del castello e la si chiama *pointe*, come se si trattasse di un pezzo letterario, usando poi il termine epigrammatico per definirne le qualità retoriche. Si è davvero giunti alla *pointe* del romanzo, pure se un'opera di numerose pagine non può essere certo equiparata a un epigramma. Tuttavia non si tratta neppure ora di un riferimento casuale: l'allusione al contrario di ciò che realmente è - il romanzo non ha la lapidarietà dell'epigramma - convive con il richiamo al suo reale carattere satirico. Il gioco di montaggio e smontaggio dei piani del significato (naturalmente il discorso metaforico sull'opera letteraria è identico se, come è nel testo, lo si rapporta alla struttura del castello) vale a illuminare, con un nuovo rovesciamento, l'identità fra opera e paesaggio. Nel paesaggio come nel libro non valgono i singoli punti o i singoli luoghi, questo o quel personaggio, ma la molteplicità delle prospettive. Per capire il libro si può guardare il paesaggio perché il libro ha rappresentato il mondo e così come si capirà il libro si potrà capire anche il mondo che è divenuto libro. Ciò indica come a Brentano non interessi descrivere direttamente il paesaggio, quanto segnalare il suo ruolo di costruzione indipendente dall'oggetto, la sua totale assimilazione a una funzione puramente di rimando.

L'oggetto che scompare porta in primo piano gli elementi della mediazione. Brentano designa il punto di osservazione, lo strumento per osservare e, nel personaggio di Godwi, l'osservatore, senza tuttavia nominare la sostanza della veduta. Del resto la pittura romantica di paesaggio ci ha abituati a tali interpolazioni rispetto alla presa diretta dell'oggetto secondo lo schema ricorrente nei paesaggi di Caspar David Friedrich. Il confronto avviene qui non direttamente con il paesaggio dipinto; la sua immagine, ha osservato Lea Ritter Santini, viene anzi interdetta¹⁴. In compenso fra paesaggio e spettatore appare un personaggio intermedio, raffigurato di spalle, che suggerisce le modalità della visione¹⁵. Su queste emozioni e su chi le riceve si concentra la pittura di paesaggio. August Wilhelm Schlegel, ripreso quasi letteralmente da Schelling, afferma nelle lezioni berlinesi: «[...] die Landschaft als solche existiert nur im Auge ih-

¹³ Sulla sopravvivenza del rococò in epoca romantica cfr. W. Rehm, *Prinz Rokoko im alten Garten. Eine Eichendorff-Studie*, in *Späte Studien*, Bern - München 1964, pp. 122-214.

¹⁴ Conferenza tenuta a Napoli il 13 aprile 1994: *Topografie romantiche*.

¹⁵ Anche Givone, a proposito del quadro di Friedrich *Frau am Fenster*, ha posto in risalto come «l'oggetto della rappresentazione non è ciò che si vede, bensì ciò che non si vede». La figura della donna di spalle che ingombra la superficie del quadro rinvia a un paesaggio che non viene rappresentato: «l'irrepresentabile» diventa perciò il soggetto del dipinto, un'impossibilità che «diffonde sul quadro un'aria di profonda malinconia». S. Givone, *Rappresentazione della fine e fine della rappresentazione*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Milano 1993, p. 314.

res Betrachters»¹⁶. Poiché la natura è divenuta un oggetto estetico in grado di provocare emozioni, colui che le riceve diventa protagonista ed è posto al centro della scena. Chi guarda il quadro incontra all'interno di esso una figura sulla quale può trasporre la sua identità di osservatore: può ripeterne l'atteggiamento, assumerlo come citazione.

Anni dopo la pubblicazione di *Godwi* Brentano scrive con la collaborazione di Achim von Arnim un commento a un quadro di paesaggio di Friedrich esposto a Berlino nel 1810¹⁷. Il contributo dei due amici, confermato dai manoscritti, è chiaramente distinto; ricostruibili sono anche l'entità e il senso dei cambiamenti apportati da Kleist che varia in alcuni punti fondamentali il testo destinato alla sua rivista «Berliner Abendblätter»: il giudizio di Arnim e Brentano sul quadro di Friedrich non è del tutto univoco ma appare certamente più critico di quello di Kleist¹⁸. Tuttavia ciò che interessa qui sottolineare è che Brentano costruisce la parte del saggio di cui è autore intorno al problema della

¹⁶ «Il paesaggio come tale esiste solo nell'occhio dell'osservatore». A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*, in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, a cura di E. Behler con la collaborazione di F. Jolles, Paderborn - München - Wien - Zürich 1989, vol. 1, p. 338. Schelling nella *Philosophie der Kunst* del 1802, influenzata in gran parte dalle teorie di Schlegel, scrive: «Nella pittura di paesaggio è possibile solo una rappresentazione soggettiva poiché il paesaggio ha realtà solo nell'occhio dell'osservatore». F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1990, p. 188 (ristampa dell'ed. originale 1859).

¹⁷ Si tratta del saggio *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner* di cui esiste anche la traduzione italiana di L. Rubini, pubblicata in appendice agli *Scritti sull'arte* di C. D. Friedrich, a cura di R. Tassi, Milano 1989, pp. 109-15. Al saggio su Friedrich la critica ha dedicato più volte di recente la sua attenzione. Si ricordano gli studi di G. Kurz, *Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos «Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner»*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1988, pp. 128-40 e di A. Ammer, *Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter einer Landschaft*, in «Athenäum», 1 (1991), pp. 135-62, interessato fra l'altro alla ricostruzione di una semiologia della visione. Una nuova documentazione che allarga le possibilità di interpretazione è fornita da P. Masaik - H. Schultz, *Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch. Ungedruckte Texte aus dem Nachlaß C. Brentanos*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1991, pp. 109-30. Qui vengono pubblicati per la prima volta altri testi di Brentano scritti in occasione della mostra berlinese (alcuni, forse, destinati alla lettura nella *Tischgesellschaft* fondata da Arnim) nonché alcune parti del saggio su Friedrich che mettono in evidenza le riserve di Brentano nei riguardi del pittore.

¹⁸ Per questo intervento, operato a insaputa di Brentano, Kleist si scuserà in una lettera. Sull'argomento cfr. ancora: R. Burwick, *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Arnim, Brentano, Kleist*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», Sonderheft, 107 (1988), pp. 33-44; C. Begemann, *Brentano und Kleist vor Freidrichs «Mönch am Meer». Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für deutsche Literatur und Geschichte», 64 (1990), pp. 55-95; J. Traeger, «... als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären». *Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher Kleists*, in «Kleist Jahrbuch», 1980, pp. 86-106.

fruizione. Dopo una breve introduzione, che problematizza il rapporto fra paesaggio reale e sua riproduzione estetica, per parlare dell'opera egli sceglie la forma del dialogo: attraverso alcuni commenti degli spettatori, a cui è peraltro sotteso un tono satirico, viene ricostruita l'essenza del quadro. Non è il soggetto, ma l'essenza formale del dipinto quella che il dialogo ripropone: il problema dell'interazione con l'osservatore è collocato, letteralmente, al centro del quadro. Brentano sembra intuire, attraverso la resa del giudizio nei termini di messa in scena, che il dipinto di Friedrich non raffigura un paesaggio in quanto tale, ma la sua ricezione estetica.

Nonostante la distanza temporale dalla stesura del romanzo l'attenzione di Brentano al fattore della mediazione risulta significativa¹⁹. Già in *Godwi* questo problema è centrale. Lo dice Brentano stesso in quello che viene definito con formula codificata un «dialogo sul romanticismo»: «Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt, ist romantisch»²⁰. Anche il paesaggio non è l'oggetto della visione, ma la visione dell'oggetto per cui esso può superare il piano della descrizione per rinviare a qualcos'altro che è al di fuori degli elementi di natura. Inteso in questo senso il paesaggio è una sorta di commutatore di significati. Se si riprende in considerazione la torretta-belvedere di cui si è parlato, questa potrà apparire, rispetto alla composizione del paesaggio, come significante di un discorso sulla struttura della narrazione. Il paesaggio indica la *künstliche Kunst* del testo, la sua costruzione a spirale: a questo si richiamano le bizzarrie di un agiato possidente così come la dedica alle tre gentili fanciulle posta all'inizio del romanzo, in cui l'autore, con un'espressione non dissimile dall'apoftegma di Hofmannsthal, dichiara che il proprio intento è di portare «l'estrema profondità in superficie».

2. Il paesaggio della rappresentazione

Il carattere paradossalmente antidescrittivo della descrizione lascia predominare, si potrebbe dire, un paesaggio *au deuxième degré*, un paesaggio metaletterario incaricato di influenzare l'andamento del romanzo tramite quella dialettica fra mutamenti e staticità dell'immagine che provoca la decomposizione di ogni certezza visiva. «Dieses ganze Thal nun ist das Bild einer Anstalt, die ins Stecken kam, alles verlangt nach einem Ende, und man könnte sagen, es gleiche einer interessanten Erzählung, die mitten durch ein Fragezeichen unterbrochen

¹⁹ Questa centralità è stata messa in luce per la prima volta da P. Böckmann nel saggio *Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1934, pp. 57-176.

²⁰ (p. 314) «Tutto ciò che sta come intermediario fra il nostro occhio e qualcosa visibile da lontano, che avvicina a noi l'oggetto lontano e nello stesso tempo dà ad esso qualcosa di sé, è romantico».

ist»²¹. Nel ripercorrere il linguaggio della finzione letteraria il paesaggio si svela nella sua essenza di rappresentazione della rappresentazione. La veduta non ha alcun valore di originalità. Sulla staticità linguistica si innesta invece la dinamica della ricezione che mette in atto un meccanismo di variabilità superando il livello della “trascrizione” dei segni. Un paesaggio già consolidato appare in alcuni quadri che fanno parte della galleria del padre di Godwi e alla cui descrizione è dedicato ampio spazio nella seconda parte del romanzo. Già divenuto oggetto di ricezione estetica all’interno del quadro, il paesaggio viene nuovamente recepito da coloro che assumono il ruolo di spettatori nel romanzo, descrivono il paesaggio stesso, commentano la sua composizione e con essa il loro modo di vedere. Anche qui Brentano elabora a tal punto la problematica della ricezione da affermarne l’assoluta centralità: non è solo per una raffinata svista ironica se, nel seguire il genere della *Gemäldebeschreibung* a cui i romantici prestano tanto interesse, Brentano sceglie di descrivere non opere esistenti, bensì quadri che non appaiono in nessun altro luogo se non nella fantastica galleria del suo romanzo. L’originale inesistente indica la perdita dell’essenza che viene ricostruita sul piano della narrazione poiché quei quadri rappresentano all’interno del racconto la testimonianza del passato. Al di là di questo artificio, per cui l’osservazione simulata sostiene la creazione immaginaria dell’oggetto, la risonanza del processo della mediazione attesta il suo paradossale prevalere sull’opera stessa. Quando nella descrizione dei quadri viene privilegiata la costruzione modale del congiuntivo o espressioni che indicano il punto di vista soggettivo, non è tanto, come ha evidenziato Meixner, per sottolineare il rapporto di distanza e vicinanza delle immagini in relazione alla loro provenienza allegorica, quanto per porre l’accento sul problema della ricezione e sul suo ipotetico parlare, nonché sulle modalità di una comunicazione indiretta²². «Hier ließ Godwi den Vorhang niederrollen. “Es war genug, lieber Maria, der Maler hat seine Schuldigkeit gethan, und Sie waren auf dem besten Wege, den Eindruck des Bildes auf Sie und nicht das Bild zu betrachten”»²³. Il momento della ricezione che rischia di prevalere non investe solamente chi guarda ma anche l’immagine stessa che sembra realizzarsi in stretta dipendenza dal contesto: il mutamento della luce nel corso della contemplazione del quadro ne trasforma la sostanza pittorica, così che alla luce interna al colore, come dice Godwi guardando il ritratto della fanciulla Wallpurgis, si aggiunge la luce esterna che inter-

²¹ (p. 343) «Tutta questa valle ha ormai l’immagine di un’impresa che si è impantanata, tutto anela a una conclusione, e si potrebbe dire che assomigli a un interessante racconto interrotto nel bel mezzo da un punto interrogativo».

²² H. Meixner, *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos «Godwi». Ein Beitrag zur romantischen Allegorie*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 11 (1967), p. 446.

²³ (p. 392) «A questo punto Godwi abbassò la tenda. “Per ora è abbastanza, caro Maria, il pittore ha fatto il proprio dovere e lei era sulla buona strada per osservare non il quadro ma l’impressione del quadro su di lei”».

rompe l'unità della pittura: «[...] es ist schön wie die Natur unsere Ansicht begleitet hat, es ist nach und nach dunkel geworden, das Bild hat sich doppelt bewegt, in seinem Lichte, und in der Beleuchtung des Tages»²⁴. Un paesaggio appare anche nella descrizione del monumento a Violetta, la statua che, insieme a quella della madre, accompagna il percorso di Godwi: immersa nella natura, la scultura si presta al coinvolgimento del luogo, spazio di trasfigurazione in cui si avvera una poesia dell'indefinito che nasce, come viene esplicitamente suggerito, dalla negazione dell'oggettività visiva: «[...] der Eindruck der Aussicht verlor bald so sehr die Gewißheit einer Aussicht»²⁵. Anche qui la presenza dell'oggetto è connessa alla compresenza di colui che l'osserva: il suo guardare l'opera da ogni lato ricostruisce la circolarità della veduta a cui nel testo si associa la varietà letteraria di prosa e poesia, di racconto e discorso teorico, di descrizione puntuale della statua e di trasformazione visionaria dell'immagine nelle indistinte luci dell'aurora. Ma il ruolo del contesto di natura nell'osservazione dei dipinti ha il valore particolare di un supplemento di soggettività; grazie a questa aggiunta, la realtà singola dell'oggetto diventa realtà potenziata e molteplice. Quei quadri la cui essenza non è nell'essere ma nel divenire sono pittura di colori e di luce dove i colori risultano simili, dice Brentano, ad «atomi di forme» che «sembrano nuotare nella luce»²⁶. L'immagine dipinta non esiste nell'insieme di una simultaneità temporale, ma «cresce sotto gli occhi» poiché, per parafrasare la lettera del testo, anche l'atto del vedere ha una sua storia. Il quadro stesso diventa per lo spettatore rappresentazione dell'atto dell'osservare, tanto che il paesaggio interno al ritratto di Annonciata è lì in tutti i sensi solamente per lei, può cioè guardarlo solo lei: «Annonciata nur allein kann es betrachten, und wir nur Annonciaten, denn alles ist nur für sie gemalt, oder vielmehr sie malt es in jedem Augenblicke»²⁷. Questa circolarità interna non è equivalente all'ideale classico di una bellezza in sé perfetta e conclusa, la chiusura ribadisce piuttosto l'arbitrio della creazione. Il paesaggio non è semplicemente sfondo e la figura non è semplicemente spettatrice: entrambi partecipano a un processo di trasformazione a cui è connessa la vita dell'opera d'arte. Le figure, secondo August Wilhelm Schlegel, furono inserite nei quadri di paesaggio per sfuggire a quel senso di ansia che coglie l'uomo quando si rispecchia nella solitudine della natura. Rispetto a chi osserva le figure hanno quindi il compito di

²⁴ (p. 437) «[...] è bello come la natura abbia accompagnato la nostra visione, a poco a poco è diventato buio, l'immagine si è mossa due volte, nella sua luce e nella luce del giorno».

²⁵ (p. 355) «[...] l'impressione del panorama perse velocemente la certezza di un panorama». Per l'analisi dei due monumenti cfr. l'analisi di M. Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts, 1986, pp. 33-47.

²⁶ (p. 434).

²⁷ (p. 393) «Solo Annonciata può contemplarlo e a noi non resta che contemplare solo Annonciata, poiché tutto è dipinto solo per lei o piuttosto lei lo dipinge in ogni attimo».

armonizzare la visione, di essere tramite delle impressioni²⁸. Nel genere del ritratto questo rapporto fra la figura e il paesaggio è ancora più accentuato: il paesaggio acquista significato nel legame funzionale con la figura, come accade, afferma Friedrich Schlegel, nelle nature morte che occupano i primi piani dei quadri di Dürer²⁹. In Brentano, invece, la figura come elemento di mediazione sembra sovrapporre la propria identità all'oggetto della visione «Wenn ich bedenke, daß diese milde Glut der Sonne, der schwermütige Himmel und die freundlichen Sterne, daß die ganze rührende Melodie des Bildes nur die aufgelöste Annonciata ist, und Annonciata nichts als die menschliche Gestalt dieser Umgebung, so erkläre ich deutlich in mir ein Gefühl, das mich in der Natur begleitet [...]»³⁰. Nel rapporto fra la figura e il paesaggio ricorre un linguaggio di corrispondenze che annulla ogni valore visivo in favore di un'istanza puramente mentale: il dissolversi della figura nel paesaggio ne svela l'anima individuale, come viene chiarito nel discorso aggiunto, simile all'iscrizione di un emblema, al ritratto di Annonciata. «Jeder Einzelne hat seine eigne Natur, vor der er gleich einem höheren Bilde steht, welches mit Rührung auf seine Geschichte zurücksieht»³¹. Se ognuno possiede un proprio paesaggio è perché in ognuno il processo della visione è diverso. Una diversità che prescinde dall'oggetto e si attesta sulle mutazioni del soggetto. Il racconto ritorna sugli stessi luoghi per constatarne l'identità nella differenza. «Ich kenne nur eine Aussicht bis jetzt, und habe noch keine Landschaft gesehen, die mir wohl that, als diese, und wäre meine Gestalt von meinem Gemüthe ganz durchdrungen, könnte ich überhaupt jemals mich selbst vorstellen, so hätte in diese Landschaft ein Maler keine Figur als die meinige stellen dürfen, um nicht aus der Haltung zu fallen»³², afferma Maria. L'istanza generale porta non a designare l'oggetto in sé ma la sua valenza rappresentativa. Questa valenza, una volta fissata come figurazione, cambia le proprie forme secondo quel modello di allegoria che Brentano realizza nell'ossimoro di una fissità mutante³³. Ne fanno fede il variare dei

²⁸ A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, in *Kritische Schriften und Briefe II*, a cura di E. Lohner, Stuttgart 1963, p. 178.

²⁹ F. Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, a cura di H. Eichner, in F. S., *Kritische Ausgabe*, a cura di E. Behler, vol. IV, 1959, p. 72.

³⁰ (p. 393-4) «Se penso che questo mite ardore del sole, quel cielo malinconico e quelle care stelle, che tutta la commovente melodia del quadro è solo Annonciata dissolta e Annonciata niente altro che la figura umana di questo paesaggio, capisco chiaramente un sentimento dentro di me che mi accompagna nella natura [...]».

³¹ (p. 394) «Ognuno ha la propria natura, di fronte a cui sta come dinanzi a un'immagine superiore che, di rimando, guarda commossa alla sua storia».

³² (p. 394) «Fino ad ora conosco solo una veduta e non ho ancora visto un paesaggio che mi produca un senso di benessere come questo, e se la mia persona fosse tutta permeata dal mio animo, se potessi per una volta immaginare me stesso, in questo paesaggio un pittore, per non screditarsi, non avrebbe potuto inserire nessun'altra figura che la mia».

³³ Cfr. H. Meixner, *op. cit.*, p. 464. Nel suo volume su Brentano Zagari parla di cristalliz-

punti di vista rispetto all'oggetto, le diverse proposte di lettura, lo stesso rapporto fra l'immagine e il racconto, fra i quadri e la storia dei personaggi ritratti, fra il palinsesto letterario del paesaggio e la sua dissoluzione nell'anelito nostalgico a superare quei limiti che il paesaggio dipinto aveva imposto.

3. Idee sul paesaggio

Attraverso la veduta, che è la forma del paesaggio come mediazione, avviene il recupero di un'aspirazione astrattizzante³⁴. In una lettera all'amico Römer Godwi scrive: «Ich habe mancherley gedacht, indem ich so hinaussah, über Aussichten, ihre Ansicht und ihren Genuß, aber ich habe dennoch keine *Ideen über Landschaften* gehabt. Es ist wunderbar und macht mich immer für meine Nebenmenschen in der Gegenwart unnütz, daß ich nie eine Sache an sich selbst betrachte, sondern immer im Bezuge auf etwas Unbekanntes, Ewiges; und überhaupt kann ich gar nichts betrachten, sondern ich muß drinnen herum gehen, denn auf jedem Punkte möchte ich leben und sterben, der mir lieb ist, und so komme ich dann nimmer zur Ruhe, weil mit jedem Schritte, den ich vorwärts thue, der Endpunkt der Perspektive einen Schritt vorwärts thut»³⁵. L'annullamento dell'oggetto della visione coincide con l'assolutizzazione del punto prospettico che diventa la cifra di un ordine progressivo. Ma nella lettera a Römer la ricerca di momenti di arrivo perennemente delusi testimonia l'estraneità di Godwi a se stesso. Il personaggio, divenuto estraneo alla propria vita, si ferma a considerarla, arresta il flusso dei fenomeni e accede al piano del pensiero traspone la proiezione dell'esperienza nei termini di una visione della vita. Può perciò riferirsi a codificazioni generali. È il caso delle *Ideen über Landschaften*, citate come se fosse il titolo di un'opera (ma in quegli anni non appare in Ger-

zazione topica e di fluidità metamorfica come connotati dell'opera tarda. L. Zagari, "Paradiso artificiale" e "sguardo elegiaco sui flutti". *La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del romanticismo*, Roma 1971, p. 84.

³⁴ Lüders ha messo in luce un'altra connotazione del termine *Aussicht* non identificabile con il senso fisico della vista ma con un senso interiore. Cfr. D. Lüders, «*Alles ist ewig im Innern verwandt*». *Die Dichtung verändert das Weltverständnis*, in *Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, a cura di D. Lüders, Tübingen 1978, p. 147. All'interno del discorso del paesaggio a noi sembra che prevalga tuttavia, nell'uso della veduta, una volontà costruttiva, pure se non si ha a che fare con un procedimento visivo.

³⁵ (p. 176) «Guardando fuori ho pensato varie cose a proposito delle vedute, della loro immagine e del loro godimento, e tuttavia non ho avuto nessuna *Idea sui paesaggi*. È meraviglioso, e in quel momento mi allontana sempre dagli altri, il fatto che non osservo mai una cosa in se stessa, ma in rapporto a qualcosa di sconosciuto, di eterno; e in genere non posso osservare nulla, ma devo girarvi dentro, desidererei vivere e morire in ogni punto che mi è caro, e così non trovo mai pace, perché con ogni passo che compio in avanti, fa un passo in avanti il punto estremo della prospettiva».

mania nessuno studio con un tale nome), allusione ironica ai tanti scritti, da Humboldt a Herder, da Schelling a Kant e a Schlegel, comparsi sotto l'egida delle "idee", nonché alle teorie sulla rappresentazione del paesaggio che propongono direttive di gusto come realizzazioni di una filosofia della natura. Il termine *Ideen* rinvia all'ordine non sistematico di opinioni frammentarie, schemi di pensiero che, come afferma Friedrich Schlegel nei *Frammenti* dell'«Athenäum», ricercano l'assoluta sintesi di antitesi ancora più assolute. Definendo compendi sugli argomenti più disparati, dagli studi di filosofia ai consigli per educare le fanciulle o scegliere le divise dei propri servitori, i "libri di idee", espressioni del pragmatismo che fa breccia in campo editoriale, sono innanzitutto libri di modelli, quei manuali, sempre più diffusi nel corso del '700, che propongono progetti di paesaggi come formule per selezionare e trasformare le tipologie di natura³⁶. Un *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, esce a partire dal 1779 a Lipsia a cura di un professore di filosofia, Grohmann, e un editore, Baumgärtner. Si tratta di un repertorio di immagini accompagnate da didascalie, contenente circa mille idee per l'arredo e la pianificazione di parchi e giardini, con esempi di ponti, monumenti, obelischi, tempietti, gondole e pagode cinesi. Un catalogo che, inteso come manuale di diffusione delle idee importate da Hirschfeld, teorico in Germania del giardino inglese, incontra un ottimo successo di pubblico: tre ristampe realizzate in breve tempo, una edizione in formato tascabile, un nuovo manuale nel 1806 che prosegue l'opera del primo. È a pubblicazioni di questo tipo, sorte con intento divulgativo e accompagnate da vasto seguito di lettori che sembra rivolgersi Brentano nell'ironico richiamo alle *Ideen über Landschaften*. Un modo per alludere a schemi e a canoni accertati usato anche altrove nel romanzo per delimitare l'identità del paesaggio: a ciò mirano il riferimento a luoghi noti, con una propria identità geografica, oppure le definizioni secondo categorie estetiche (il «paesaggio sublime», la «regione romantica»), o ancora la descrizione del paesaggio come una *Naturszene*, a cui viene ironicamente assicurata spettacolarità attraverso l'esplicito rinvio all'arredo teatrale dei tendaggi che aprono e chiudono il panorama della finzione. Per quanto riguarda le *Ideen über Landschaften* il riferimento "svela" il paesaggio in quanto tale, cioè quale costruzione del pensiero, così come la rottura della

³⁶ A un tipo particolare di questi manuali per la progettazione dei giardini si riferisce Goethe, ha notato Norbert Miller, nelle *Wahlverwandschaften*: Eduard consulta libri assai simili ai cosiddetti *red books* del paesaggista inglese Humphry Repton, una raccolta di schizzi e di progetti fatti in modo tale che il paesaggio di partenza viene coperto dai vari fogli che ne indicano le migliori fino a scomparire sotto quei disegni che mostrano infine il nuovo volto del luogo. N. Miller, *Die beseelte Natur. Der literarische Garten und die Theorie der Landschaft nach 1800*, in *Kunsliteratur als Italienerfahrung*, a cura di H. Pfothhauer, Tübingen 1991, p. 125 e sgg.

finzione addita il racconto in quanto racconto³⁷. Con l'enfasi dell'ingenuo rifiuto pronunciato da Godwi si prendono volutamente le distanze da canoni estetici prestabiliti, ma nello stesso tempo si utilizzano quei prototipi per metterli in discussione e smontarli adoperando le forme vuote ai propri fini di rappresentazione.

In epoca tardo settecentesca la teoria del paesaggio adoperava il *topos* pittorresco, di derivazione inglese, del paesaggio in cornice in chiara connessione con la pittura di paesaggio³⁸. Il ruolo della cornice è in generale, scrive Karl Philipp Moritz, quello di isolare e mettere in risalto³⁹. Perciò Sulzer consiglia al pittore che sceglie di dipingere un paesaggio di isolarlo dalle cose circostanti perché esso diventi un tutto⁴⁰. Solo la natura guardata come un quadro può dare vita a un quadro. E guardare alla natura diventa un esercizio dell'occhio incline ormai ad assecondare le esperienze del pensiero. Alcuni anni dopo August Wilhelm Schlegel afferma: una finestra riduce la totalità e basta altrimenti che la mano costruisca una cornice dinanzi allo sguardo per far nascere un paesaggio. Il paesaggio esprime il pensiero che si sovrappone alla visione: la lontananza, la proporzione fra gli oggetti, la loro grandezza vengono dedotte. Così il pittore di paesaggio «ci insegna a vedere»⁴¹.

Brentano, ironizzando sulle teorie del paesaggio, utilizza il paesaggio in cornice per privarlo di ogni fissità e di ogni stabilità limitazione. Lo spaesamento di fronte alle bellezze della natura dà vita all'evanescenza della visione. L'oggetto creato dall'io che simboleggia l'unione con il mondo può avere solo un'esistenza transitoria. Ogni forma chiusa, incline a raccogliere la natura come in una cornice, non ha la certezza della durata: la forma in sé compiuta e perfetta è, come afferma Maria, una bolla di sapone⁴². Il punto di equilibrio in cui la bolla di sapone ha raggiunto la sua massima espansione e perfezione coincide con quello in cui il mondo esterno provoca la sua fine. Quello stesso mondo che nell'attimo della rotondità assoluta era apparso riflesso all'interno della bolla di sapone, utilizzando tutta l'accoglienza offerta dalla sua superficie trasparente, è artefice della rottura: il fugace punto di equilibrio è raggiungibile nella latente

³⁷ Alla riflessione del racconto nel racconto presta particolare attenzione nel suo studio Bernd Reifenberg che confuta la tesi di una struttura casuale e non riflettuta del romanzo di Brentano evidenziando la tecnica di costruzione dell'opera: B. Reifenberg, *Die «schöne Ordnung in Clemens Brentanos Godwi und Ponce de Leon*, Göttingen 1990.

³⁸ N. Miller, *op. cit.*, p. 118.

³⁹ K. P. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, ed. critica a cura di H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 209.

⁴⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1793 (2), parte terza, pp. 145-154.

⁴¹ A. W. Schlegel, *Die Gemälde. Ein Gespräch*, in «Athenäum», ed. reprint a cura di C. Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1969, vol. 2, p. 20.

⁴² L'allegoria della bolla di sapone compare nel «discorso sul romanticismo», p. 315.

coscienza della perdita. Il magico splendore della bolla di sapone sta in quel sottilissimo, inafferrabile limite di separazione con l'aria che la circonda e di cui essa stessa è fatta. Quel limite, segno della diversità, definisce la forma, ne attesta la separatezza postulandone l'autonomia. L'attimo in cui il limite esiste e già non è più, l'attimo sfuggente dell'apparizione, è quello della pienezza assoluta in cui idea e forma coincidono. La forma, dunque, non è che una bolla di sapone, in cui la pienezza relativa soltanto a un attimo fa prevalere su di essa gli effetti della dispersione: le visioni e i giochi illusori che ne derivano liberano la rappresentazione dai limiti del confronto con un universo separato da sé mettendo in discussione la verità dell'oggetto. L'illusorietà del gioco si innesta infatti sull'ironica disillusione che governa il *verwilderte Roman Godwi*.

4. Arabeschi

Al disordine costruito, allo scompiglio predisposto e previsto, allude nel sottotitolo la definizione *ein verwilderter Roman*, qualcosa che è divenuto selvaggio, che non è così di natura, ma è reso tale per artificio. Non diverso è il programma formulato da Schlegel nella premessa alla *Lucinde*: distruggere l'ordine con il disordine della fantasia. Perciò Brentano, che ad alcuni critici sembra aver realizzato ancora più dello stesso Schlegel il proposito del romanzo-arabesco⁴³, si sforza di smentire ogni intento programmatico consegnando al lettore un «libro senza tendenza». Le varie soglie di accesso al testo, una pluralità amplificata a segnale di una narrazione costituita in base alla molteplicità dei filtri, sono dunque volutamente in contrasto. Il termine *verwildert*, posto in apertura del romanzo, è un'indicazione di programma: confutare ogni orientamento prestabilito. Sul piano della rappresentazione della natura l'arabesco si realizza in base alla reiterata comparsa dello stesso paesaggio su cui si innesta il principio del tema ripetuto e variato che caratterizza la narrazione. Il ritorno, a distanza ravvicinata, del già detto, oppure la ripresa, dopo lunghi intervalli, di singoli motivi creano una rete di connessioni che mette in relazione le parti frammentarie. A uno sviluppo rettilineo di personaggi e storie si sostituisce l'involuzione della fabula, un incedere tortuoso che, con le sue bizzarrie e stravaganze, appare infine come un continuo ruotare intorno all'oggetto, quel gioco

⁴³ È questa la tesi espressa nel saggio di G. Storz, *Beobachtungen an Brentanos «Godwi»*, in *Festschrift für Friedrich Beißner*, a cura di U. Gaier e W. Volke, Tübingen 1974, pp. 445-46. Il romanzo *Godwi* come arabesco è stato inoltre approfonditamente e con finezza interpretato da U. Regener, *Arabeske Godwi: Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman*, in «Modern Language Notes», 103 (1988), pp. 588-607. Ursula Regener si rifà esplicitamente al fondamentale saggio di W. Frühwald, *Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos "Herzlicher Zueignung" des Märchens "Gockel, Hinkel und Gakeleia" (1838)*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres Gesellschaft», 3 (1962), pp. 113-92, che per primo ha messo in luce il valore dell'arabesco in Brentano.

periferico che la bolla di sapone annuncia nel momento della sua pienezza maggiore⁴⁴.

L'arabesco indica questo gioco, il prevalere di un tessuto fantastico, immaginativo, epifanico, di un universo amimetrico che investe la descrizione della natura⁴⁵. Il paesaggio non appartiene a una sola figura, ma segna piuttosto un nesso che unisce personaggi diversi. A un paesaggio in particolare, al paesaggio renano, la «regione romantica», come viene chiamata nel testo, si torna più volte. Nella reiterazione il *topos* paesaggistico trova un'inversione del senso⁴⁶, quell'instabilità che proprio la fissità dei prototipi serve a illuminare. Nell'alternanza fra varietà e ripetizione la pluralità del punto di vista è ridotta all'unicità privilegiata di un solo angolo del Reno. Questo punto, tuttavia, identificato e identificabile, ha valore solo perché la sua comparsa è iterativa. Ripetuto, il paesaggio assume una forma modulare, diventa ornamento. Di questa essenza, da un lato astrattizzante e dall'altra ornamentale, è espressione il linguaggio stesso, incline a usare metafore geometriche: il punto, la linea, il cerchio non costituiscono una sintassi della precisione ma aumentano l'incertezza del concreto assottigliando i termini di natura a favore di categorie topografiche indeterminate. Del punto in cui viene circoscritto il paesaggio del Reno parla Maria, raccontando a Godwi l'esperienza di quel panorama: l'immagine ordinaria viene rovesciata nell'unicità di un'esperienza visiva divenuta evento. La serena coscienza di un ritrovamento di identità è fatta di un vero e proprio innesto in cui le forme di natura si congiungono a quelle della figura umana esprimendo l'impossibilità, già più volte denunciata, di separare l'ambito spirituale da quello fisico e sensoriale: «[...] mein Körper wuchs in den Stamm, der mich trug, und meine Arme streckten sich wie Zweige in die Luft: da war mir wohl, und ich sah den Zugvögeln nach, die neben mir vorüberreisten, wie Freunden, die noch nicht zur Ruhe gekommen sind, und wünschte ihnen glückliche Reise»⁴⁷. A questi stessi uccelli e allo stesso panorama si accenna diverse pagine dopo e si ram-

⁴⁴ Zagari parla per il medio e tardo Brentano di una «endlose, kreisförmige Bewegung an der Peripherie des Objekts» (un movimento infinito e circolare alla periferia dell'oggetto), come un concetto ancora da analizzare nelle sue diverse implicazioni. L. Zagari, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁵ Due volte, nel corso del romanzo (pp. 201 e 233) è usato il termine *Arabesquen*: lo si usa fra l'altro a proposito del pittore Francesco Firmenti, autore dei ritratti di Annonciata e Wallpurgis di cui si è parlato. Questa coincidenza non ci pare priva di valore. Sulla tradizione figurativa dell'arabesco, ovvero, secondo la sua originaria definizione di grottesca, cfr. A. Chastel, *La grottesca*, (1988), trad. it. di S. Lega, Torino 1989, e il saggio di C. Acidini-Luchinat, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, vol. XI, Torino 1982, pp. 161-200.

⁴⁶ Sul *topos* del Reno cfr. L. Kemper, «Vater Rhein». *Zur Geschichte eines Sinnbildes*, in *Festschrift für Friedrich Beißner*, cit., p. 197-225.

⁴⁷ (p. 395) «[...] il mio corpo cresceva nel tronco che mi reggeva e le mie braccia si stendevano come rami nell'aria: ero felice e seguivo con lo sguardo gli uccelli migratori che mi passavano accanto come amici non ancora pervenuti alla quiete e io auguravo loro un viaggio felice».

menta la prima menzione del luogo: «Sie erzählten mir, wie Sie auf dem hohen Berge am Rhein auf einem Baume saßen, und den Zugvögeln glückliche Reise wünschten, solche Zugvögel werden gleich an uns vorüberziehen»⁴⁸. Il paesaggio, che è per antonomasia esperienza del presente, cioè esperienza della presenza dell'uomo nella natura, richiamando invece il passato si dissocia da ogni riferimento personale per divenire rimando a un precedente racconto. Si attende paradossalmente la ripetizione dell'evento casuale, il passaggio degli uccelli migratori, memoria del transitorio che attraversa l'esistenza e, insieme, rituale di attesa non appagata. Poco dopo tornano di nuovo le parole già proferite e la ripetizione aggiunge un senso diverso: «“Nun geht es zu Ende”, unterbrach sich Godwi freudig, “nun sind wir gleich auf dem hohen Baume am Rhein, und aller Druck stürzt hinab, wir werden gleich der ganzen fatal verwickelten Geschichte los seyn, die Zugvögel regen schon ihre Schwingen”»⁴⁹. Le stesse parole che passano dall'uno all'altro personaggio in vari punti del romanzo, sembrano simulare, nella variazione dei livelli del significato, una sorta di inseguimento senza conclusione, un'*amplificatio per incrementum*: l'immagine finale propone non un piano di approdo, bensì un potenziamento della metafora, l'identità riproposta fra paesaggio e racconto. Gli uccelli migratori non sono altro che i personaggi della storia che si è in procinto di congedare. Nel menzionare lo stesso paesaggio lo scopo raggiunto non è dunque quello “naturale” dello sviluppo ma quello “artificiale” del ripiegamento sulla materia stessa che è oggetto dell'opera, materia che viene osservata dall'esterno mentre ancora si lavora alla sua trasformazione.

Il Reno come paesaggio ritorna ancora nella ballata di Lore Lay: la poetica del punto privilegiato indica un'altra trasformazione del paesaggio, questa volta nel segno del mito. L'arabesco diventa una metamorfosi che rievoca un'altra metamorfosi, secondo quell'ordine delle sovrapposizioni con cui il tema ripetuto avanza nel tessuto del romanzo: la figura diventa paesaggio. Il processo allegorico della pietrificazione, a cui è dedicato del resto il sottotitolo del romanzo, e l'ulteriore mutamento nella voce dell'eco suggeriscono nuove varianti. Ne è esempio la ripetizione del destino, di cui Lore Lay è vittima, sul piano del racconto: Violetta, che canta la ballata, subirà nella sua prosaica esistenza l'identica sorte della mitica fanciulla: sedotta e abbandonata verrà alla sua morte trasformata in un monumento, diverrà quindi anch'essa pietra⁵⁰. Il ritorno di un

⁴⁸ (p. 480-1) «Lei mi raccontava di quando stava seduto in cima a un albero sull'alto monte che domina il Reno, e augurava buon viaggio agli uccelli migratori, questi uccelli presto ci passeranno accanto».

⁴⁹ (p. 481) «“Siamo arrivati alla fine”, si interruppe Godwi gioioso, “presto saremo all'alto albero sul Reno, presto saremo liberi da tutta la storia intricata in modo così imbarazzante, gli uccelli migratori muovono già le loro ali”».

⁵⁰ U. Matthias, *Kontextprobleme der Lyrik Clemens Brentanos*, Frankfurt a.M. - Bern 1982, p. 255.

destino e il verificarsi degli eventi realizzano un movimento concentrico sempre più serrato. A questo movimento appartiene anche la metamorfosi come ultimo segno di fissità che pone una drammatica fine all'evolversi del destino. Il modello scelto da Brentano è quello del passaggio dall'universo umano all'universo di natura. La fanciulla, avvinta al proprio destino di seduttrice, cade vittima di sé, ridotta nella materialità di una pietra capace solo di riecheggiare parole prodotte da altri. Eco è nel mito figura contrapposta a Narciso: all'assolutizzazione dell'io l'eco oppone uno svuotamento, l'aver troppo poco di sé, il derivare totalmente da altri⁵¹. Così la concretezza della pietra viene associata all'idea di una vibrazione evanescente. Lore Lay sparisce in un paesaggio che è diventato suono: perdendo sempre più i propri connotati materiali, si trasforma in puro richiamo, suggestione di un suono ribadito ed enigmatico che confluisce nella triplice ripetizione finale del nome⁵².

Sull'universo della stasi si innesta l'«imprevisto della metamorfosi»⁵³. Lo scambio, il passaggio dei destini, la transitorietà delle esistenze rammentano come mai nulla è accertato nel gioco fluttuante delle identità. Prevale la struttura del chiasmo, quella retorica del ritorno e della variazione che attraversa tutto il romanzo dalla singola frase all'intera sua composizione. La *commutatio* è la figura di una continuità non lineare. Alla linearità si sostituisce l'idea di ciclo di morte e rinascita, mutuata da Novalis, che ricorre più volte nel romanzo innestandosi sul concetto della prospettiva: nel personaggio centrale, di nome Kordelia, ossia Annonciata (alla fine del romanzo viene rivelata l'identità delle due figure), la morte e la vita non rappresentano, come ha scritto Marlies Janz, che due punti di vista⁵⁴. Rispetto al paesaggio il ciclo significa ritorno dell'im-

⁵¹ Cfr. C. Heselhaus, *Metamorphose. Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen*, «Euphorion» 47 (1953), pp. 121-46.

⁵² Ci si riferisce alla celebre strofa finale della *Lore Lay*: all'eco, che si trasforma in figura poetica della ripetizione, segue l'oscuro verso «Es waren meiner drei», interpretato come pura suggestione fonica (R. Minder, *Brentanos Lore Lay* in «Insel Almanach auf das Jahr 1965», p. 26) o come poetico riecheggiare la nuova vita del mito. Cfr. W. Bellmann, *Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos*, in *Clemens Brentano - Beiträge des Kolloquiums im freien deutschen Hochstift*, cit., pp. 1-9. U. Matthias vede invece nella triplice ripetizione un'unione di voci appartenenti ai tre protagonisti della ballata, Lore Lay, Violetta, e il navigante autore del canto. Cfr. U. Matthias, *op. cit.*, p. 259. Infine per Bernahrd Gayek la pluralità dell'eco segna l'impossibile raggiungimento dell'unità; la poesia romantica costruisce l'unità, ma nello stesso tempo l'abbandona perché «per essere pensata presuppone la duplicità». B. Gayek, *Orient - Italien - Rheinlandschaft. Von der dreifachen «Heimat des Wunderbaren»*. *Zu Clemens Brentanos Lore Lay*, in *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, a cura di G. E. Grimm, Stuttgart 1988, p. 148.

⁵³ L'espressione è di H. Focillon, *Vita delle forme*, (1943), trad. it. di S. Bettini, Torino 1990, p. 30.

⁵⁴ M. Janz, *op. cit.*, p. 26. Alla figura di Annonciata presta particolare attenzione Reifenberg che interpreta questo personaggio come allegoria della poesia: B. Reifenberg, *Von der Zungenentzündung zur Herzentzündung: Perspektivenprobleme in Brentanos Godwi*, in *Frühe*

magine: ripetuto e variato, il paesaggio appare come una sorta di proseguimento decorativo, non il centro delle vicende - anche la tecnica della ripetizione non equivale all'anticipazione allusiva cara alla letteratura ottocentesca. La ripetizione può avvantaggiarsi di un lungo intervallo, come nel caso della regione romantica del Reno, ma l'arabesco può anche realizzarsi in un ambito ravvicinato, nel quale risulta ancora più evidente la circolarità del suo ritmo. La variazione e la ripetizione avvengono a partire da elementi tipizzati: i monti, il sole, il bosco, la veduta e la pace sono nominati quali ingredienti d'obbligo per essere resi poi funzionali al loro intreccio. «Friede, Versöhnung, freudigen Ernst und schaffende Ruhe könnte ich nur singen in Wäldern, bey den allmächtigen Stämmen, die nicht streitbar sind, in der Ruhe freudig verwachsen, sich umarmen, und ausweichen, still und ernst, leises Wehen ihrer Küsse, und leichtes Sinken sterbender Blätter»⁵⁵. In questo esordio l'accumulo oggettuale attua l'indipendenza dell'apposizione dal soggetto così da intensificare il valore del sintagma nominale parcellizzando nello stesso tempo l'immagine. Il tutto è inserito nell'ambito della ripetizione per cui, dopo la lunga evocazione di un paesaggio, vengono riprese le stesse parole dell'inizio: «Friede, Versöhnung, freudigen Ernst und schaffende Ruhe möchte ich nur singen in Wäldern»⁵⁶. Inizio e fine non sigillano però il quadro come una cornice: l'oggetto "contenuto" è piuttosto l'apoteosi della cornice, lì dove si concretizza il vero gioco di intrecci: «[...] und wenn die Sonne aufsteigt, und weg geht, wie die Gipfel sie golden begrüßen, und es niedersteigt an den Stämmen leise und feierlich, wie einer des andern Licht theilt, und Dunkel, wie jeder seinen Schatten dann an den Boden streckt, das Maaß seiner Größe, das endlich in allgemeiner Herrlichkeit zerrint, wenn der Mittag herabstrahlt und ihre Häupter in Pracht und Leben verglühn, während die Füße noch im kühlen Grabe der Schatten weilen, wie dann die Schatten wieder auferstehen, wenn die Sonne untergeht [...]»⁵⁷. La circolarità

Forme mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Ein Problemaufriß, a cura di A. P. Frank e U. Mölk, Berlin 1991, pp. 114-26.

⁵⁵ (p. 281-2) «Solo pace, riconciliazione, gioiosa serietà e quiete vorrei cantare nei boschi, presso quei tronchi onnipotenti che non sono in lotta tra loro, ma crescono insieme in gioiosa quiete, si abbracciano e si allontanano, tranquilli e seri, nel leggero aleggiare dei loro baci e nel lieve declinare di foglie morenti».

⁵⁶ (p. 282) «Solo pace, riconciliazione, gioiosa serietà e quiete vorrei cantare nei boschi». La stessa frase è ripetuta anche in una poesia che Brentano scrive come dedica a Achim von Arnim inviandogli un esemplare di Godwi. Cfr. il commento all'esizione critica, p. 616.

⁵⁷ (p. 282) «[...] e quando il sole, appena le cime degli alberi lo salutano nell'oro, sorge e scompare, riscendendo lungo i tronchi leggero e solenne, e l'uno diviene la luce e l'oscurità dell'altro, quando poi ogni tronco distende sul terreno la sua ombra, misura della propria grandezza, che infine si disperde nel generale splendore, quando il meriggio diffonde i suoi raggi verso il basso spegnendo lentamente in magnificenza di vita le punte degli alberi mentre i piedi indugiano ancora nella fredda tomba delle ombre, come poi, quando il sole tramonta, le ombre di nuovo si innalzano [...]».

del rito di natura è divenuta un anaforico rincorrersi di ombre e di luci, in cui l'autonomizzarsi dell'evento naturale è realizzato attraverso una paratassi che produce frammentarietà, la dispersione dei riferimenti unita alla ripetizione dei moduli sintattici e grammaticali. Il paesaggio rivela il suo carattere di arabesco, adatto, come ogni ornamento, a «cifrare il vuoto», a sopperire all'assenza di unione ripetendo e variando al suo interno i propri motivi senza cercare sintesi alcuna⁵⁸. La possibilità di un unico punto di vista, l'elezione del singolo luogo capace di sintetizzare le diversità, è un sogno che appartiene a questo gioco ornamentale della variazione. «So ist und bleibt der Stoff, der des Dichters werth ist, ewig derselbe und einfachste, der eben darum unerschöpflich ist. Denn nach dem einzigen Punkt, der in der Mitte der Welt liegt, kannst du die meisten Linien ziehen, und nur von ihm aus zu Allem gelangen»⁵⁹. L'uso di metafore o allegorie, nell'ambito del paesaggio, si tratti di ombre, di giochi di luce, di nuvole o nebbie, appare simile a un muoversi ininterrotto intorno a una materia sempre identica. Il paesaggio, continuazione emblematica del discorso, non indica, ancora una volta, un approdo ma il ritorno del discorso su se stesso e, insieme, l'accedere a nuove aperture. L'arabesco non conosce né principio né fine, è l'ornamento divenuto puro segnale delle corrispondenze, trama fitta di incontri e convergenze, di mescolanze e metamorfosi intessuti su un mondo concreto nullificato. La serialità dell'arabesco diventa figurazione di un andare e venire ininterrotto, il tendere del soggetto fuori di sé e il ritorno delle proiezioni sulla materia dell'io che perviene così all'universo delle trasformazioni: «so war ich der Strahl eines Springbrunnens, der aus der Mitte eines Bassins emporsteigt, sich in den Sonnenstrahlen spiegelt und wieder zurückfällt»⁶⁰.

Sono queste modalità che creano in *Godwi* il paesaggio come proiezione dell'anima, per usare una categoria tanto abusata quanto poco indagata⁶¹. L'ampia ripresa dell'idea schilleriana dell'unione di musica e paesaggio diventa nell'ambito del primo romanticismo fino a Eichendorff ricerca di una forma di rappresentazione per l'irrepresentabilità del sentimento⁶². Sebbene Brentano adoperi la formula della coniugazione di un'arte da ascoltare con un'arte da

⁵⁸ Si riprende un'espressione di H. Focillon, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ (p. 153) «La materia degna del poeta è e rimane eternamente la stessa e la più semplice, che proprio perciò è inesauribile: puoi tracciare la maggior parte delle linee verso l'unico punto che è al centro del mondo, e solo partendo da esso puoi giungere a tutto».

⁶⁰ (p. 107) «allora divenivo il raggio di una fontana a zampillo che sale in alto dal centro della vasca, si specchia nei raggi del sole, e ricade».

⁶¹ È questo il limite anche dell'approfondito studio di Rehder, che altrimenti fornisce un'ampia e accurata documentazione del tema: H. Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, Halle 1932.

⁶² Cfr. sul tema del rapporto fra musica e paesaggio e, in generale, sulla semiotica del paesaggio romantico in relazione a una teoria della lettura, il bel saggio di A. Kuzniar, *The vanishing canvas: Notes on German Romantic Landscape Aesthetics*, in «German Studies Review», 11 (1988), pp. 359-76.

vedere, nei paesaggi musicali di Godwi la sinestesia romantica si traduce in una catena di rimandi, di passaggi che non confluiscono in una sintesi unitaria⁶³. Più vicina al giovane Brentano è dunque la definizione allegorica del rapporto fra paesaggio e stato d'animo che Tieck fornisce in *Franz Sternbalds Wanderungen*. Tuttavia anche qui lo scopo allegorico alla base della pittura di paesaggio, come di qualsiasi altra arte, si scontra con uno struggimento dell'irrapresentabile, trasformato in un vero e proprio *Leitmotiv*. L'artista dà voce a un senso di perenne disfatta: l'impossibilità, come si esprime Tieck, di rendere visibile l'invisibile. Dall'altro lato il modello pittorico diventa la cifra di un'estraneità alla natura: il pittore Franz Sternbald osservando il paesaggio della città di Leyden la vede trasformata in un quadro, proietta anzi la sua stessa immagine in quella di una figura dipinta: «Er kam sich jetzt vor als eine von den Figuren, die immer in den Vordergrund eines solchen Prospektes gestellt werden, und er sah sich nun selber gezeichnet oder gemalt da liegen unter seinem Baume und die Augen nach der Stadt vor ihm wenden»⁶⁴. L'idea astratta di composizione sembra prevalere sulla descrizione diretta del paesaggio. In Brentano l'arabesco assume la forma di questa mediazione. L'elemento periferico della decorazione, divenuto oggetto di un interesse privilegiato, segna un momento di cesura con l'estetica del classicismo già nella teoria dell'ornamento propugnata da Karl Philipp Moritz⁶⁵. Espressione della natura in un'epoca in cui la sua rappresentazione può essere compiuta solo da un'arte cosciente del proprio essere antinaturale, l'arabesco nel *Brief über den Roman* di Schlegel indica la produzione di un linguaggio cifrato che sopperisce alla perdita della totalità. Rapportato al paesaggio in un frammento del 1797, l'arabesco corri-

⁶³ Sul problema del rapporto fra le arti cfr. E. E. Reed, *The union of the arts in Brentano's Godwi*, in «Germanic Review», 29 (1954), pp. 102-118.

⁶⁴ «Ora immaginò se stesso come una delle figure che vengono poste sempre nel primo piano di vedute del genere, e vide se stesso disegnato o dipinto, giacere lì, sotto il suo albero, e rivolgere gli occhi alla città dinanzi a lui». L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, Stuttgart 1966, p. 87. - Sul rapporto con Tieck nella trattazione del paesaggio parla H. Schultz, *op. cit.*, p. 49 e sg.: citando questo brano di *Franz Sternbald Wanderungen*, documenta una tradizione romantica del paesaggio prospettico che influenza lo stesso Brentano.

⁶⁵ G. Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck, Berlin 1984, pp. 119-39. Dello stesso autore si veda anche: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels «Brief über den Roman»*, in *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, a cura di D. Grathoff, Frankfurt a.M. - Bern - New York 1985, pp. 233-92 e *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmann Kunstmärchen «Der goldene Topf»*, in «Athenäum» 1 (1991), pp. 69-107. Nel loro insieme questi saggi approfondiscono il problema dell'arabesco in misura assai più soddisfacente di quanto avviene nella più nota monografia esistente sull'argomento: K. K. Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München - Paderborn - Wien 1966.

sponde per Schlegel all'idea di una pittura assoluta⁶⁶. Nell'arte di Runge l'arabesco identifica infine il paesaggio con un'istanza compositiva che supera la divisione accademica dei generi («alle schönen Compositionen neigen sich zu Landschaft hin» è la celebre affermazione di Runge) per affermare l'idea di un'impalcatura astratta e concettuale, riflessiva e costruita, propria di ogni arte moderna⁶⁷.

La creazione del paesaggio in quanto arabesco postula in Brentano la perdita del contatto con la natura e il suo recupero per via indiretta e mediata. Ricercata nei momenti di comunione spirituale raggiunti nell'incontro d'amore, l'armonia dell'unione con la natura si stempera in forme rarefatte e sfuggenti. All'essenza ingenua e naturale della fanciulla amata Otilie, delle sue parole e dei suoi pensieri, si contrappone l'espressione riflessa e irrisolta del giovane protagonista che nella contemplazione del paesaggio esprime la perdita di sé⁶⁸: «Ich wußte nicht, ob die Eichen oder unsre Locken so sanft über uns rauschten, ob Tiliens Blicke den Mond oder der Mond ihre Blicke anzündete. Ich war nie mehr - und doch nichts als ein Lebender. Das Aeußre fühlte ich in meiner Seele in einem stillen Weben, und mich das Aeußre bildend und von ihm gebildet. Es war, als habe ich ein Element um mich erschaffen, das seinen Schöpfer mit Wellen dankend umschlingt, und von sich selbst trennend zur Einzelheit erhebt. - Es war die letzte Empfindung des Geschaffenen, und die erste des Schöpfers»⁶⁹. Nella vicinanza dell'amore l'io perde la cognizione del proprio

⁶⁶ F. Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur*, in *op. cit.*, vol. 16, 1981, p. 167.

⁶⁷ P. O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, a cura di J. D. Runge, Berlin 1938, p. 13. Per questa interpretazione cfr. J. Träger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, pp. 38-9. Dell'arabesco si parla anche nella lunga e celebre lettera-confessione che Brentano scrive a Ruge nel 1810. Il concetto di arabesco come geroglifico, che viene qui elaborato, appare in continuità con l'uso della forma dell'arabesco in *Godwi*. Per il rapporto fra Brentano e Runge cfr. il *Briefwechsel*, a cura di K. Feilchenfeldt, *Clemens Brentano und Runge. Aus ungedruckten Briefen*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», XVI (1972), pp. 1-36. Differenze e affinità nell'interpretazione dell'arabesco sono state inoltre indagate in un saggio, apparso in Italia, di D. Mazza, *Die umgekehrte Arabeske. Zum Begriff der Arabeske in dem Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia von Clemens Brentano und seinen "Zitaten" aus dem Werk Philipp Otto Runges*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli» Sezione Germanica, n.s., II, 1-3 (1992), pp. 181-96.

⁶⁸ Sulla ricerca di identità di *Godwi* attraverso la poesia, scoperta nell'incontro con Otilie, e sul rapporto fra prosa e poesia nel romanzo di Brentano cfr. S. Nienhaus, *Godwis «Heilige Stunden». Brentanos Gedicht "Sprich aus der Ferne" im Kontext des «Godwi» Romans*, in «Studi Tedeschi», XXX (1987), pp. 45-64.

⁶⁹ (p. 164) «Non sapevo se erano le querce o la nostra vita a sussurrare dolcemente sopra di noi, se gli sguardi di Tilie accendevano la luna o la luna i suoi sguardi. Non ero più - eppure niente più di un essere vivente. Sentivo il mondo esterno nella mia anima in un tessere tranquillo, quell'esterno che mi modella mentre io vengo modellato da esso. Era come se avessi creato intorno a me un elemento, che abbraccia grato il suo creatore con delle onde, e separan-

centro, l'indefinito dà vita a una nuova catena di potenzialità dove materia e creazione ritrovano corrispondenza: rimanendo divisi e nello stesso tempo accomunati, avvicinandosi l'uno all'altro, il creatore e l'oggetto creato sembrano infine identificarsi nello stretto susseguirsi delle connessioni. La continuità non è però realizzata in base a una successione lineare, quanto piuttosto in nome di una catena di negazioni. Godwi sa che le sue emozioni di fronte alla natura non possono più dare vita al flusso continuo della lingua, ma solo a «frasi spezzate e ad esclamazioni»⁷⁰.

5. *L'allegoria del fiore*

Dalla perdita di centralità del soggetto e dell'oggetto deriva l'artificio dell'arabesco, affine, per similitudine di ipotesi formali, a quel «mondo fluttuante» che Gustav Hocke ha individuato come un carattere peculiare del manierismo⁷¹. Il paesaggio corrisponde in *Godwi* a questa libertà del periferico che prevale sull'oggetto destinato a svanire nell'estasi della visione. «Alles verlor seine Gestalt und sank in Einigkeit. Es gab nur einen Himmel und eine Erde, auf ihr wandelte ich, und mein Fuß rauschte im Laube, in des Himmels mildem Glanze ging mein Auge und trank große herrliche Ruhe. O! wem hätte ich sagen können, wie mein Herz war, wer hätte mich verstanden, und das elende Fragment meiner Sprache entziffert, und wer hätte es verdient?»⁷². La perdita dei contorni apre la possibilità di nuovi ritrovamenti che partono però dalla coscienza dell'impossibile rivelazione: la lingua è divenuta frammento, parodia di se stessa, gioco di paradossi e annullamenti: «In solchen Momenten verliere ich mich in meiner Rede, die mit sich selbst zu witzeln anfängt [...]»⁷³. In questi momenti di ebbrezza, in cui prorompe una *phantastische Stimmung*, la «festa del linguaggio» suggella l'autonomia della parola, il suo autoriprodursi ludico. Il racconto divenuto involuzione della fabula e il paesaggio divenuto arabesco sono espressione di questa scrittura, che è circolare perché refrattaria alla sintesi, roteante e complessa perché non più in grado di legittimare un unico concetto.

dolo da sé si innalza al particolare. - Era l'ultima sensazione di colui che viene creato e la prima del creatore».

⁷⁰ (p. 163).

⁷¹ G. Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea. Dal 1520 al 1650 e oggi*, (1977), trad. it. di G. Ferro Milone, Roma - Napoli, 1989, p. 37.

⁷² (p. 329) «Tutto perse la sua forma e sprofondò nell'unità. C'era solo un cielo e una terra, sulla quale peregrinavo, e il mio piede sfiorava il fogliame, il mio occhio andava nel tenue splendore del cielo e beveva una grande e solenne quiete. Oh! A chi avrei potuto dire come era il mio cuore, chi mi avrebbe capito e avrebbe decifrato il misero frammento della mia lingua, e chi lo avrebbe meritato?».

⁷³ (p. 346) «In questi momenti mi perdo nel discorso, che inizia a motteggiare con se stesso [...]».

Nel guardare un fiore la fanciulla Wallpurgis descrive come il suo pensiero si perda nel calice del giglio, si distacchi dall'io e compia il cammino verso l'annullamento. Questo cammino è fatto di un movimento che va fino alle radici della pianta, allo sperdimento totale che richiama l'universo di visioni fantastiche. «Er schaut nun aufwärts durch den Schacht, und alle die Gestalten sieht er wie zwei Säulen emporsteigen, zwei herrliche Bäume, auf deren einem holde Mädchen wie Blüthe und Früchte aus einander dringen, und auf dem andern Jünglinge, und wie die beiden tausendarmichten Leben in einander rauschen, verschwinden ihm die Blicke, er fühlt um sich ein wunderbares Weben, das höher ist, als alle die Gestalten, die nun ein einziger Baum vor ihm zu werden scheinen, und er fühlt, wie sich des Baumes Wurzeln unter ihm regen, und umarmt bange den lebendigen Stamm, damit ihr geheimnisvolles Treiben ihn nicht verschlinge, und blickt er aufwärts, so betet er, und blickt er nieder, so schwindet er in dem Gewirre der Wurzeln, die wie lichte Schlangen um ihn wühlen, und schafft, und wo er schuf, dringen goldne Blitze aufwärts, klingend schießen sie in die Höhe, und leuchten an dem herrlichen Stamme bis zu dem Gipfel empor, der in der Glut sich wieder in die beiden ersten Leben löst»⁷⁴. Alla stasi dell'oggetto sono subentrati l'apoteosi delle simmetrie, l'incedere iterativo, il moto ininterrotto fra l'alto e il basso, fra superficie e profondità, mentre la rapidità temporale dà vita a una compresenza di azioni che si succedono a catena ripetendo sempre lo stesso ritmo di alternanze e raddoppiamenti e trovando conclusione in una coincidenza degli opposti dove perdita e ritrovamento finiscono col combaciare. Non si può, di fronte a queste immagini, non pensare alle famose composizioni di Runge, alle *Tageszeiten*, soprattutto, che Brentano dovrà tanto ammirare, al tipico disegnare «geometrie vegetali» che ritrovavano proprio nel fiore il simbolo di un'archetipica unità del creato, dell'edenica corrispondenza fra l'uno e il tutto. Sono opere posteriori a *Godwi*, come posteriori sono le affermazioni del poeta che negli arabeschi del pittore vedeva la possibilità di ricostruire un paradiso perduto⁷⁵. Ma la presenza fin da ora di queste

⁷⁴ (p. 417) «Allora guarda in alto attraverso il calice e vede tutte le figure innalzarsi come colonne, due magnifici alberi: sull'uno insistono, separate come fiori e frutti, leggiadre fanciulle, sull'altro fanciulli; e appena le due vite dalle mille braccia mormorano l'una nell'altra, la loro vista scompare, il pensiero sente intorno a sé un tessere meraviglioso più alto di tutte le figure, che ora sembrano divenire simili a un unico albero, e sente come le radici dell'albero si muovono sotto di lui, e abbraccia timoroso il tronco vivente affinché il loro movimento misterioso non lo inghiotta, e guarda verso l'alto, prega, e guarda in basso, scompare nel groviglio delle radici che scavano attorno a lui come luminosi serpenti, e crea, e dove ha creato premono verso l'alto fulmini dorati, suonando si lanciano nell'aria e risplendono lungo il tronco meraviglioso fino alla cima che nel rossore si dissolve nelle prime due vite».

⁷⁵ Cfr. su questi argomenti W. Hofmann, *Runges Versuch, das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren*, in *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt a. M. 1989, pp. 107-33. Il saggio era stato pubblicato per la prima volta nel volume

epifanie visive induce a constatare come già nell'opera giovanile si schiudano problematiche appartenenti al tardo Brentano⁷⁶, come cioè già qui egli costruisca, con gli arabeschi del testo, il surrogato di qualcosa che è andato perduto. La perdita può essere recuperata nell'*Augenblick des Blicks*, lì dove l'arte rinsalda, nello stato di trance della congiunzione visiva, le «reliquie della totalità»⁷⁷. Il soggetto non osserva l'oggetto del fiore ma se stesso come oggetto, il proprio pensiero che testimonia l'estraneità e il bisogno implicito di una mediazione. La mediazione sta proprio nel cedimento che il soggetto attua nello scambio con l'oggetto e di cui si parla poco dopo in termini nuovamente metaforici e astratti: «Sieh, Annonciata, und als ich weiter blickte, so war ich immer weniger, denn an jedem Kelche mußte ich ein Kind meiner Seele zurücklassen als ein Opfer des Todes. Als ich bey einer Blume niederblickte dem traurigsten Gedanken nach, denn er hatte alle andere überlebt, so war mir, als sähe ich mich selbst im Kelch der Blume liegen, eine andere Blume blickte nieder in mein zartes Grab, in das sie kühle Thränen träufelte, und ich empfand Erinnerung über den Rand der Blume hinüber wie Ahndung in mir weben»⁷⁸. Nella confusione della dimensione temporale, nella vertigine della visione, si perde il senso dell'origine, anzi, nel ritmo autogenerantesi del ciclo metamorfico, si smarrisce continuamente il concetto stesso di inizio. Fin dalle prime pagine *Godwi* si era posto il problema del rapporto fra l'io e il mondo, se cioè fosse l'io a creare il mondo o viceversa. Il quesito, naturalmente, non cerca una risposta costruttiva, rientra anch'esso nell'ambito della parodia. Brentano si rivolge ai filosofi idealisti, coloro che scambiano l'ombra per la verità degli oggetti, che apprendono solo ad «abbracciare se stessi»⁷⁹. Nonostante gli strali polemici Brentano è vicino e lontano al tempo stesso da Fichte: le visioni di *Godwi* sarebbero impensabili senza l'idea di una produttività totalizzante dell'io, pure se tali visioni, nate dal decentramento dell'oggetto e del soggetto, sono gli attimi estremi di una salvezza legittimata solo nello stato del sogno, nelle forme autosignificanti della poesia. In realtà, pure ammirando il *Meister goe-*

Runge und seine Zeit, Hamburg - München 1977/78, pp. 31-45. Si tratta del catalogo di una mostra tenutasi presso la *Kunsthalle* di Amburgo e curato dallo stesso Hofmann.

⁷⁶ Si rimanda di nuovo al già citato saggio di W. Frühwald, *Das verlorene Paradies ...*

⁷⁷ Entrambe le espressioni si trovano nella lunga lettera di Lady Hodefield (pp. 93-118) in cui è espressa la teoria poetica del romanzo.

⁷⁸ (p. 417-8) «Vedi, Annonciata, quando continuavo a guardare, divenivo sempre più piccolo perché in ogni calice dovevo lasciare una creatura della mia anima come un sacrificio di morte. Quando volgevo lo sguardo in basso, verso un fiore, seguendo il più triste pensiero, sopravvissuto a tutti gli altri, mi sembrava di vedere me stesso nel calice del fiore, un altro fiore guardava in basso nella mia dolce tomba in cui versava a gocce lacrime fredde e io sentivo tessere in me il ricordo che correva oltre il bordo del fiore come presagio».

⁷⁹ Come ricorda l'edizione critica (p. 666) già prima del trattato *Der Philister, vor, in und nach der Geschichte* del 1811, nel 1799, Brentano aveva tenuto una conferenza sulla *Naturgeschichte des Philisters* che aveva provocato l'irritazione di Fichte, presente nel pubblico.

thiano⁸⁰, Brentano è assai più vicino in *Godwi* a Jean Paul, costruisce il suo *Bildungsroman* distruggendo l'idea di una finalità pedagogica, ovvero, come si è visto, costruendo e distruggendo insieme. Il paesaggio non sfugge a questa regola. La contemplazione del fiore realizza lo schiudersi di un nuovo orizzonte, quello di una scrittura concentrica che torna su se stessa e, nel movimento autoriflessivo, trova la sua lirica predisposizione al fantastico. Qui, nel suo romanzo giovanile, Brentano è uno sperimentatore di forme e il paesaggio sperimentato si riduce a un unico fiore: l'essenzializzazione stimola le ridondanze immaginative. Il fiore diventa per Brentano allegoria del mondo, come Adam Müller negli stessi anni aveva definito la pittura di paesaggio⁸¹. Allegoria di un mondo di astratte fantasie, allegoria di un'idea compositiva in cui oramai si identifica il paesaggio. Perciò l'autore Maria, giunto agli ultimi giorni della sua esistenza, preferisce tacere per far parlare ciò che si scorge al di là della finestra. Il paesaggio è giunto ad affermarsi definitivamente come un linguaggio sostitutivo: «Ich glaube es Ihnen aber deutlicher zu sagen, lieber Godwi, wenn ich schweige, und Sie bitte, ans Fenster zu treten. - Sie sehen die roten Flammen des Abends, wie die Berge von ihnen entzündet werden und Feuer zu duften scheinen, und wie diese Flammen sich mannigfach gestalten, und ganze Landschaften zu werden scheinen. - Was ist die Flamme, anders als die Gestalt des Feuers, und das Feuer anders, als die Gestalt der Wärme, und diese, als die Gestalt des Lichts?»⁸². Alla contemplazione diretta della natura è subentrata l'istanza di una figurazione allegorica in cui si condensa l'ornamento del paesaggio. Solo chi presta attenzione ai suoi effetti e agli artifici proiettivi che ne derivano, potrà illudersi di possedere il libro divenuto paesaggio.

⁸⁰ Quest'ammirazione è testimoniata da un frammento di una lettera sul *Wilhelm Meister Lehrjahre*, pubblicato nel primo numero della rivista di Sophie Merau «Kalathiskos». C. Brentano, *Werke*, a cura di W. Frühwald e F. Kemp, München 1963, vol. 2, pp. 1215-18. Brentano mette soprattutto in luce l'incontro, all'interno del romanzo goethiano, di immaginazione e ragione pratica.

⁸¹ A. Müller, *Etwas über Landschaftsmalerei*, in *Kritische/ästhetische und philosophische Schriften*, ed. crit. a cura di W. Schroeder e W. Siebert, Darmstadt 1967, p. 189.

⁸² (p. 522) «Penso, caro Godwi, di poterglielo dire meglio se taccio e la prego di avvicinarsi alla finestra. Le vede le rosse fiamme della sera? Sembra che le montagne incendiate emanino fuoco e queste fiamme prendano molteplici forme: è come se divenissero l'intero paesaggio. - Cos'altro è la fiamma se non la forma del fuoco, e il fuoco se non la forma del calore e questo la forma della luce?».

Burghard Damerau
(Berlin)

*Das Übliche und das Eigenwillige
Wie steht es mit der Sprachskepsis?**

daß wir unsere Gedanken und
unsere Welt mit anderen teilen
Donald Davidson

Mit dem Tod des Schriftstellers Elias Canetti im August 1994 ging einmal mehr zuende, was wir «ein bewegtes Leben» nennen. Bei Canetti hieß das auch: in verschiedenen Sprachen leben, vom Bulgarischen in der Hafenstadt Rusčuk an der unteren Donau, wo er zunächst aufwuchs, und dem Altspanischen, das in der jüdischen Familie gesprochen wurde, bis hin zum Englischen in London, wo er lange Zeit wohnte.

Durch diese Bewegungen zog sich allerdings seit seinem achten Lebensjahr ein roter Faden. Es war die deutsche Sprache, die er als Schüler in Österreich und der Schweiz und anschließend in Deutschland brauchte und die er weiter verwendete, auch wenn er sich in England in seine Privatsphäre zurückzog, an den Schreibtisch setzte und nach und nach seine *Aufzeichnungen* niederschrieb - eine denkwürdige Treue, die er beispielsweise mit Paul Celan in Frankreich und Ingeborg Bachmann in Italien teilte. «Zuhause fühle ich mich», notierte Canetti, «wenn ich mit dem Bleistift in der Hand deutsche Wörter niederschreibe und alles um mich herum spricht Englisch»¹. Doch diese sprachliche Heimat hat ihre Tücken.

1969 hält Elias Canetti in München seinen Vortrag *Wortanfälle*. Canetti schildert darin ausführlich seine irritierenden Erfahrungen mit der ihm vertrauten deutschen Sprache, umgeben vom Englischen. Er erinnert sich an Wortanfälle: «Es waren isolierte Worte, sie ergaben keinen Sinn. Plötzlich kam es wie

* Bettina Banasch und Thomas Klugkist danke ich für ihre hilfreichen kritischen Anmerkungen.

¹ Canetti: *Aufzeichnungen 1942-1985: Die Provinz des Menschen, Das Geheimherz der Uhr*, München 1993, S. 244.

ein Furor über mich, und ich bedeckte einige Seiten blitzrasch mit Worten». Mit was für Worten? «Sehr häufig waren es Substantive, doch nicht ausschließlich». Merkwürdige Heimsuchungen in England am Schreibtisch, die ihm einerseits Glücksgefühle vermittelten, ihm andererseits aber auch nicht ganz geheuer waren: «Ich empfand diese Wortanfälle als pathologisch»².

Canetti erinnert sich seiner Scham angesichts solcher Wortanfälle, und er zitiert, leider, auch nichts daraus. Ja, er bittet sein Münchener Publikum sogar um Entschuldigung dafür, daß er derart persönliche Erfahrungen überhaupt schildere. Indes: Sie sind ihm doch um ihrer Absonderlichkeit willen wichtig und erscheinen ihm offenbar der Mitteilung würdig. Damit spricht er in seinem Vortrag etwas an, was über das Deutsche hinaus jede Sprache betrifft. Seither nämlich meine er, Worte seien mit einer besonderen Art von «Leidenschaft»³ geladen: Plötzlich erzwingt eine Sprache ihr Daseinsrecht und entwickelt eine, wenn auch nicht ganz geheure, selbständige Dynamik. Anders gesagt: In der fremden Umgebung ereignet sich plötzlich die vertraute Sprache als etwas Fremdes.

Hofmannsthal und keine Folgen

Wozu diese Erinnerung von Canetti? Ich möchte anhand dieser Wortanfälle eine ähnliche Erfahrung mit der Sprache im 20. Jahrhundert näher betrachten. Eine hinlänglich bekannte Erfahrung: daß die Sprache eine *mechanische Eigendynamik* entwickeln kann - ein solcher Mechanismus verstanden als eine Form des unreflektierten Gebrauchs von Sprache⁴.

Ich möchte diese Erfahrung einem Text gegenüber hervorheben, der ebenso hinlänglich bekannt ist und zudem als einschlägig galt und noch gilt, wenn es um die sogenannte Sprachkrise um 1900 geht: Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief. Denn für *denjenigen Vorbehalt* gegen die Sprache, der besonders unter österreichischen Autoren nach 1945 verbreitet ist, spielt dieser Brief meines Erachtens nicht eine derart maßgebliche Rolle. Das heißt, hinsichtlich der Sprachproblematik im 20. Jahrhundert wird der Brief wohl immer noch überschätzt. Von einem solchen Überbewerten kann in meinen Augen gleich aus zwei Gründen die Rede sein. Zum einen:

Die sprachliche Qualität des Briefs ist frappierend. Aber seine exemplarische Bedeutung kam ihm zu, indem man die zweifelnden Aussagen nur als Aussagen las, d. h. indem man die sprachliche Qualität vernachlässigte, notwendig vernachlässigte. Denn je deutlicher diese Qualität wird, desto relativer werden

² Canetti: *Das Gewissen der Worte: Essays*. München, Wien ohne Jahr, S. 160.

³ Ebd.

⁴ Vgl. dazu neuerdings auch Monika Schmitz Evans: *Poesie als Antimechanik: Zur Modellfunktion des Zufälligen bei Hans Arp*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 38 (1994) bes. S. 302f. und Anm. 60.

die Zweifel, weil um so deutlicher wird, wie sehr Hofmannsthals Sprachnöte, die dem Brief zugrunde liegen, schon hier und noch darüber hinaus seine Sprachmächtigkeit stimulierten. Hofmannsthal hat nicht so heiß gegessen wie in der Chandos-Klage gekocht wird.

Diese Klage umfaßt bekanntlich folgendes. Chandos hält die Sprachen in jeder Hinsicht für unzulänglich: Auf Metaphysisches läßt sich nur mehr allegorisch verweisen; die äußere Wirklichkeit ist nicht angemessen zu beschreiben, und die privaten, psychischen Zustände finden sich als solche in der Sprache, die wesentlich öffentlich ist, nicht wieder.

Der Brief ist wunderbar formuliert - aber Chandos Vorbehalte waren allesamt nicht neu. Es gab, von der Sprachskepsis der Mystik abgesehen, die frühromantische Position, daß man nur allegorisch aufs gleichsam Höhere verweisen könne; es gab die Position von Nietzsche und Mauthner, daß die Sprache zur Erkenntnis der Welt nicht taugte; und es gab die Position, daß man sich mit seinen psychischen Zuständen in der Sprache nicht wiederfinde: Vom einstigen Zeitgeist der Empfindsamkeit besonders gefördert, wurde sie wiederum von Mauthner 1901 mit dem einfachen Argument befestigt, daß ja schon unser jeweiliges Zuckerschmecken als solches, in seiner Eigenart, nicht zu übermitteln sei - ein Argument des Subjektiven, das neuerdings von Thomas Nagel in einem ähnlichen Zusammenhang wiederholt wurde, auch am Beispiel des Zuckers⁵.

Neu war also allenfalls die Ballung der skeptischen Positionen in Chandos' Brief. Er ist eine Summe. Und tatsächlich förderte er ja beträchtlich das Krisenbewußtsein hinsichtlich der Sprache: daß man sie als etwas Fremdes erfährt und daß sie nicht leistet, was man von ihr fordert.

Indes: Auch hierin werden die Aussagen des Briefs meines Erachtens - zum anderen - überbewertet. Denn genau genommen hat Chandos' Skepsis die Weltkriege nicht überlebt: Für die sogenannte Renaissance der Sprachproblematik insbesondere in Österreich seit den fünfziger Jahren ist der Brief weitgehend unerheblich. Er ist kein Maßstab. Das heißt, man kann keineswegs einfach eine Linie von der Sprachkrise der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart ziehen⁶.

⁵ Vgl. zum Höheren Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie* in Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler u. a. Bd. 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 324; zur Erkenntnis der Welt Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* in Werke, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. III, 2, Berlin, New York 1973, S. 372, sowie Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 3, Leipzig ³1923, S. 641; und zu den psychischen Zuständen etwa Herder: *Über die neuere Deutsche Litteratur* in Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 1, Berlin 1877, S. 394, Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 1, S. 35-38, und Nagel: *Subjective and Objective* in *Mortal Questions*, Cambridge, Mass. 1979, S. 201, dt. *Das Subjektive und das Objektive* in *Die Grenzen der Objektivität: Philosophische Vorlesungen*, hg. v. Michael Gebauer, Stuttgart 1991, S. 107f.

⁶ Vgl. unter den neueren Arbeiten etwa Silvio Viettas Bemerkungen in seinem Buch *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992, S. 131-158, bes. S. 153.

Das andere Testament

Es gibt allerdings unter Hofmannsthals Zeitgenossen jemanden mit einer Erfahrung, die meiner Ansicht nach einschlägiger ist für die moderne *Entfremdung* zwischen den Sprechenden bzw. Schreibenden und ihren Worten. Canetti hätte sich seiner Wortanfälle durchaus nicht zu schämen brauchen: Ganz so absonderlich waren sie keineswegs. Denn was ihm widerfuhr, das beschrieb vor ihm ähnlich schon ein anderer: Rainer Maria Rilke. Das heißt, was uns Canetti, sei es aus Scham, sei es aus Bescheidenheit, vorenthielt - das schriftliche Ergebnis der Wortanfälle -, davon können wir uns gleichwohl ein Bild machen. Denn es gibt eine Aufzeichnung aus Rilkes Nachlaß mit dem Titel *Das Testament*.

Wie bei Canetti, so sind auch Rilkes Worte in einem Teil dieses Nachlasses häufig Substantive, doch nicht ausschließlich; sie sind gleichfalls isoliert, ergeben auch keinen rechten Sinn und waren ihm nicht ganz geheuer, kamen gleichfalls «plötzlich» über ihn, und dabei suchten sie ihn zwar nicht ausdrücklich wie einen Furor heim, aber, immerhin, wie eine scharfe Säure: «Ich schreibe hier, ohne das Mindeste zu verändern, eines nach dem anderen, ehe ich sie vernichte, die sinnlosen Worte ab, in denen sich mein damals fähiger Geist zersetzte, da ein "fremdes" Schweres plötzlich, wie eine scharfe Säure, über ihn ausgegossen war». Und das ging, der Abschrift zufolge, so: «Silber Freude Rohheit Runde Loos Lieber / Aufguß Sand Weshalb Nimmer Achtung / Lauer Nieder Neid Vielfraß Seegen Sucht / Nager Weg Ast vertieft Zaun Sage Einfalt / Wespe Herz Kino (Kind) Trauer Taufall / Gerücht Ring Sanftmuth Abend Wiege». - Das geht so weiter über zwei Seiten, bis zum Schluß: «Saumzwang Niefeln Hieber Beherzung / Ichthüs Nomenclatur Beinung Richter / Regulus Wehrkraft Karde Spule / spielt langsam aber keine Musik reicht / an den Reigen Naumann»⁷. Soweit Rilke im Frühjahr 1921.

Diese Erfahrung, daß sich da ohne sein Zutun etwas in ihm zu Wort meldet - Rilke spricht noch einmal von einem «*fremden* Schweren» und auch von einer «schweren "fremden" Heimsuchung» - diese Erfahrung ist ihm verständlicher-weise unheimlich; er wolle doch wenigstens: «*mein* Schweres»⁸. Mit dem, was ihm widerfährt, will er sich zumindest identifizieren können. Hier aber erfährt er sich als fremdbestimmt.

Canettis pathologischer Furor, Rilkes fremde Heimsuchung: Derartige Ereignisse, so unmittelbar und zwingend erlebt, haben in der Tat etwas Unheimliches an sich. Gleichen sie doch manischen Zuständen. Aber: Haben sie auch die charismatische Potenz der platonischen Mania oder des religiösen Zungenredens oder der *écriture automatique*? Das wohl kaum. Die Inspiration als metaphy-

⁷ Rilke: *Das Testament*. Hg. v. Ernst Zinn. Frankfurt am Main 1975, S. 33f.

⁸ Ebd., S. 32f.

sisch oder psychisch, jedenfalls als unreflektiert motivierter Rauschzustand des Geistes: Hier ist sie zwar auch eine Art Eingebung, aber doch sehr grotesk. Denn sie ist hier eine mechanische Inspiration, die den Betroffenen, statt ihn irgendwie zu befriedigen, völlig verstört. Die Sprache, mit ihrer besagten Leidenschaft sich verselbständigend, wird am eigenen Leib erfahren als Fremdkörper.

Kurz: Die Entfremdung zwischen dem Menschen und seiner Sprache zeigt sich in Rilkes Abschnitt aus dem *Testament* nicht im Sprachzerfall, wie bei Hofmannsthals Bild von den modrigen Pilzen im Mund oder bei seinen in sich zirkulierenden Einzelworten, die jeweils ins Bodenlose führen; die Entfremdung zeigt sich hier vielmehr in einer unheimlichen mechanischen Eigendynamik der Sprache, die sich Wort um Wort aneinanderreihend von selbst ereignet. Das Irritierende daran, wie Rilke sie erfährt, ist nicht, daß sie ihm verlorengeht. Das Irritierende liegt für ihn darin, daß sie so sinnlos wie selbständig abläuft.

Nun könnte man freilich einwenden, Rilke sei eben nicht avanciert genug gewesen; darum habe er seine Erfahrung nicht richtig gewürdigt; während der Surrealist André Breton von diesem automatischen Schreiben begeistert gewesen wäre!

Das mag sein. Aber ich möchte auf einen anderen Aspekt hinaus. Denn in dieser verstörenden Erfahrung zeigt sich dramatisch ein Grund für denjenigen Vorbehalt gegen die Sprache, den ich für unterschätzt halte und hier betonen will. Und für diese Art Vorbehalt erweist sich die Sprachskepsis als unwichtig. Denn das Problem besteht in diesem Fall nicht darin, daß einem die Worte fehlen, weil sie grundsätzlich wirklichkeitsuntüchtig sind. Das Problem besteht im Gegenteil darin, daß man *zuviel* Sprache in sich hat bzw. daß sie *viel zu* tüchtig ist: sich ähnlich wie bei Canetti und Rilke auf irritierende Weise verselbständigt. - Dazu zunächst eine terminologische Anmerkung.

Sprachskepsis, Sprachkritik und Bezug

Mittlerweile, nach zahlreichen Untersuchungen, gibt es auch zahlreiche Begriffe, die den Vorbehalt gegen die Sprache differenzieren sollen. Entstanden ist ein quasi-scholastisches Panorama: ontologische und erkenntnistheoretische, metaphysische, mystische, pragmatische, semantische, genauer: repräsentationssemantische und gebrauchsemantische, oder auch kritische Skepsis usw.

Ich möchte dazu einen Vorschlag machen. Um dabei nicht allzusehr auszufern, soll es nur um solche Vorbehalte gehen, die in der Tradition des modernen Sprachzweifels eine wesentliche Rolle spielen, nämlich diejenigen Vorbehalte, die sich ergeben, wenn man eine *angemessene* Sprache fordert - was immer mit diesem Angemessenen gemeint ist: die Richtigkeit von Wörtern oder auch deren lautmalerische Qualität, die Wahrheit der jeweiligen Sätze oder des allgemeinen Gehalts eines Werkes, d. h. seine Disposition zu der einen oder anderen Wahrheit, die erst in den jeweiligen Deutungen zur Geltung kommt, oder

auch der sinnliche Ausdruck eines Stils usw. Daß die Sprache in diesem Sinne angemessen ist, heißt also nicht in jedem Fall, daß sie dem Beschriebenen auch ähnlich ist.

Diese Beschränkung auf den Gesichtspunkt der angemessenen Sprache ist durchaus nicht selbstverständlich. Es gab ja auch Vorbehalte, die nicht auf dem Wunsch nach Angemessenheit beruhen, etwa bei Sokrates, der sich in Platons *Phaidros* gegen alles Schriftliche wendet, weil dadurch das Gedächtnis vernachlässigt werde.

Der Vorschlag meinerseits ist nun keineswegs ganz neu. Er erinnert zunächst nur an eine bereits bestehende Unterscheidung. Ich meine, daß man einfach *Sprachskepsis* und *Sprachkritik* auseinanderhalten kann. Demnach gibt es auf der einen Seite Sprachskepsis, die an der Sprache überhaupt zweifelt, ja mitunter verzweifeln läßt. Denn diese Skepsis stellt grundsätzlich infrage, daß wir jemals mit unserem *Sprachpotential* - wie auch immer wir es einsetzen - dieses oder jenes angemessen sagen könnten. Und auf der anderen Seite gibt es Sprachkritik, die nicht die grundsätzliche Unzulänglichkeit moniert, sondern jeweilige Verwendungsweisen. Diese Kritik richtet sich gegen den jeweils üblichen *Sprachgebrauch* der Zeitgenossen. Mit dieser Unterscheidung lassen sich zumindest begriffliche Merkwürdigkeiten wie etwa die Rede von einer kritischen Skepsis vermeiden.

Die so verstandene Sprachskepsis ist gewiß noch weiter zu differenzieren, und zwar besser nicht, indem man nach Funktionen der Sprache unterscheidet. Denn welchen Gebrauchswert hat etwa die Unterscheidung von Erkenntnis-Funktion und Kommunikations-Funktion? Teilt man Erkenntnisse nicht mit? Und hat Mitteilen nichts mit Erkennen zu tun? - Man kann statt dessen auch danach unterscheiden, worauf sich die Sprache bezieht (wobei ich mit Nelson Goodman den Ausdruck eines literarischen Textes als eine Weise des Bezugs verstehe). Das können konkrete oder abstrakte Gegenstände sein, während im Fall der Literatur auch offen bleiben kann, ob das, was dargestellt wird, existiert hat und noch existiert oder nicht.

Dieser Gegenstandsbereich kann zum einen die psychischen Zustände umfassen: ein Refugium, das schon in der Zeit der Empfindsamkeit besonders favorisiert wurde und so den entschiedenen Vorbehalt gegen den sogenannten toten Buchstaben aufkommen ließ, also Sinneseindrücke und Vorstellungsbilder, am Tage sowie in der Nacht, oder auch Gedanken (letzteres bis zum Beginn der modernen Sprachphilosophie, die zumindest die Gedanken als intersubjektiv fundiert, als sprachlich, ausweist⁹). Das kann zum anderen die äußere als fremd, komplex, flüchtig oder intensiv, besonders schön oder besonders ent-

⁹ Vgl. etwa Davidson: *The Myth of the Subjective*, in: Bewußtsein, Sprache und die Kunst, hg. v. Michael Benedikt und Rudolf Burger, Wien 1988, 54, dt. *Der Mythos des Subjektiven: Philosophische Essays*, hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1993, S. 107.

setzlich erfahrene Welt sein - zu der auch der eigene Text zählt. Oder es kann etwas gleichsam Höheres sein, d. h. ein sogenanntes Wesen der Dinge oder auch etwas Transzendentes. Das Argument, das die Skepsis gegenüber der gesprochenen bzw. geschriebenen Sprache stützt, kommt also tendenziell von innen, von außen oder gleichsam von oben.

Und die Sprachkritik läßt sich noch weiter danach unterscheiden, was am Sprachgebrauch beanstandet wird - wobei der Maßstab für die jeweilige Kritik wechseln kann. So gab es beispielsweise mit der im 18. Jahrhundert einsetzenden bürgerlichen Gesprächskultur die Abgrenzungen nach allen Seiten: die Kritik an der höfischen Konversation mit ihrem ausgedehnten Komplimentemachen, dem das prägnante Formulieren von Sympathien entgegengehalten wurde, ebenso wie die Kritik am unreflektierten Palavern und an der Vulgärsprache oder auch die Kritik am überhandnehmenden Sprachgebrauch in der bürgerlichen Öffentlichkeit - mit dem Topos der abgenutzten Münzen, denen die vielbenutzten und damit ausdruckslosen Wörter gleichen. Es gab mit Blick auf die geschraubte Korrespondenz im Kanzlei-Stil die Stil-Kritik Gellerts, worin sich der Wandel zum empfindsamen Brief ankündigte, oder Hamanns Kritik an der Abstraktion, die die jeweiligen Erfahrungen der Menschen vernachlässigte. Mit dem Journalismus im 19. Jahrhundert entwickelte sich auch die Kritik von Kürnberger und schließlich im 20. Jahrhundert die von Kraus: eine Kritik an Neologismen bzw. an Phrasen, die vielfach auch noch grammatikalisch falsch formuliert waren. Nach dem Dritten Reich gab es dann noch einmal eine anders motivierte Kritik an bestimmten Wörtern: Sternberger, Storz und Süskind versammelten sie im *Wörterbuch des Unmenschen*, während sich in der Gegenwart der Schriftsteller Gerhard Roth wiederum gegen den unreflektierten, phrasenhaften Sprachgebrauch in den neueren Massenmedien wendet¹⁰.

Aus der Sprachskepsis ergibt sich streng genommen, entweder über das am eigenen Leib Erlebte oder über die äußere Wirklichkeit oder über Höheres - wenn nicht überhaupt ganz und gar - zu schweigen, je nach dem, in welcher Hinsicht man Worte ein für allemal unzulänglich findet. Aus der Kritik folgt dagegen: Die Sprache anders gebrauchen. Ein weiteres Beispiel hierzu ist etwa die Metaphysik-Kritik des frühen Wittgenstein, bei dem sich Sprachskepsis und Sprachkritik verbinden. Das eine begründet bei ihm das andere: Weil er skep-

¹⁰ Vgl. Der Gesellige, eine moralische Wochenzeitschrift 45 (1748) S. 370 und 57 (1748) S. 472f. und 111 (1749) S. 121, 127; Christian Fürchtegott Gellert: *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* in Werke, hg. v. Gottfried Honnefelder, Bd. 2, Frankfurt am Main 1979, S. 144f., 147f.; Johann Georg Hamann: *Metakritik* in Sämtliche Werke, hg. v. Josef Nadler, Bd. 3, Wien 1951, S. 284, 288f.; Ferdinand Kürnberger: *Sprache und Zeitung* in Literarische Herzenssachen: Reflexionen und Kritiken, Wien 1877, S. 14; Karl Kraus: *Die Fackel*, Bd. 1, Nachdruck, Frankfurt am Main ohne Jahr, S. 2; Gerhard Roth: *Das allmähliche Verstummen der Sprache: Ein Zwischenruf aus Wien* in Materialien zu "Die Archive des Schweigens", hg. v. Uwe Wittstock, Frankfurt am Main 1992, S. 15.

tisch ist, daß die Sprache jemals eine metaphysische Qualität des Lebens sinnvoll formulieren kann, wendet er sich schließlich kritisch gegen unseren Sprachgebrauch und fordert, daß wir uns jedenfalls metaphysische Sätze verkneifen.

Ich bezweifle, daß es praktikabel ist, sich bei der Darstellung der Sprachskepsis und Sprachkritik, ihrer Ursachen, Hinsichten und Folgen, terminologisch weiter festzulegen. Es wird grotesk. Denn das Begriffsraster wird schließlich genauso unübersichtlich wie die Phänomene, die es doch klären sollte.

Kritik an allgemeinen Mechanismen

Nun zurück zur Eigendynamik der viel zu tüchtigen, weil verselbständigten Sprache. Wer mit dieser Erfahrung der entfremdenden Mechanismen nicht einverstanden ist, so läßt sich nun sagen, ist reif für Sprachkritik: weil ja die Sprache, etwa durch einen aufmerksameren Gebrauch, auch anders sein kann. Es ist diese Kritik, auf die ich mit den einleitenden Fällen einer Verselbständigung hinauswill. Denn diese Kritik rückt zwar nicht mehr bei Rilke, aber dann in Österreich nach 1945 langsam wieder ins Zentrum. Die Sprachskepsis läßt sie hinter sich. So spielt der Chandos-Brief mit seiner Skepsis schließlich keine maßgebliche Rolle mehr. Vielmehr wird dann eine sprachkritische Tradition (die sich sehr ausgeprägt auch bei Hofmannsthal, in vielen seiner anderen Texte, findet) fortgesetzt. Indes: Sie wird unter neuen Bedingungen fortgesetzt. Und bei Rilke hat sich bereits eine dieser Bedingungen angekündigt, zwar nur für einen Moment, aber um so dramatischer. - Was sind das für neue Bedingungen?

Teils trotz, teils gerade wegen der Zweifel in der Sprachkrise um die Jahrhundertwende setzte man regelmäßig noch sein Vertrauen in eine bestimmte Zuflucht. Wider das übliche Gerede, wider das alltägliche Geplapper, das nervensägende Geschwätz, kurz, wider die Phrase stand noch die Dichtung: das Kunstwerk als belletristisches Bollwerk, in dem allein sich noch besondere Wahrheiten formulieren lassen. Unvergleichlich beschreibt Stefan George eine gelegentliche «sehnsucht» jedes Dichters, vor gut hundert Jahren, in seiner Lobrede auf Mallarmé: «in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne»¹¹. Was aus diesen Worten noch spricht, ist eine esoterische ästhetizistische Selbstgewißheit, d. h. die Überzeugung, eine bestimmte Abgrenzung noch vornehmen zu können: Es gibt *die da*, die Menge mit ihren Phrasen, und *uns hier*, die Dichter mit ihren Versen. Mit dieser selbstgewissen Trennung zwischen Phrasen und Versen, zwischen Üblichem und Eigenwilligem, sollte es allerdings bald vorbei sein. Es ist dieses *Ende einer Abgrenzung*, das sich mit Rilkes *Testament* dramatisch ankündigt. Seine

¹¹ George: *Mallarmé* in Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 17, Berlin 1903, S. 53.

fremde Heimsuchung ist ein Moment des fremdbestimmten Sprachgebrauchs, aber nicht als Eingebung, mit der sich die Betroffenen identifizieren, sondern als befremdlich bleibender Mechanismus: So greift der vielfach kritisierte mechanische Geist der Zeit über. Die zivilisatorischen Gegebenheiten treiben, ominös genug, auch das private Inspiriertsein an. Plötzlich erscheint selbst der Geist des Dichters als Maschine. Der vermeintlich eigenwillige Sprachgebrauch des Schriftstellers ist vom üblichen nicht mehr so sicher zu trennen.

Die weiteren Bedingungen, die hier wichtig sind, wurden im einzelnen schon vielfach nacherzählt, bedürfen also nur einer kürzeren Erwähnung - wenn auch mit einem bestimmten Akzent, der meines Erachtens bisher zu wenig berücksichtigt wurde.

Zum einen gehört dazu ein Bewußtsein, das mit Hamann, Herder und Humboldt vorbereitet wurde und dank der zunehmenden Wittgenstein-Lektüre einen Höhepunkt erreichte: das Bewußtsein, wie sehr unser Weltbild, d. h. auch unser Selbstbild, von der Sprache geprägt wird. Das bedeutet nicht, daß es jenseits der Sprache keine Sinneseindrücke gebe, wie Wittgenstein selbst anhand eines einfachen Beispiels bemerkt: «Beschreib das Aroma des Kaffees! - Warum geht es nicht?»¹². Wittgenstein geht nicht soweit, zu behaupten, man könne jenseits der Sprache nichts von der Welt *wahrnehmen*. Ja, er behauptet noch nicht einmal, daß alle unsere Sinneseindrücke immer schon sprachlich vermittelt seien. Denn er befaßt sich ausdrücklich nicht mit neurobiologischen Fragestellungen. Seine Philosophie betont nur, daß Worte unsere Wahrnehmungen in hohem Maße beeinflussen, verändern, indem wir über das, was wir wahrnehmen, sprechen, und das Sprachanalytische daran besagt lediglich, daß es keinen Sinn macht, zu behaupten, man könne jenseits der Sprache auch etwas von der Welt *wissen* bzw. *erkennen*. Darin liegt der besagte Akzent: So sehr sich die Sprachskepsis als Erkenntnisskepsis um die Jahrhundertwende dramatisierte, so schnell brach sie auch wieder in sich zusammen und erwies sich als unsinnig. Denn Gedanken sind in ihrer Eigenschaft, Darstellungen der Welt zu sein, intersubjektiv fundiert; d. h., hinsichtlich der Erkenntnis macht die traditionelle Trennung von Subjekt und Objekt keinen Sinn¹³.

Freilich heißt das nicht, daß es keine absoluten Grenzen der Sprache gebe. Wir können zwar das, was wir uns bildlich vorstellen oder wahrnehmen, beschreiben. Aber weder können wir Erfahrungen als solche, in ihrer Eigenart, übermitteln (man denke an den Zucker, aber - auch an Konzentrationslager); denn wir tauschen ja nicht Nervenzellen und Ereignisse aus, sondern Worte, noch können wir transzendente Erkenntnisse formulieren. Ich meine jedoch, auf-

¹² Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen I*, § 609.

¹³ Vgl. zum Argument den in Anm. 9 genannten pointierenden Aufsatz von Davidson: *Der Mythos des Subjektiven*, in der gleichnamigen Aufsatzsammlung, und zum Folgenden den in Anm. 5 genannten Aufsatz von Nagel: *Das Subjektive und das Objektive*.

schlußreich ist in diesen Fällen nicht so sehr, daß man eine mittlerweile triviale Unzulänglichkeit feststellt. Aufschlußreicher wäre, jeweils genauer zu fragen, warum Autoren auch schon vor 1900 die Sprache überfordern und sich nicht für ihre Möglichkeiten begeistern, sondern an ihren Grenzen verzweifelt Anstoß nehmen.

Zum anderen gehört zu jenen Bedingungen, dank des restaurativen und zwanghaften Klimas der Nachkriegsjahrzehnte nicht nur in Österreich, das wachsende Bedürfnis der jüngeren Generation nach politischem Aufbruch.

Einige in dieser Generation sahen sich nun also weitgehend gebannt in die Grenzen einer Sprache, die in der Zeit des Dritten Reichs beim Gebrauch, moralisch gesehen, häufig mißbraucht wurde und die sich noch in weiterem Sinn als äußerst tüchtig erwies: daß sie beim üblichen, unreflektierten Reden mechanisch vonstatten geht und daß sie die Vorstellungen über die Umwelt und über die eigene Person in hohem Maß prägt. Kurz: Statt der Ohnmacht wurde die Übermacht der Sprache immer deutlicher - und sie sollte anders werden!

Welche Einstellung brachte das mit sich? Jedenfalls förderte es nicht eine wohlfeil werdende Skepsis, die der Sprache überhaupt nichts zutraut, und es förderte auch nicht eine überhebliche Abgrenzung vom üblichen Sprachgebrauch. Bestimmend wurde für viele im Gegenteil die kritische Hinwendung zu eben dieser gegebenen Sprache. Denn man erkannte, daß sie jedem im Laufe des Erwerbs ganze Versionen der Welt vermittelt und daß man den Einfluß des üblichen Sprachgebrauchs nicht gänzlich von sich weisen und umgehen kann. Aber man wollte und konnte doch wenigstens die darin herrschenden Mechanismen kritisieren, entlarven und aufbrechen, wo und wie es nur ging, oder auch darüber hinausgehen: um einer angemessenen Darstellung willen. Allgemein gesagt: Im Verhältnis zum üblichen kann der eigenwillige Sprachgebrauch kein ganz anderer, aber immerhin ein veränderter sein.

Konrad Bayer, Oswald Wiener

In Österreich zeigte sich vor allem bei den Mitgliedern der Wiener Gruppe ein anarchistischer Impuls (der sich auch aus den dadaistischen Revolten nährte), ein Aufsprengen der restaurativen Betriebsamkeit zumindest auf dem Gebiet der Dichtung: radikale Reflexion des üblichen Sprachgebrauchs, die vor allem bei Konrad Bayer eine abgründige Dimension erhält, da in seinem Werk, etwa in *der stein der weisen*, die Kritik und die Utopie einer totalen Mechanisierung des Sprachgebrauchs ineinanderübergehen.

Doch bevor ich nun noch mehr aus meiner Sicht rekonstruiere, soll es Oswald Wiener zweifelsfreier sagen, zweifelsfreier, weil er selbst Mitglied dieser Gruppe war. In einem Aufsatz, in dem er rückblickend auf die fünfziger Jahre den Einfluß Wittgensteins auf einige in dieser Gruppe darstellt, beschreibt er auch eine maßgebliche Einstellung zur Sprache, und dabei erwähnt er selbst die

besagten entfremdenden Mechanismen: «von anfang an war für einige von uns die *Sprache* das “fremde”, das instrument, die maschine»; die Einstellung blieb nicht ohne Folgen; denn «aus annäherungen an diese problematik entstanden “der stein der weisen”, “der sechste sinn”», beides von Konrad Bayer, und von Wiener selbst «die verbesserung von mitteleuropa»¹⁴. Auch hier wird also kein Verlust formuliert. Vielmehr ist es das Mechanische im Sprechen, dessen Eigendynamik, mit der die Entfremdung einhergeht. Oswald Wiener findet dafür die prägnante Formulierung: «die muttersprache als fremdsprache»¹⁵.

Und andere in Österreich? Ingeborg Bachmann etwa: Wie man ihrer ersten, im Herbst 1959 in Frankfurt gehaltenen Poetik-Vorlesung entnehmen kann, übersah sie am Experimentellen der Wiener Gruppe die existentielle Dimension und begegnete den vermeintlich unverbindlich spielerischen Texten mit einigem Vorbehalt¹⁶. Sie selbst versuchte statt dessen, dem üblichen Sprachgebrauch eine angemessene Sprache abzurufen.

Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmanns Werk ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, ja faszinierend. Denn es ist sicher wahr, daß Bachmanns Verhältnis zur Sprache so etwas wie eine Problemkonstante in ihrem Werk ist, wie oft festgestellt wurde; aber dieses Verhältnis hat sich schon recht früh entscheidend verändert. Das heißt, nicht so sicher ist, ob auch die verbreitete Vorstellung stimmt, daß sich Bachmanns Werk durchgehend zwischen Sprachskepsis und Sprachhoffnung bewegt. Tatsächlich halte ich die Vorstellung für falsch oder doch mindestens für zu grob.

Ingeborg Bachmann hat im Verlauf ihres Schreibens langsam und konsequent den Schwerpunkt von einer grundsätzlichen Sprachskepsis zur spezifischen Sprachkritik verlegt. Genauer gesagt: Sie hat diesen Schwerpunkt bereits innerhalb der Frankfurter Vorlesungen verlegt, und zwar ausgerechnet anhand von Hofmannsthals Chandos-Brief.

In der ersten Vorlesung *Fragen und Scheinfragen* stellt Bachmann die grundsätzliche Frage nach der Legitimation der Schriftsteller: Warum schreiben? Dazu zitiert sie ausführlich aus dem Chandos-Brief. Sie zitiert ihn allerdings nicht, um dann bruchlos daran anzuschließen. Sie bestimmt daran vielmehr ihren Standpunkt in Sachen Vorbehalt gegen die Sprache. Dieser Standpunkt zeichnet sich durch ein ebenso ausgeprägtes Bewußtsein für das sehr ge-

¹⁴ Oswald Wiener: *Wittgensteins Einfluß auf die Wiener Gruppe* in Wittgenstein und: Philosophie - Literatur. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Michael Huber und Michael Huter. Wien 1990, S. 108.

¹⁵ Ebd. S. 93.

¹⁶ Vgl. Bachmann: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge v. Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 4. München, Zürich 1978, S. 192 und 212.

störte Verhältnis zur Sprache aus. Doch er läuft nicht auf Sprachskepsis, sondern auf Sprachkritik hinaus. Bachmann konstatiert nicht eine grundsätzliche Unzulänglichkeit, sondern kritisiert die zeitgenössische epigonale Literatur: Aufgrund der «blinden Übernahme»¹⁷ von traditionellen Formen seien die Werke unfähig, die Erfahrungen der Gegenwart angemessen darzustellen. So fordert Bachmann mit Blick auf diese aktuellen Erfahrungen eine Innovation des Sprachgebrauchs. In diesem Sinne wendet sie sich auch später noch gegen «Phrasen» im allgemeinen und gegen das «Uneigene», d. h. gegen die mangelnde Eigenwilligkeit, in den Texten jüngerer Kollegen, die der Vergangenheit verhaftet bleiben¹⁸.

Bachmann kritisiert also - wie seinerzeit etwa auch Helmut Heißenbüttel in seinem Briefwechsel mit Heinrich Vormweg - den tendenziell konservativen Charakter der Sprache. Die Literatur hat dadurch sozusagen den Anschluß verpaßt, ist gegenwartsuntüchtig geworden. So ambivalent sind eben sprachliche Konventionen, d. h. die Regeln oder auch nur Regelmäßigkeiten im Gebrauch, sei es bei einem einzelnen Wort, sei es bei einer ganzen literarischen Gattung: Sie ermöglichen und erleichtern zwar das Verstehen; aber sie hemmen auch die sprachlichen Veränderungen, die nötig sind, um den jeweils aktuellen Erfahrungen gerecht zu werden. Woran Bachmann nun bei der sprachlichen Innovation denkt, wird in den Vorlesungen deutlich genug. Denn mit dem Bild von der Literatur als Brot betont sie, daß deren Sprache «zwischen den Zähnen knirschen» soll, daß sie «scharf von Erkenntnis» sein muß und «bitter von Sehnsucht»¹⁹. Offenbar geht es beim erneuerten Sprachgebrauch nicht in erster Linie darum, eine schöne neue Welt in einer schönen neuen Sprache zu beschreiben. Worum es bei der Innovation zunächst und vor allem geht, ist die möglichst genaue Darstellung von negativen Tatsachen: psychischen Verletzungen, Leiderfahrungen. Doch insbesondere der fortgesetzte Gebrauch von Phrasen und von literarischen Formen der Vergangenheit hindert daran, eine dem angemessene Darstellung zu finden.

Diese kritische Einstellung, die sich gegen den üblichen Sprachgebrauch im Alltag und in der Literatur richtet, ist schließlich bestimmend. Das läßt sich im einzelnen noch genauer nachvollziehen.

Da ist, erstens, die Präsenz Wittgensteins, der in seinem *Tractatus* die Grenzen sinnvollen Sprechens absteckt. Allerdings, so meine ich, hat Wittgenstein bei Bachmann auf lange Sicht nicht *so* gewirkt, wie es ein verbreiteter Standpunkt will: daß ihr durch den Philosophen absolute Grenzen bewußt geworden

¹⁷ Ebd. S. 191.

¹⁸ Ebd. S. 198, 297 und auch Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christiane Koschel und Inge v. Weidenbaum. München, Zürich 1983, S. 48, 84, 91.

¹⁹ Bachmann: *Werke*, Bd. 4, S. 197.

seien, die sie nun literarisch irgendwie überschreiten will. Was spricht dagegen? Zuerst spricht noch etwas dafür: Ingeborg Bachmann rühmt ja Anfang der fünfziger Jahre in ihren Essays über Wittgenstein auch dessen verschwiegene Orientierung an etwas Transzendente[m], etwas Unsagbare[m]. Sie rückt ihn in die Nähe der negativen Theologie. Und sie erwähnt «Einbruchstellen» für Glaubensinhalte²⁰. Dennoch: Nachhaltiger bestätigt sah sich Bachmann offenbar durch dasjenige, was Wittgenstein *sagt* bzw. *schreibt*, und nicht durch das, worüber er schweigt. Denn: Zunächst fällt in den Frankfurter Vorlesungen - fast beiläufig, als wäre es schon ganz selbstverständlich - der an Tatsachen orientierte Satz, es gehe nicht mehr um metaphysische und religiöse Konflikte, sondern um Soziales, Mitmenschliches, Politisches. Außerdem spricht Bachmann - anknüpfend an diese Voraussetzung - davon, daß die Innovation der Sprache im Rahmen der gezogenen Grenzen voranzutreiben sei²¹. Und nicht zuletzt kehren in der etwa zeitgleich entstandenen Erzählung *Das dreißigste Jahr* Formulierungen Wittgensteins wieder, die eine solche Begrenztheit der empirischen Welt betreffen: Der junge Mann kommentiert in ähnlichen Worten das eigene, scheiternde Bemühen um Transzendenz²². Nun ist aber zu bedenken, daß er sich an dieses Scheitern *erinnert*: Es liegt ausdrücklich zehn Jahre zurück. Das heißt, eine derartige Grenze der Sprache überhaupt, eine absolute Grenze, ist hier kein bestimmendes Problem mehr. Sie ist eine Voraussetzung. Dem entsprechend reagiert Bachmann 1971 auf die Frage, ob sie glaube, mit den Gegenfragen: «Woran? Wozu?» Sie unterscheidet: «Ein Philosoph muß vielleicht, ein Schriftsteller darf nicht darüber sprechen. Man hat zu beschreiben und zu erzählen». Und sie ergänzt: «Es gibt Fragen, die ich mir verbiete»²³. Das ist eine sehr ernüchterte Einstellung. Sie gibt nicht nur eine absolute Grenze zu erkennen, sondern läßt auch etwas von der Gewalt spüren, mit der sie gezogen wurde. Bachmann hat ihr Schreiben offenbar von höheren Sphären abgezogen, um sich an Darstellbare[m] zu orientieren. Eine derartige Selbstbeschränkung mag schmerzlich gewesen sein. Aber sie ist längst vollzogen.

Dem gemäß zeichnet sich, zweitens, in den Erzählungen aus der Zeit der Frankfurter Vorlesungen bereits ab, woran sich Bachmanns Sprachgebrauch schließlich orientieren sollte. Bekanntlich reflektiert sie mit dem jungen Vater in *Alles* das ausgeprägte Bedürfnis nach einer neuen Sprache als prekär *utopisches* Bedürfnis: als ebenso ideale wie abstrakte und zerstörerische Forderung. Ein ähnliches Problem zeigt sich meines Erachtens aber auch bei dem jungen Mann in *Das dreißigste Jahr*: ähnlich, weil es beiden Männern zunächst nicht liegt, sich mit dem üblichen Sprachgebrauch auseinanderzusetzen. Der junge

²⁰ Ebd. S. 115f., 126.

²¹ Vgl. ebd. S. 190f., 192.

²² Vgl. Wittgenstein: *Tractatus*, 6. 41, 6. 432, und Bachmann: *Werke*, Bd. 2, S. 109.

²³ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 77.

Vater in *Alles* delegiert sein utopisches Bedürfnis als Lebensaufgabe an das eigene Kind, das die ganz neue Sprache sprechen soll, und der junge Mann in *Das dreißigste Jahr* entwickelt zwar nicht mehr ein metaphysisches Bedürfnis nach Gott, hat aber statt dessen ein entsprechend utopisches Bedürfnis nach einer sogenannten neuen Welt, die nur mit einer neuen Sprache entstehen könne, nach dem totalen Bruch mit jeder herkömmlichen Anschauung, jeder Macht, jeder Institution, jeder bisherigen Geschichte. So lauten zumindest seine großspurig angelegten Revolutions-Notate. Sie sind mit Vorbehalt zu lesen. Denn sie sind als seine Aufzeichnungen *zitiert*, zitiert wohl gemerkt bei einer Autorin, die Zitate von anderen Autoren in ihren Texten nicht als solche auszeichnet, und zwar deshalb nicht, weil es Sätze seien, mit denen sie sich identifiziere: was also für jene zitierten Aufzeichnungen des jungen Mannes nicht ohne weiteres gelten kann²⁴. Doch gegen Ende der Erzählungen wird bei beiden Männern eine maßgebliche Einsicht angedeutet: Der eine vertraut nicht mehr seinen großen Worten, sondern seinem hautnahen Erleben und beginnt so, «sich selbst zu glauben», während der junge Vater sich gleich zweimal lapidar verordnet: «Lern du selbst»²⁵. Das ist die Moral, die Bachmann den beiden am Ende mit auf den Weg gibt, damit sie aus dem Dilemma von Überdruß und Utopie herausfinden: anzusetzen bei dem, was an ihnen selbst evident ist, bei den eigenen Sinnen und Fehlern. So zeichnet sich hier bereits ab, daß Bachmann mit ihrer Sprache nicht mehr unterwegs ist zur Metaphysik des reinen Seins, zu reinen Größen und dergleichen. Vielmehr konzentriert sie sich auf Erfahrungen und Einstellungen zur Wirklichkeit.

Drittens zeigt sich in diesem nachdrücklich abgesteckten Rahmen: Bachmann selbst denkt bei ihrer sprachlichen Innovation offenbar nicht an einen totalen Bruch, sondern an die kritische Auseinandersetzung mit dem üblichen Sprachgebrauch. Denn in den Vorlesungen meint sie hinsichtlich der erneuerten Sprache: «sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin»²⁶. Dem entsprechend zeichnet sich in den zeitgleich entstandenen Erzählungen auch bereits eine solche Kritik ab. So meint jener junge Mann in *Das dreißigste Jahr*, mit der «Gaunersprache» könne er seine innere «Marter» nicht beschreiben: Er scheitert an den Grenzen des üblichen Sprachgebrauchs, den sein Phrasen dreschender Freund Moll verkörpert²⁷. Ihn selbst widert eine solche Sprache an. Aber er reicht auch noch nicht über sie hinaus zu einer Alternative. Und auch der verheiratete Richter in *Wildermuth* kann nicht in Worte fassen, was die leidenschaftlichen Seitensprünge mit Wanda in ihm auslösen: Er scheitert gleichfalls mit seinen Fähigkeiten, die er

²⁴ Vgl. Bachmann: *Werke*, Bd. 2, S. 131f., und *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 69, 71.

²⁵ Bachmann: *Werke*, Bd. 2, S. 136 und 157f.

²⁶ Bachmann: *Werke*, Bd. 4, S. 270.

²⁷ Bachmann: *Werke*, Bd. 2, S. 112 und 119f.

sich ausdrücklich vor dem Hintergrund des großväterlichen und väterlichen Sprachgebrauchs angeeignet hat²⁸. Das heißt, es geht auch hier lediglich um relative Grenzen eines restringierten Codes, eines juristisch und wissenschaftlich orientierten Vokabulars und Denkens, das sich an Äußerlichkeiten hält und vorwiegend männlich begründet ist. Zur Überwindung dieser Gegebenheiten meinte Bachmann Anfang der sechziger Jahre, ziemlich lakonisch: «Man muß nicht denken, daß das eine sehr esoterische Sache ist, an der Moral der Sprache herumzurätseln, die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut. Wenn es schlecht ist, wird es uns schließlich umbringen»²⁹. Auch hier zeigt sich: Hinsichtlich einer angemessenen Darstellung ist das Problem nicht die Sprache überhaupt, sondern deren Gebrauch. Die Innovation aber ist keine genialische Revolution, sondern eine anstrengende Reform. Ein erneuerter, eigenwilliger Sprachgebrauch muß aus dem üblichen entwickelt werden.

Und schließlich viertens: Bachmann hat in einer der späteren Erzählungen ihre kritische Einstellung zum üblichen Sprachgebrauch noch spezifischer gefaßt, und zwar in *Simultan*, mit der Österreicherin Nadja, die sich als Dolmetscherin gleich durch mehrere Sprachen bewegt. Jene beiden Männer versuchten, sich vom gegebenen Gerede radikal abzugrenzen. Nadja dagegen überläßt sich fast gänzlich der Eigendynamik beim Sprechen. Nadja plaudert. Hier wird das Pathos der Innovation schließlich dominiert von der Darstellung der Entfremdung, die die Sprechenden und ihre Sprache voneinander trennt. Nadja hat zwar selbst Vorbehalte gegen das Reden. Aber der «Mechanismus», der hier erneut erwähnt wird, d. h. hier der Mechanismus des Simultan-Übersetzens, greift immer wieder auf ihre Unterhaltungen über: «sie redete über alles und jedes hinweg»³⁰. Diese *déformation professionnelle* der Dolmetscherin Nadja ist eine von Bachmanns prägnanten Findungen, um die Probleme mit einer entfremdeten Sprache darzustellen. Für Nadja besteht das Elend mit der Sprache vor allem darin, daß sie in diesem mechanischen Medium, das sie so gut beherrscht, selbst kaum aufgehoben ist: Je mehr Nadja beim Reden ist, desto weniger ist sie bei sich. Das heißt, der weltläufige Gebrauch der Sprache ist hier deren Entkopplung von privaten Regungen, die sich eben nicht so reibungslos formulieren lassen.

Das ist als Kommentar zu dieser späteren Erzählung keineswegs neu. Neu ist lediglich der Hinweis auf den Kontext, in dem sie meines Erachtens steht. Denn trotz aller Besonderheiten des Österreichischen: Ins Spektrum der beherrschten Fremdsprachen reiht sich für Nadja die deutsche Sprache als fast ebenso fremd ein - eine Entfremdung aufgrund einer mechanischen Eigendy-

²⁸ Ebd. S. 226 und 245.

²⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 26.

³⁰ Bachmann: *Werke*, Bd. 2, S. 294f.

namik, die schon Oswald Wiener und Rilke jeweils auf ihre Weise dazu veranlaßte, von einer Fremdsprache bzw. einer fremden Heimsuchung zu sprechen.

Derartige Erfahrungen sind offenbar weit verbreitet. So meint auch die zentrale Gestalt im ersten größeren Prosatext *Frost* von Thomas Bernhard: «Der Mechanismus, der denkt und den Menschen beherrscht, ist es»³¹. Und den möglichen Umgang mit einem derart unreflektierten Sprachgebrauch formuliert Ilse Aichinger so: «Wer von euch ist kein Fremder? Juden, Deutsche, Amerikaner, fremd sind wir alle hier. Wir können sagen "Guten Morgen" oder "Es wird hell", "Wie geht es Ihnen?", "Ein Gewitter kommt", und das ist alles, was wir sagen können, fast alles. Nur gebrochen sprechen wir unsere Sprache. Und ihr wollt das Deutsche verlernen? Ich helfe euch nicht dazu. Aber ich helfe euch, es neu zu lernen, wie ein Fremder eine fremde Sprache lernt, vorsichtig, behutsam»³². Auch hier geht es nicht darum, daß jemandem die Worte aufgrund ihrer Unzulänglichkeit fehlen. Bestimmend ist die kritische Einstellung zum üblichen, phrasenhaften Gebrauch der deutschen Sprache - dank der Erwähnung der Juden noch verschärft durch die Perspektive auf den schuldhaften Mißbrauch im Dritten Reich - und daran anschließend der Versuch, sie aufmerksamer zu verwenden.

Gut, könnte man nun sagen und soweit die Behauptungen akzeptieren, daß sich Bachmann auf Erfahrbares beschränkt und daß sie um dessentwillen den üblichen Sprachgebrauch kritisiert, und man könnte dann auf die folgende Äußerung von ihr verweisen: «Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen»³³. Hier zeigt sich nach wie vor eine absolute Grenze. Die Innovation mag also noch so gewissenhaft betrieben werden: Psychische Zustände und Sprache bleiben doch auf immer getrennt.

Ich möchte derart skeptische Äußerungen keineswegs beiseite schieben. Denn in der Tat schließt das eine das andere ja nicht aus: Wer die übliche Sprache kritisiert und sie verändert, kann gleichwohl an absolute Grenzen stoßen, da wir ja, wie gesagt, in der Sprache Worte und nicht das, worauf sie sich beziehen, austauschen. Was ich aber bezweifle, ist, daß die skeptische Einstellung seit der Zeit um 1960 noch bestimmend ist für Bachmanns Schreibweise. In diesem Sinne sind bereits die kritischen Auseinandersetzungen, die ihre Arbeit an dem späten Romanzyklus *Todesarten* auszeichnen, von anderen gezeigt worden (teilweise unter dem Namen «Deonstruktion»), müssen hier also nicht wiederholt werden³⁴. Es kam mir lediglich darauf an, den Wandel der Einstellung vor-

³¹ Bernhard: *Frost*. Frankfurt am Main 1972, S. 181.

³² Aichinger: *Die größere Hoffnung*. Amsterdam ²1966, S. 78.

³³ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 122.

³⁴ Vgl. Sigrid Weigel: «Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang». *Zur Entwicklung von Bachmanns Schreibweise [1984]* in: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges: Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, hg. v. Christine Koschel und Inge v. Weidenbaum, München 1989, S. 265-310; vgl. auch Dirk Göttsche: «Malina» und die nachgelassenen

zuverlegen auf die Zeit der Frankfurter Vorlesungen: Seit dieser Zeit wird bei Bachmann eine grundsätzliche Skepsis von der spezifischen Kritik dominiert.

Es ist also sicher wahr, daß bei Bachmann das Verhältnis zur Sprache so etwas wie eine Problemkonstante ist; aber eine Sprachnot ergibt sich bei ihr seit etwa 1960 nicht mehr aus einer fortgesetzten Überforderung der Sprache, sondern aus dem Horror vor eingefahrenen Mustern, die den aktuellen traumatischen Erfahrungen nicht angemessen sein können, und die *Schärfe dieser Sprachnot* ergibt sich wiederum aus dem Bewußtsein, wie sehr die Sprache unser Weltbild und damit auch unseren Umgang miteinander prägt.

Peter Handke

«Was ich GOTTSEIDANK nicht bin: / Ich bin gottseidank kein Automat / Ich bin gottseidank keiner, mit dem man machen kann, was man will», ist in einem Gedicht aus Peter Handkes *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* zu lesen, das wie folgt fortfährt: «Was ich SCHLIESSLICH nicht bin: / Ich bin schließlich kein Hampelmann / Ich bin schließlich kein Irrenwärter / Ich bin schließlich kein Müllabladepplatz / Ich bin schließlich kein Wohltätigkeitsverein / Ich bin schließlich kein Seelentröster / Ich bin schließlich keine Kreditanstalt / Ich bin schließlich nicht euer Fußabstreifer». In dem Sprechstück *Selbstbeziehung* heißt es zu Beginn: «Ich habe die Wörter gelernt. Ich habe die Zeitwörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen sein und gewesen gelernt. Ich habe die Hauptwörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen der Einzahl und der Mehrzahl gelernt. Ich habe die Umstandswörter gelernt. Ich habe den Unterschied zwischen hier und dort gelernt»³⁵.

Im einen wie im anderen Text, in der *Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und der *Selbstbeziehung*, erscheint ein Ich im Lichte der gegebenen Sprache. Es ist in seinen Gedanken nicht viel mehr und nicht weniger als: das Übliche. In diesen, doch nicht nur in diesen Texten aus den sechziger Jahren führt der junge Handke seinerseits die Eigendynamik der Sprache und deren Einfluß auf Wahrnehmung und Verhalten vor: prägende Sprachmuster. Vor allem in seinem Stück *Kaspar* zeigt Handke bekanntlich, daß stereotype Gebrauchsformen der Sprache Zwangsformen sind. Das Mechanische in diesem üblichen Sprachgebrauch zeigt sich insbesondere im Sprachgestus jener beiden

“Todesarten“-Fragmente: *Zur Geschichte des reflexiven und zyklischen Erzählens bei Ingeborg Bachmann* in: Ingeborg Bachmanns “Malina”, hg. v. Andrea Stoll, Frankfurt am Main 1992, S. 198, 204; Irene Heidelberg Leonard: *Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrungen* in: Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk, hg. v. Dirk Götsche und Hubert Ohl, Würzburg 1993, S. 195f.

³⁵ Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt am Main 1969, S. 23f.; *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt am Main 1976, S. 72.

Texte. In der *Selbstbeziehung* mit ihren stereotypen Sätzen stellt sich die allmähliche Bildung der Persönlichkeit gleichfalls als Zwangsveranstaltung dar. Durchaus einleuchtend, daß Handke bezüglich seiner frühen Stücke von «literarischen Uhrwerken» sprach: Sie tragen in der Tat die Züge einer Welt des Mechanischen³⁶. Dem entsprechend vollzieht sich auch die Selbstbeschreibung aus der *Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* in konventionellen Redewendungen. Die Behauptung, kein Automat zu sein, ist also nicht nur als bare Münze zu nehmen, sondern zugleich auch ironisch. Denn in seinen Gedichten reflektiert Handke eben die Sprachmuster, die bei Selbstbeschreibungen mechanisch reproduziert werden - was direkt anschließend im repetierenden Gestus mit «Ich bin schließlich kein Hampelmann» usw. auch prompt vorgeführt wird. Selbst das lyrische Ich ist nun ein Aggregat aus Floskeln.

Die Hinwendung der Literatur zur gegebenen Sprache ist hier also noch um einiges weiter fortgeschritten. Die Grenze zwischen Außen und Innen, zwischen Üblichem und Eigenwilligem, Phrasen und Versen, wird verwischt. Beim jungen Handke ist die Reproduktion des Üblichen zugleich dessen kritische Reflexion.

Angesichts seiner frühen Texte wurde Handkes Entwicklung zu einem Sprachvertrauen, das sich im Laufe der siebziger Jahre abzeichnete, mit Verwunderung und Ablehnung aufgenommen. Verwunderlich ist aber nicht so sehr diese seine Entwicklung, sondern vor allem die konsternierte Reaktion darauf. Und sie ist bezeichnend. Denn daß es zu dieser Reaktion kam, beruht freilich *nicht nur*, aber *auch* auf einer falschen Vorstellung: Peter Handke sei als österreichischer Schriftsteller der Tradition der Sprachskepsis zuzuordnen. - Eine grundsätzliche Unzulänglichkeit spielte aber bei ihm keine maßgebliche Rolle. Bestimmend war für ihn zunächst die Kritik am üblichen Sprachgebrauch, und diese Kritik schließt von vornherein den Gedanken mit ein, daß es anders sein kann und soll - wie immer dann die Alternative aussehen mag. Die Richtung, in die sich Handkes Verhältnis zur Sprache entwickelt hat, ist also keineswegs so verwunderlich. Mit der kritischen Reflexion der Mechanismen, die im üblichen Sprachgebrauch herrschen, hat er sich über diese Mechanismen hinausgeschrieben. So konnte er in dem Maße, in dem er durch diese Kritik hindurch seinen Gebrauch der Sprache für verändert hielt, auch damit beginnen, ihr zu vertrauen.

Bachmann und Handke zeigen in ihren Entwicklungen also eine gewisse Ähnlichkeit. Was sich bei Bachmann aus der Selbstbeschränkung ergibt, ist bei Handke von vornherein da: Hinter der Kritik an einer traditionsverhafteten Literatur, artikuliert in Frankfurt bzw. Princeton, steht bei beiden gleichermaßen ihr Vertrauen, daß die Sprache angemessen formulieren kann, wenn man sie nur anders als üblich gebraucht, aufmerksamer zunächst einmal. So ist Bachmanns «neue Sprache» lediglich ein erneuerter Sprachgebrauch und Handkes «andere

³⁶ Im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold in: Text + Kritik 24/24a (1978) S. 27.

Sprache»³⁷ ein veränderter. Er ist es auch deshalb, weil er sich unter anderen Bedingungen vollzieht. Handke meinte 1986 in einem Gespräch, nachdem er sich ausdrücklich von Chandos' skeptischer Einstellung distanziert hatte: daß er zumindest dann, wenn er jeweils mit dem Schreiben anfangt, große Probleme mit der Sprache habe. Denn er finde in dem Moment die Worte auch oft belanglos, und sie fielen ihm gleichsam vom Blatt, «ich kann noch so draufklopfen» (auf die Schreibmaschine)³⁸. Das aber heißt nicht, daß er die gewünschte Sprache *gar nicht* finden könne. Er hat sie nur *noch nicht* gefunden - was nichts mit einem grundsätzlichen Zweifel und Verzweifeln an der Sprache zu tun hat.

Bachmann und Handke unterscheiden sich freilich in dem, worauf ihr Werk hinausläuft. Handke arbeitet sich nicht mehr an traumatischen Erfahrungen ab, sondern bemüht sich mittlerweile um eine andere Wahrnehmung und Einstellung zur Welt. Dabei bleibt das erwähnte Bewußtsein, wie prägend die Sprache ist, erhalten. (Es führt ihn allerdings ebensowenig bis zu jener Behauptung, daß unsere Wahrnehmungen immer schon sprachlich vermittelt seien. Handke geht durchaus von der Möglichkeit sprachunabhängiger Sinneseindrücke aus, die wiederum die Veränderung des üblichen Sprachgebrauchs motivieren³⁹.) Mit diesem Bewußtsein reflektierte er zunächst kritisch die Situation, daß unsere Wahrnehmung in hohem Maß von der gegebenen Sprache und ihren Mechanismen geprägt wird, während er nun mit seinen Texten eine alternative Wahrnehmung formuliert.

Peter Handke hat diese Alternative am ausführlichsten in seinem 1993 geschriebenen Buch *Mein Jahr in der Niemandsbucht* dargestellt.

Zunächst: Auch hier zweifelt jemand nicht an den Möglichkeiten der Sprache überhaupt, sondern an der Sprache der Moderne, von der er sich gleichwohl nicht abgrenzt. «Und obwohl ich Derartiges heutzutage für kaum möglich hielt, nicht zu erfassen von jener vernunftgemäßen Sprache, ohne die in meinen Augen kein Schreiben und kein Lesen war, spürte ich da mit meinen paar Sätzen ein Vertrauen, ein ganz unerhörtes, wie noch keinmal, in die Wörter, in mich, in die Welt»⁴⁰. Letztlich wird die kritische Einstellung abgelöst vom Vertrauen in die Möglichkeiten der gegebenen Sprache.

Das Geschehen ist vorausdatiert auf 1997, das Jahr, das der Ich-Erzähler Gregor Keuschnig in der sogenannten Niemandsbucht verbringt, d. h. am Rande des Häusermeeres von Paris in einem beschaulichen Vorort. Der Text kommt allerdings erst gegen Ende auf dieses eine Jahr zu sprechen. Bis dahin geht es vor allem um die Voraussetzungen dazu. Handke rekonstruiert, im einzelnen

³⁷ Handke: *Geschichte des Bleistifts*. Salzburg, Wien 1982, S. 165.

³⁸ Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen: Ein Gespräch geführt von Herbert Gampfer*. Zürich 1987, S. 180.

³⁹ Vgl. Handke: *Geschichte des Bleistifts*, S. 182, 200.

⁴⁰ Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Frankfurt am Main 1994, S. 377.

leicht verändert, Stationen seiner Werkgeschichte: von *Die Stunde der wahren Empfindung*, worin sein *alter ego* Gregor Keuschnig erstmals auftritt, bis zum vorliegenden Buch *Mein Jahr in der Niemandsbucht*.

In den Erinnerungen wird die Entwicklung der poetischen Alternative noch einmal nachvollzogen. Maßgeblich war dabei zunächst der Versuch, Zusammenhänge zu stiften. Sie werden hier anlässlich der schwierigen Arbeit an einem Buch angesprochen, das Keuschnig verwandelt habe. Dem geplanten Titel «Die Vorzeitformen» ist zu entnehmen, daß Handke hier in der Erinnerung die Arbeit an seinem Prosatext *Langsame Heimkehr* reflektiert, der ein Kapitel gleichen Namens enthält⁴¹. Auf dieses vorausgegangene Bemühen um einen Zusammenhang wird dann ein weiteres Mal mit der Frage «Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?» angespielt, eine Frage, die Gregor Keuschnig in *Die Stunde der wahren Empfindung* angesichts von drei beieinanderliegenden Dingen stellte: einem Kastanienblatt, einer Spiegelscherbe und einer Zopfspanne⁴². Die Art des Zusammenhangs hat Handke dann im Laufe der Jahre präzisiert, und zwar dahingehend, daß ein solcher Zusammenhang auf konkreten, optisch wahrnehmbaren Ähnlichkeiten beruhe. So spricht er etwa in der *Lehre der Sainte-Victoire* von derartigen «Analogien», und dem gemäß beginnt beispielsweise der letzte Band in der Trilogie der *Versuche*, auf die in Keuschnigs Erinnerungen wiederum der Titel «Versuch über die Nachbarschaft» anspielt, mit einer Assoziation von William Hogarths «Line of Grace and Beauty» und einer ähnlich geschwungenen Linie auf einem Kieselstein und noch einer ähnlichen Gleisführung einer Pariser Vorort-Bahn⁴³.

Handke hat sich einem Gesetz vom Ähnlichen verpflichtet. Daher erklärt sich meines Erachtens auch, warum in der *Niemandsbucht* so häufig von Recht und Gesetz die Rede ist. Handkes poetische Alternative ist eine Ethik der Wahrnehmung von Ähnlichkeiten, d. h. einer Wahrnehmung, die etwas weder als identisch noch als ganz unterschieden sieht: Das eine und das andere wird lediglich durch das, worin es übereinstimmt, auch als etwas Verbundenes gesehen.

Wie aber soll man der optischen Wahrnehmung etwas vorschreiben können? Nun, Handke erklärte zwar in einer früheren Notiz, was für ihn Analogien seien: «Zeichen der Einheit, womit die Welt sich dann selber darstellt, ohne mein Zutun, als höchste Phantasie»⁴⁴ - was als poetisches Programm im 20. Jahrhundert reichlich überspannt klingt. Aber in der Durchführung stellt es sich dann tatsächlich anders dar. Erstens sind die Texte keineswegs derart spekula-

⁴¹ Vgl. die Beschreibung der sogenannten Verwandlung ebenda auf den Seiten 372-405, insbesondere S. 381.

⁴² Ebd. S. 816. Vgl. *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main 1975, S. 81.

⁴³ Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main 1980, S. 100; *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 421; *Versuch über den gegückten Tag*, S. 7.

⁴⁴ Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 191.

tiv. Sie orientieren sich, wenn sie sich an Ähnlichkeiten orientieren, vielmehr an bestimmten Aspekten der optisch wahrnehmbaren Wirklichkeit. Und zweitens ergibt sich die angestrebte Darstellung dieser Wirklichkeit eben doch nicht von selbst. Dagegen spricht schon das technische Vokabular für die Zusammenhänge, etwa wenn es in den *Versuchen* heißt, die einzelnen Sinneseindrücke «rasteten ein», und ihnen seien «die Gelenke eingesetzt»⁴⁵. Dem entsprechend schreibt Handke schließlich in der *Niemandsbucht*, er denke auf dem Weg zu einer sogenannten neuen Welt, d. h. zur alternativen Wahrnehmung der Wirklichkeit, nicht an Schwärmer (wie Bachmanns junger Mann im dreißigsten Jahr), sondern an «Handarbeiter und Ingenieure»⁴⁶.

Der Witz ist also, die Wahrnehmung von verbindenden Ähnlichkeiten wird *gemacht*: Sie wird durch das Schreiben entwickelt - und anschließend gegebenenfalls auch, *mutatis mutandis*, durch das Lesen. Jedenfalls regen Keuschnigs Erinnerungen eine Lektüre an, die dann ihrerseits einen Zusammenhang in diesem Leben herzustellen beginnt. Auf die Mitwirkung der Sprache bei solchen Konstruktionen verweist Handke mit einem der beiden Motti: «Werdet aber Täter des Wortes und nicht bloß Hörer». In diesem Sinne bedingen sich in der *Niemandsbucht* auch die Tätigkeit des Schreibens und die optische Wahrnehmung gegenseitig. Beispielhaft zeigt sich das an einer Episode gegen Ende des Textes: Keuschnig geht Häuser schauen. Sein Schreiben und sein Hinsehen wechseln sich dabei ab. Schließlich betont er einerseits, daß diese Häuser im Vorort allesamt unterschiedlich und durch Zwischenräume voneinander getrennt seien, sieht aber andererseits einige, «wo die Steine, zu Sechsecken behauen, so nach dem Grundmuster der Natur gefügt waren, am augenfälligsten sonst in dem Netzwerk der Erde bei Trockenheit»⁴⁷. Da ähneln sich Kultur und Natur hinsichtlich eines bestimmten Gefüges. Nach einer milde satirischen, aber in ihrer rhetorischen Verve doch überraschenden Beschreibung der lärmenden Nachbarn folgt noch eine weitere Episode: Keuschnig geht Pilze sammeln. Da werden wir gleichsam an die Hand genommen und sollen mitgehen. Nun denn: «Kommt und seht: Indem du jene schwammige Unterschicht entfernt hast, zeigt sich an dem nackten Butterpilz [...] der Ausschnitt eines noch nie betretenen Himmelskörpers»⁴⁸. Das ist hart an der Grenze zur Spekulation formuliert. Aber der enthusiastische Lehrgang im Wald beschränkt sich auf wahrnehmbare Aspekte. So schreibt Handke an einer anderen Aufklärung: an einer ästhetischen Erziehung zur Aufmerksamkeit für Ähnlichkeiten. Dem gemäß führt Gregor Keuschnig im Verlauf der *Niemandsbucht* ausdrücklich Gleichnisse an, rekonstruiert sein Leben als Zusammenhang, sieht einige Bus-Passagiere als Einheit,

⁴⁵ Vgl. Handke: *Versuch über die Müdigkeit*, S. 57; *Versuch über die Jukebox*, S. 103.

⁴⁶ Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 38.

⁴⁷ Ebd. S. 773.

⁴⁸ Ebd. S. 873.

berichtet ausführlich von reisenden Freunden, mit denen er am Ende zusammentrifft, usw. Der umfangreiche Prosatext ist ein kleiner poetischer Kosmos aus Ähnlichkeiten, durch die sich etwas Getrenntes auch als etwas Verbundenes erweist.

Handke schreibt also nach wie vor mit dem Bewußtsein, daß Sprache in hohem Maß prägend ist: Es mag sprachunabhängige Sinneseindrücke geben - und sie sind ihm als Impulse zur Veränderung wichtig -; aber unser Weltbild beruht im wesentlichen doch darauf, wie wir die Welt in Worte fassen. Die Macht der Sprache, die unsere Wahrnehmungen nicht nur wiedergibt, sondern auch mit bestimmt, ist nun allerdings für Handke kein erlittenes Problem mehr. Statt dessen nutzt er diese Macht mittlerweile für sein poetisches Alternativ-Programm, ein Bewußtsein für Zusammenhänge aufgrund von konkreten Ähnlichkeiten zu entwickeln. Handkes Prosatexte sind Prosa der sprachgeprägten Wahrnehmung, und sie formulieren auf diese Weise alles in allem eine andere Einstellung. Sie proklamieren: Man könnte die Welt auch so sehen. Das heißt, sie stellen von einem kritischen Standpunkt aus eine Alternative dar, oder besser: eine Ergänzung zu einer analytischen Einstellung, die trennt, Grenzen zieht, Unterschiede betont usw.

Man mag nun von dem Programm, das sich in der Prosa abzeichnet, halten, was man will. Jedenfalls hat es sich mit einiger Konsequenz entwickelt. Was aber im Zusammenhang mit der Sprachkritik noch wichtiger ist: Handke formuliert seine poetische Alternative nicht in Abgrenzung, sondern in ausdrücklicher Hinwendung zur normalen Sprache. So meinte er schon 1978 in einem Interview: «Aber ich gehe auf jeden Fall von der Gemeinsprache aus, die jeder kennt, die jeder spricht, und versuche herauszubringen, was in dieser Gemeinsprache an lebendigen Einzelheiten, wenn man bestimmte Elemente gegeneinander stellt, aufleuchten und vorkommen kann»⁴⁹. Hier zeigt sich noch einmal, daß sich seine Kritik vor allem gegen das Mechanische in der üblichen Sprache richtete. Denn dem gegenüber findet er durchaus ein Potential der «lebendigen Einzelheiten» in ihr. So sieht er denn auch keine Notwendigkeit, sie gänzlich von sich zu weisen und zu umgehen. Dem gemäß zeigt sich denn auch eine bestimmte Entwicklung seiner Sprache. In einigen Passagen der *Niemandsbucht* ist der oft monierte hohe Ton gänzlich verklungen: sei es, daß der Satzbau weniger präventiv parataktisch ist und statt dessen gesprochener wirkt, sei es, daß die Wortwahl nicht haltmacht vor Floskeln wie «ungeheuer erleichtert», wo nichts Ungeheures ist, oder vor «futsch», «Gekeuche» und «dahingestümpert». Poetische Alternative und übliche Sprache werden bei Handke zunehmend wieder vereinbar. Denn bestimmend für das Werk war von vornherein nicht die Skepsis gegenüber ihren Möglichkeiten, sondern die Kritik an ihren Mechanismen.

⁴⁹ Text + Kritik 24/24a (1978) S. 41.

Zuletzt sind noch zwei Bemerkungen zu Handkes Stücken ohne Worte nötig: *Das Mündel will Vormund sein* von 1969 und *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* von 1992. Denn weist hier das Schweigen nicht auf Sprachskepsis hin? Ich denke, nein, und zwar aus folgenden Gründen.

In dem ersten der beiden Stücke ergibt sich schon aus der Konstellation mit dem Mündel, das Vormund sein will: Hier ist das Schweigen nicht gegen Sprache überhaupt gerichtet. Denn so spezifisch, wie die Konstellation ist, so sehr läßt sie auch an einen spezifischen Sprachgebrauch denken, der hier nicht zum Einsatz kommt: an die Macht der Worte in einem Herrschaftsverhältnis. Das heißt, das Schweigen zeigt nicht, daß hier einem die Worte für etwas fehlen. Es bricht vielmehr mit einem Gebrauch von Sprache, in dem sich ein Gefüge der Herrschaft verfestigt hat - was nichts mit einem grundsätzlichen Zweifel und Verzweifeln an der Sprache zu tun hat.

Und auch das Stück *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, in dem die Auftretenden wiederum nicht ein einziges Wort sagen, ist kein Indiz für eine fortwirkende Tradition der Sprachskepsis. Denn es enthält keinen Hinweis darauf, daß diesem Schweigen insgesamt eine verzweifelte Sprachlosigkeit zugrundeliege. So deutet auch die Unkenntnis, die der Titel erwähnt, nicht auf ein Manko, sondern auf eine Möglichkeit: auf eine Begegnungsweise, bei der es gar nicht um Wissen geht. Das heißt, auch hier zeigt das allgemeine Schweigen nicht, daß Worte für etwas fehlen. Es legt vielmehr eine Wahrnehmung nahe, die ohne Worte auskommt - was auch nichts mit einem grundsätzlichen Vorbehalt gegen Sprache zu tun hat.

Zum Schluß

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich in Sachen Sprachproblematik einiges verändert. Das versteht sich fast von selbst. Darum müßte man aber auch, meine ich, mit der Begrifflichkeit etwas vorsichtiger umgehen. Andernfalls landet am Ende alles irgendwie in einem Topf: im Topf der Sprachkrise.

Fraglich wird diese Vereinheitlichung zu einer einzigen großen Tradition zumindest dann, wenn man die maßgeblichen Veränderungen berücksichtigt, um die es mir hier besonders ging: Es entwickelt sich das Bewußtsein einer Mechanik im Sprachgebrauch, die auch die Schreibenden einholt, und für viele von ihnen verliert die Sprachskepsis an Bedeutung, verglichen mit der Kritik an solchen Mechanismen.

Gewiß: Es wäre nichts als grober Unfug, die sprachskeptischen Züge in Werken nach 1945 leugnen zu wollen. Es gibt sie reichlich, bei Beckett, bei Celan und anderen, oder auch bei einigen der zuvor Genannten. Die hier vertretene These sollte darum auch nicht mehr besagen als: Chandos beschreibt sicher eine zeittypische Einstellung; aber ebenso sicher ist die Behauptung zu grob, es gebe in der österreichischen Literatur eine kontinuierlich ausgeprägte Tradition

der Sprachskepsis von Hofmannsthals Brief bis auf den heutigen Tag. Die Sprachkritik, die ihrerseits keine typisch österreichische Tradition ist, spielt hier eine mindestens ebenso wichtige Rolle, ja, bei manchen sogar die einzig wichtige.

Meines Erachtens sollten also diese Traditionslinien in den Werken genauer auseinandergehalten werden - nicht um des Unterscheidens selbst willen, sondern um genauer zu sehen, wie die Texte vorgehen. So wäre es auch möglich, sich aus dem Bann einer oft nur vermeintlichen Skepsis im Schatten der Sprachkrise zu lösen und statt dessen die Formen und Folgen der Sprachkritik differenzierter zu sehen, d. h. die Kritik als Impuls der Innovation. Und darin liegt ja nach wie vor ein besonderer Reiz der literarischen Sprache: Ihr Schritt vom Üblichen zum Eigenwilligen ist auch ein Schritt zu einer veränderten Wahrnehmung.

Fausto Cercignani
(Milano)

Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica

«Questo linguaggio artificioso è ripugnante», scrive Büchner¹ riferendosi alla filosofia e parlando degli studi in cui si è buttato «a tutta forza» dopo l'attacco di meningite a Gießen. «Penso che per le cose umane si dovrebbero trovare espressioni altrettanto umane»². La lettera, scritta il 9 dicembre 1833 all'amico strasburghese August Stöber³ da una Darmstadt in cui tutto - la natura così come gli uomini - è «angusto e meschino»⁴, fa parte di quei frammenti di epistolario che ci sono pervenuti, per lo più indirettamente, nonostante le complesse vicende del lascito büchneriano e l'incendio che scoppiò nella residenza di famiglia nell'estate del 1851⁵. In questa serie di brani sparsi, che sembrano fatti apposta per confermare, anche in una sfera relativamente più intima, le difficoltà testuali di tutta l'opera di Büchner, è quindi naturale che non si parli mai seriamente dell'arte in termini tanto specialistici da sembrare in qualche

¹ Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a Werner R. Lehmann (ed.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Monaco, Hanser, vol. I 1974 [1967], vol. II 1972 [1971]. Sequenza dei riferimenti: volume, numero di pagina/numero di riga.

² II, 421/35-37: «Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden». Più avanti, dall'esilio salisburghese, Büchner scriverà a Gutzkow: «Divento completamente stupido studiando la filosofia; imparo a conoscere la miseria dello spirito umano ancora una volta, da un nuovo lato» (II, 450/14-16: «Ich werde ganz dumm in dem Studium der Philosophie; ich lerne die Armseligkeit des menschlichen Geistes wieder von einer neuen Seite kennen»). Si veda anche Peter Horn, «*Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden*». *Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 209-226.

³ Stöber o Stoeber. La prima è la forma usata anche nell'edizione storico-critica di Werner R. Lehmann (si veda la nota 1).

⁴ II, 421/14-17: «Hier ist Alles so eng und klein. Natur und Menschen, die kleinlichsten Umgebungen, denen ich auch keinen Augenblick Interesse abgewinnen kann».

⁵ Si veda Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, pp. 31-157, spec. pp. 55-56 e 101-103.

modo «ripugnanti», nel senso (solo in parte colloquiale) dato alla parola dal drammaturgo assiano.

Anche il riferimento, nello stesso scritto, a un qualcosa che si avvicini ai concetti di estetica o di poetica non fa eccezione alla regola büchneriana - vigente nell'epistolario e nelle opere letterarie - che riserva i termini tecnici alla sfera del ridicolo o del repellente, e che in questo caso assegna l'aggettivo «estetico» al «ciarpame» letterario del tanto disprezzato Heinrich Künzel⁶. Un altro esempio del genere (questa volta proposto a entrambi i fratelli Stöber) si trova in una caustica lettera⁷ che potrebbe forse suscitare nel lettore un senso di ripugnanza meno figurata, se non fosse che i macabri rituali suggeriti o ipotizzati da Büchner per la «musa dell'arte poetica tedesca»⁸ vanno inquadrati nel più ampio contesto - assai più importante di quanto possa sembrare a prima vista - della sua ostentata ironia e del suo gusto per il grottesco⁹. L'appello ai fratelli Stöber affinché si impegnino attivamente, con la loro «farmacia poetica domestica e da campo», nel tentativo di richiamare in vita il cadavere della musa¹⁰ si addice infatti perfettamente all'immagine che Büchner vuol dare di sé nelle sue lettere, e che in parte traspare anche dalle testimonianze di chi lo frequentava¹¹. Quando scrive che la cosa migliore sarebbe forse cercare di riscaldare, in un forno, il povero corpo della musa - «poiché questa è ancora l'unica opera d'arte che il caro popolo tedesco sappia costruire e godere»¹² -, egli dà un'altra prova dell'«ironia mordace» (sono parole sue)¹³ che sapeva usare con tanta frequenza e spregiudicatezza, o per meglio dire sfoggia il malinconico sar-

⁶ II, 421/31-32: «H. Dr. H. K.... ist freilich noch da, aber das ästhetische Geschlapp steht mir am Hals».

⁷ Nella missiva, spedita da Darmstadt il 24 agosto 1832 e indirizzata ad August Stöber, Büchner si rivolge anche ad Adolph Stöber (II, 414-415).

⁸ II, 414/22-25: «Habt Ihr das andre Papier gelesen, so werdet Ihr wissen, daß es sich um nichts geringeres handelt, als um die Muse der deutschen Dichtkunst».

⁹ Su quest'ultimo punto si veda, tra gli altri, Theo Buck, *Das Grotteske bei Büchner*, in «Études Germaniques» 43 (1988), pp. 66-81.

¹⁰ II, 414/25-28: «Ihr seyd gebeten mit Eurer poetischen Haus- und Feld-Apotheke bey der Wiederbelebung des Cadavers thätige Hilfe zu leisten».

¹¹ In una comunicazione a Franzos dell'11 settembre 1878 Ludwig Wilhelm Luck parla di «scettico disprezzo» per tutto ciò che Büchner considerava «futile» e «meschino». Si veda Fritz Bergemann (ed.), *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Francoforte, Insel, 1982 [1922], p. 557: «Es lag [in Büchners Angesicht] Zurückhaltung, Entschlossenheit, skeptische Verachtung alles Nichtigen und Niederträchtigen».

¹² II, 414/28-31: «Am besten wäre es man suchte [den Cadaver der Muse] in einem Backofen zu erwärmen, denn dieß ist noch das einzige Kunstwerk, welches das liebe Teutsche Volk zu bauen und zu genießen versteht!».

¹³ Si veda la lettera alla famiglia dell'8 agosto 1834, sulla visita del giudice universitario nell'abitazione di Gießen: «Es ist Schade, daß ich nicht nach dem Mittagessen gekommen, aber auch so barst er fast und mußte diese beißende Ironie mit der größten Höflichkeit beantworten» (II, 432/6-8).

casmo dietro cui si celava quella particolare "umanità" che permette di comprendere e di spiegare non solo un importante aspetto della sua personalità, ma anche e soprattutto la sua concezione dell'arte.

La poetica büchneriana, tratteggiata frammentariamente e applicata coerentemente in quelle poche opere letterarie che il drammaturgo assiano riuscì a comporre nell'arco della sua breve vita, si delinea abbastanza bene già nell'epistolario, soprattutto grazie a due passi appositamente scritti con l'intento di giustificare, agli occhi dei genitori, i caratteri del dramma storico *Dantons Tod*. In entrambe le lettere che qui ci interessano più da vicino (Strasburgo, 5 maggio e 28 luglio 1835) lo spunto è fornito dalle vicende editoriali dell'opera, l'unica pubblicata in vita dal giovane Georg, ma non per questo priva di problemi testuali, che nel caso specifico sono almeno in parte dovuti alle modifiche apportate al manoscritto dai redattori della casa editrice.

«Del mio permesso di fare alcuni cambiamenti», sostiene Büchner nel secondo riferimento al *Danton*, «si è approfittato troppo. Quasi a ogni pagina si è tralasciato, aggiunto, e quasi sempre nella maniera più svantaggiosa per l'insieme. A volte il senso è del tutto travisato o completamente scomparso, e al suo posto c'è quasi vero e proprio nonsenso»¹⁴. Va subito detto che, eccettuate le brevi osservazioni sugli errori di stampa e il titolo «scipito»¹⁵, le proteste di Büchner sono da considerarsi tutte con molta cautela. Sarebbe infatti per lo meno imprudente dimenticare che il giovane drammaturgo, nell'intento di giustificarsi davanti ai genitori, tende addirittura a invertire i ruoli della vicenda editoriale, per esempio imputando al correttore «alcune volgarità» che l'autore «non avrebbe mai detto in vita sua»¹⁶. Più sotto, del resto, egli scrive che «alcune espressioni indecenti» sono inevitabili, se si pensa «al linguaggio osceno, universalmente noto, di quel tempo», un linguaggio di cui nel dramma si dà «solo un pallido abbozzo»¹⁷.

Né va taciuto che il problema di ricostruire un testo che si avvicini il più possibile all'intenzione dell'autore si pone, qui, solo marginalmente, sia perché i

¹⁴ II, 443/8-13: «Ueber mein Drama muß ich einige Worte sagen: erst muß ich bemerken, daß die Erlaubniß, einige Aenderungen machen zu dürfen, allzusehr benutzt worden ist. Fast auf jeder Seite weggelassen, zugesetzt, und fast immer auf die dem Ganzen nachtheiligste Weise. Manchmal ist der Sinn ganz entstellt oder ganz und gar weg, und fast platter Unsinn steht an der Stelle».

¹⁵ II, 443/15-18: «Der Titel ist abgeschmackt, und mein Name steht darauf, was ich ausdrücklich verboten hatte; er steht außerdem nicht auf dem Titel meines Manuscripts».

¹⁶ II, 443/18-20: «Außerdem hat mir der Corrector einige Gemeinheiten in den Mund gelegt, die ich in meinem Leben nicht gesagt haben würde». Si veda anche Thomas Michael Mayer, «Wegen mir könnt Ihr ganz ruhig sein ...». *Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 255-256.

¹⁷ II, 444/2-5: «Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, obscöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriß ist».

ritocchi operati da Karl Gutzkow (e forse anche da Eduard Duller) sul manoscritto inviato da Büchner all'editore Sauerländer riguardano quasi esclusivamente la sfera sessuale¹⁸ - quei «termini venerei» di cui parla lo stesso Gutzkow in una lettera del 3 marzo 1835¹⁹ -, sia perché il confronto tra il manoscritto e le prime due versioni a stampa che ne derivarono²⁰ può essere integrato con lo studio delle correzioni che lo stesso autore annotò su due esemplari della prima edizione completa dell'opera²¹, uscita pochi mesi dopo che la casa editrice ne aveva proposto un ampio stralcio in una serie di puntate apparse sulla rivista «Phönix» tra il marzo e l'aprile 1835. Sostenere, come fece più tardi Gutzkow nel suo elogio funebre, che l'autentico *Danton* non era mai stato pubblicato e che l'intervento redazionale volto a produrre una copia manoscritta leggibile e un testo accettabile aveva prodotto «un misero resto, il rudere di una devastazione»²², significa presentare le cose in maniera decisamente esasperata, magari con l'intento di rendere più prezioso il manoscritto büchneriano.

Proprio alle ingerenze redazionali si deve, comunque, la quasi incredibile circostanza che l'opera, nonostante il suo potenziale rivoluzionario, sia passata praticamente indenne attraverso le maglie della censura di Francoforte, che forse fu agevolata nella sua benevolenza²³ anche dall'intestazione escogitata da Duller, un «titolo mercantescio» - così Gutzkow nell'elogio funebre²⁴ - che rin-

¹⁸ Per altri aspetti (religiosi, politici, sociali) si veda Hauschild, *Studien*, pp. 37-39.

¹⁹ II, 475/21-23: «Wollen Sie Folgendes: Ich komme zu Ihnen hinüber nach Darmstadt [...] u fange mit Ihnen gemeinschaftlich an, aus Ihrem Danton die Veneria herauszutreiben». La proposta di Gutzkow di rivedere il testo con l'autore rimase naturalmente sulla carta per la fuga di Büchner, che di lì a pochi giorni si rifugiò in Francia.

²⁰ Si veda Werner R. Lehmann, *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*, Amburgo, Wegner, 1967, p. 20.

²¹ Si veda Erich Zimmermann (ed.), *Georg Büchner: Dantons Tod. Faksimile der Erstausgabe von 1835 mit Büchners Korrekturen (Darmstädter Exemplar)*, Darmstadt, Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde, 1981. Per tutte le varianti, da quelle del manoscritto a quelle degli esemplari annotati, si veda Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner: Dantons Tod. Entwurf einer Studienausgabe*, in Peter von Becker (ed.), *Georg Büchner: Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien*, Francoforte, Syndikat, 1985 [1980], pp. 7-74. Gli esemplari con le annotazioni büchneriane, attualmente conservati a Darmstadt e a Marburgo, sono dedicati a due amici strasburghesi: il primo ad August Stöber, il secondo a Wilhelm Baum. Per il facsimile di una pagina annotata si veda Ernst Johann, *Georg Büchner - mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo, Rowohlt, 1986 [1958], p. 109.

²² K[arl] G[utzkow], *Ein Kind der neuen Zeit*, in «Frankfurter Telegraph» NS 3 (1837), p. 338: «Der ächte Danton von Büchner ist nicht erschienen. Was davon herauskam ist ein nothdürftiger Rest, die Ruine einer Verwüstung, die mich Ueberwindung genug gekostet hat».

²³ Sul tatto e sulla misura del censore Fiedler - lodato sia da Gutzkow che da Duller - si veda Hauschild, *Studien*, pp. 35, 38-39.

²⁴ Gutzkow, *Ein Kind der neuen Zeit*, p. 338: «An dem merkantilischen Titel jedoch [...] bin ich unschuldig. Diesen setzte [Duller] darauf».

viava abilmente e ambiguamente a dei «quadri drammatici» tratti da un remoto «regime del terrore» in Francia²⁵. Lo stesso Büchner, del resto, considerava il suo *Danton* una semplice «cordicella di seta» (non una robusta corda di canapa che potesse fare da *boa constrictor*) e la sua musa drammatica «un Samson travestito»²⁶, un carnefice forse ancor più inutile, per il popolo assiano, del boia della Rivoluzione Francese, il «cattivo fornaio» che nel dramma viene offerto - insieme a quel «cattivo mulino» che è la ghigliottina - a coloro che chiedono pane²⁷.

Più grave degli interventi testuali, semmai, sembrerebbe la decisione dei due redattori di pubblicare l'opera con il nome dell'autore, senza tener conto del suo desiderio di rimanere anonimo²⁸. Ma anche su questo punto l'atteggiamento di Büchner è tutt'altro che limpido, visto che in un primo tempo aveva scritto ai genitori, con evidente compiacimento, che il suo dramma era apparso sul «Phönix» e che il foglio, come assicurava Gutzkow, aveva così «acquisito molto onore»²⁹.

²⁵ Georg Büchner, *Danton's Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*, Francoforte, Sauerländer, 1835.

²⁶ Si veda la lettera a Gutzkow del marzo 1835: «Se ci fosse una volta un'annata sbagliata in cui venisse bene solo la canapa! Se ne vedrebbero delle belle, ci metteremmo finalmente a intrecciare un *boa constrictor*. Il mio Danton, per il momento, è una cordicella di seta e la mia musa un Samson travestito» (II, 436/36-437/2: «Wenn es einmal ein Mißjahr gibt, worin nur der Hanf geräht! Das sollte lustig gehen, wir wollten schon eine Boa Constrictor zusammen flechten. Mein Danton ist vorläufig ein seidenes Schnürchen und meine Muse ein verkleideter Samson»). A proposito di questo passo si legga anche Herbert Wender, *Der Dichter von «Dantons Tod». Ein «Vergötterer der Revolution»*, in *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. 1813-1837*, a cura della Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft, Basilea e Francoforte, Stroemfeld / Roter Stern, 1987, pp. 223-224.

²⁷ I, 63/24-25: «Die Guillotine ist eine schlechte Mühle und Samson ein schlechter Bäckerknecht, wir wollen Brod, Brod!». La tesi che al *Danton* non si possano attribuire né intenzioni «rivoluzionarie» né intenzioni «antirivoluzionarie» è sostenuta da Volker Bohn, «Bei diesem genialen Cynismus wird dem Leser zuletzt ganz krankhaft pestartig zu Muthe». *Überlegungen zur Früh- und Spätrezeption von «Dantons Tod»*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner III*, Monaco, edition text u. kritik, 1981, pp. 104-130, spec. p. 114. Per la citazione nel titolo di questo saggio si veda inoltre Volker Bohn, *Dokumente der Frührezeption von «Dantons Tod»*, in *Georg Büchner III*, p. 102. Sulla prima ricezione del *Danton* si consultino anche Dietmar Goltschnigg, *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*, Kronberg/Ts., 1975, pp. 31-41, Erwin Streitfeld, *Mehr Licht. Bemerkungen zu Georg Büchners Frührezeption*, in «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins» 80 (1976), pp. 89-104, Walter Grab (in collab. con T. M. Mayer), *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, nonché Hauschild, *Studien*, pp. 178-200, 209-235.

²⁸ Si veda la citazione alla nota 15.

²⁹ II, 438/27-29: «Daß Mehreres aus meinem Drama im Phönix erschienen ist, hatte ich durch ihn erfahren, er versicherte mich auch, daß das Blatt viel Ehre damit eingelegt habe».

Allo stesso modo sarebbe imprudente considerare del tutto veritiera l'indicazione fornita da Büchner circa la durata della composizione del *Danton*. Il periodo di «cinque settimane al massimo» di cui parla presentando l'opera a Gutzkow in una lettera del 21 febbraio 1835 si addice al particolare contesto di quello scritto³⁰, ma non alla realtà di un complesso montaggio di passi storiografici³¹ che mira a chiarire la prospettiva storica e le posizioni ideologiche e sociali nell'ambito della rivoluzione francese. La stesura del dramma presuppone una personale reinterpretazione di varie fonti, spesso interdipendenti, che - se pure almeno in parte erano già note all'autore («Ho studiato la storia della rivoluzione», scrive alla fidanzata nel marzo del 1834)³² - sicuramente lo assorbito soprattutto a partire dall'ottobre dello stesso anno, quando cominciò a prenderne alcune in prestito presso la biblioteca granducale di Darmstadt³³: opere come l'*Histoire de la Révolution française* di Louis Adolphe Thiers (Parigi 1823-1827) e *Le nouveau Paris* di Louis Sébastien Mercier (Parigi 1799), che si aggiungono ai fascicoli del compendio *Unsere Zeit* (1789-1830) di Carl Strahlheim (Stoccarda 1826-1830) - reperibile nella biblioteca paterna - e a numerosi altri lavori di carattere storiografico, filosofico e letterario certamente usati da Büchner durante la stesura del *Danton*³⁴, quindi più o meno nel periodo che va dall'ottobre 1834 al gennaio dell'anno successivo.

Se la versione büchneriana della vicenda editoriale del *Danton* non sembra, dunque, molto attendibile, gli argomenti teorici addotti dall'autore nelle già citate lettere alla famiglia devono essere considerati, nonostante l'intento giustificatorio, assai vicini alla concezione drammaturgica dell'autore. I principi basilari che la ispirano emergono abbastanza chiaramente già nel primo dei due scritti, là dove egli prega i genitori di tenere presente, nel giudicare il dramma, che egli ha dovuto «rimanere fedele alla storia e presentare gli uomini della rivoluzione così com'erano: sanguinari, dissoluti, energici e cinici»³⁵. L'«affre-

³⁰ II, 435/5-7: «Ueber das Werk selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwingen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben».

³¹ Per un esempio si veda Alfred Behrmann e Joachim Wohlleben, *Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse*, Stoccarda, Klett, 1980, pp. 54-62.

³² II, 425/30-31: «Ich studirte die Geschichte der Revolution».

³³ Si veda Thomas Michael Mayer, *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 387 e 389.

³⁴ Per un utile compendio delle fonti e delle influenze individuate dalla critica büchneriana si consulti Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stoccarda, Metzler, 1984 [1977], pp. 49-50. Per le fonti storiografiche si veda ora anche Herbert Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von «Dantons Tod»*, Francoforte, Athenäum, 1988.

³⁵ II, 438/30-33: «Das Ganze muß bald erscheinen. Im Fall es euch zu Gesicht kommt, bitte ich euch, bei eurer Beurtheilung vorerst zu bedenken, daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und cynisch». Nella seconda lettera Büchner osserva che non gli è possibile «fare di un Danton e dei banditi

sco storico», ribadisce l'esiliato (prima che una lacuna testuale interrompa di colpo il suo argomentare), «deve assomigliare al suo originale»³⁶, «non può essere», dirà in seguito, «né più morale né più immorale della storia stessa»³⁷.

È tuttavia solo nella seconda delle due lettere che il pensiero di Büchner si sviluppa - al di là delle sue proteste sull'edizione dell'opera - in una disquisizione più ampia, in un crescendo espositivo che ben presto supera anche i limiti della drammaturgia, così come la polemica di Lenz con Kaufmann nel racconto che fa rivivere lo «sfortunato poeta» baltico³⁸ va ben oltre i confini dell'arte figurativa. L'autore drammatico, sostiene Büchner scrivendo ai genitori, sta al di sopra dello storiografo, perché - invece di presentare un'arida narrazione - ricrea la storia, introduce immediatamente nella vita di un'epoca, porge caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni³⁹. Come ogni vero artista, egli è tenuto a mostrare il mondo così com'è e non «come dovrebbe essere»⁴⁰, è obbligato a distinguersi dai cosiddetti poeti idealistici, i quali «non hanno dato quasi nient'altro che marionette dal naso celeste e un pathos affettato» al posto di creature di carne e ossa, il cui dolore e la cui gioia siano condivisibili e il cui operare suscitino ripugnanza o ammirazione. In poche parole, continua Büchner, «io tengo molto a Goethe o a Shakespeare, ma ben poco a Schiller»⁴¹.

della rivoluzione degli eroi di virtù» (II, 443/35-36: «Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen!»).

³⁶ II, 438/34-35: «Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß».

³⁷ II, 443/31-32: «[Das historische Drama] darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*». Si confronti anche una terza lettera alla famiglia, scritta da Strasburgo il primo gennaio 1836: «Disegno i miei personaggi così come li ritengo conformi alla natura e alla storia, e rido della gente che mi vuole responsabile della loro moralità o immoralità» (II, 452/7-10: «Ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen»).

³⁸ Si veda la lettera alla famiglia spedita da Strasburgo nell'ottobre 1835: «Ich habe mir hier allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten Namens *Lenz* verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde» (II, 448/24-27).

³⁹ II, 443/22-29: «Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt».

⁴⁰ II, 444/18-22: «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworde ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll».

⁴¹ II, 444/22-29: «Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von

Citando Shakespeare in questo contesto, Büchner non ha in mente soltanto la sua grandezza poetica e drammaturgica, ma anche e soprattutto la statura di un artista che ricrea la storia facendola rivivere nei suoi personaggi. Shakespeare è infatti l'unico che non debba arrossire davanti alla storia, è la sola eccezione - si legge in una lettera a Gutzkow - alla regola che tutti i poeti sono, di fronte alla storia e alla natura, degli «scolaretti»⁴². Il bersaglio principale della breve ma significativa sortita nella lettera ai genitori è invece, almeno nominalmente, quello Schiller che la madre di Büchner amava tanto e che forse lo stesso Georg, ai tempi del ginnasio, considerava secondo solo all'ormai dimenticato Friedrich von Matthisson⁴³. Ma l'attacco, che è rivolto soprattutto contro l'idealismo elitario in genere, muove da premesse che Büchner deriva dall'estetica dello «Sturm und Drang», e quindi da posizioni poetologiche e drammaturgiche di fatto vicinissime tanto a quelle di Lenz quanto a quelle del giovane Schiller⁴⁴. Ciò che più conta, tuttavia, è che la polemica büchneriana si stempera nella formulazione di una concezione artistica in cui la contrapposizione di idealismo e realismo va propriamente intesa, non solo - per dirla con Hans Mayer - come «antinomia sovratemporale»⁴⁵, ma anche e soprattutto come implicito superamento di un idealismo che falsifica la realtà e di un realismo che non sa cogliere l'essenza delle cose, come affermazione di quello che potremmo chiamare "prospettivismo", ovvero il principio secondo cui l'opera creativa deve tendere alla rappresentazione dell'esperienza autentica dell'individuo così come viene rivissuta dall'autore. Non solo nella prassi artistica - come vorrebbe Albert

Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller».

⁴² II, 435/9-13: «Was ich [aus meinem Drama] machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte gegenüber roth zu werden; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen».

⁴³ Ammirato anche da Schiller, il Matthisson esercitò un notevole influsso sulle poesie dell'adolescente Büchner - si confronti anche Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, p. 31. Per la "venerazione condizionata" che Büchner aveva per Schiller si veda la testimonianza del compagno di scuola Friedrich Zimmermann in Bergemann, *Werke und Briefe*, p. 553: «Bei der Verehrung Schillers hatte Büchner doch vieles gegen das Rhetorische in seinem Dichten einzuwenden».

⁴⁴ Si confronti, a questo proposito, Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, Monaco, Winkler, 1977, pp. 40-44. Per altre influenze di carattere estetico, anche francesi, si veda ora Theo Buck, «Man muß die Menschheit lieben». *Zum ästhetischen Programm Georg Büchners*, in *Georg Büchner III*, pp. 24-27. Sull'influsso esercitato da Lenz si legga Roberto Rizzo, *La concezione dell'arte in Büchner e in Lenz. Appunti per un parallelismo poetico*, in «Spicilegio Moderno» 3 (1974), pp. 81-110.

⁴⁵ Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 425.

Meier⁴⁶ -, ma anche nelle osservazioni teoriche ricavabili dall'epistolario e dalle opere letterarie, Büchner si tiene dunque a debita distanza da entrambi gli estremi appena ricordati, da quelle categorie che egli respinge, del resto, proprio nei passi esplicitamente dedicati all'arte.

Anche Camille - solo con Danton e Lucile nella terza scena del secondo atto - parla di marionette, di artefatti «le cui articolazioni scricchiolano a ogni passo in pentapodie giambiche»⁴⁷, ironizza su «sentimentucci» provvisti di «giacca e pantaloni», dotati di «mani e piedi», su arnesi con la faccia dipinta⁴⁸ che suscitano l'ammirazione di chi si accontenta di un'arte che rispecchia «il librarsi e lo sprofondarsi» dell'animo umano altrettanto malamente quanto «una pipa di terracotta piena d'acqua» riproduce il canto dell'usignolo⁴⁹, di quell'alato simbolo di poesia che Leonce - scherzosamente sollecitato da Valerio a prendere in considerazione la carriera del «genio» come alternativa a quella di re - sente cantare «tutto il giorno sopra il capo», ben consapevole dell'impossibilità di coglierne il segreto: perché «prima che gli strappiamo le penne e le intingiamo nell'inchiostro o nel colore, il più bello se ne va al diavolo»⁵⁰.

Al di là di ogni possibile collegamento con la conversazione sul teatro che si svolge tra i due «signori» nella scena precedente⁵¹, la disquisizione di Desmoulin ha un suo preciso significato nel contesto e nell'economia del dramma⁵²: la

⁴⁶ Si veda Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 196-208, spec. p. 207. Lo scopo del saggio è quello di ricavare «die implizite Ästhetik» di Büchner esclusivamente dalla prassi artistica (p. 199). Al di là dei risultati, vale tuttavia la pena di osservare che un procedimento del genere (pur sempre soggettivo) non preclude la possibilità di interpretare - magari utilmente - anche le osservazioni teoriche dell'autore o dei suoi personaggi.

⁴⁷ I, 37/8-11: «Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerzt wird und deren Gelenke bey jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Character, welche Consequenz!».

⁴⁸ I, 37/11-15: «Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder sich todtschießt - ein Ideal!».

⁴⁹ I, 37/15-18: «Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüth widergiebt wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall - ach die Kunst!».

⁵⁰ I, 116/32-34: «Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen».

⁵¹ Si veda Volkmar Braunbehrens, «Aber gehn Sie in's Theater, ich rath' es Ihnen!». Zu «Dantons Tod», in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), pp. 291-292.

⁵² Hans Mayer (*Büchner*, pp. 414-415) ritiene invece che le considerazioni estetiche di Camille - così come quelle di Danton (si veda più sotto, alla nota 72) - non abbiano una vera e propria funzione drammatica e siano in qualche modo estranee al personaggio. Sulla stessa linea interpretativa - sia pure temperata dall'opinione che «i temi enunciati possono inquadrarsi senza eccessiva violenza nell'ideologia di parte dantoniana» - si colloca anche Giorgio Dolfini, *Il teatro di Georg Büchner*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 45-46. Luciano Zagari - *Georg*

rivoluzione, non avendo più nulla da dire, si è fatta rappresentazione scenica, falsificazione di un mondo reale da cui si leva ancora il grido del popolo affamato. Solo riportando «la gente dal teatro alla strada» sarebbe forse possibile costringerla a esclamare, come fa Camille, «ahimè, la miserabile realtà!»⁵³. Il passo, si noti bene, contiene riflessioni e osservazioni che sono tanto più appropriate ed efficaci in quanto escono dalle labbra di colui che ha pronunciato «la parola *clemenza*»⁵⁴, dalla bocca di chi rappresenta proprio quella capacità di provare simpatia e compassione per l'uomo che Büchner considera indispensabile alla sua particolare visione dell'arte e della vita. Qui, naturalmente, il personaggio è anche portavoce di un autore che, pur ritornando continuamente al concetto di realismo, sente con urgenza e intensità quello che altri, sviati dai «cattivi copisti» del «loro Signore Iddio», dimenticano e non vedono: vale a dire l'essenza della vita, la creazione «che ardente, scrosciante e luminosa si rigenera ogni attimo intorno a loro e dentro di loro»⁵⁵.

Il fatto è che la concezione artistica di Büchner rispecchia l'atteggiamento di chi si attiene, sì, alla materialità delle cose, ma non inseguendo la vana speranza di riprodurre l'attimo di una realtà che muta di continuo - e che neppure la «testa della Medusa» di cui parla Lenz nell'omonimo racconto⁵⁶ riuscirebbe a fissare nella pietra -, bensì nella profonda convinzione che solo in questo modo sia possibile penetrare l'essenza delle cose, ricavare dalla «indicibile armonia» del tutto - direbbe ancora Lenz⁵⁷ - una rappresentazione in cui l'arte sia mimesi ed epifania, imitazione dell'esistenza - magari della vita «dell'essere più umile»⁵⁸ -

Büchner e la ricerca dello stile drammatico, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, p. 73 - giudica l'argomento «anacronistico rispetto all'ambiente culturale della Rivoluzione» e «contraddittorio rispetto al personaggio di Camille». Si veda anche Rizzo, *La concezione dell'arte in Büchner e in Lenz*, pp. 84-85, n. 4.

⁵³ I, 37/19-20: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!».

⁵⁴ I, 50/23-24: «Laßt ihn! Das sind die Lippen, welche das Wort *Erbarmen* gesprochen».

⁵⁵ I, 37/21-24: «Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Copisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts».

⁵⁶ I, 87/19-21: «Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zuzurufen». L'immagine della «testa della Medusa» compare anche nella terza scena del primo atto, là dove Collot d'Herbois promette che «i busti dei santi rimarranno intatti, come teste della Medusa trasformeranno in pietra i traditori» (I, 17/24-26: «Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhäupter die Verräther in Stein verwandeln»).

⁵⁷ I, 86/1-2: «Er sprach sich selbst weiter aus, wie in Allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seeligkeit sey».

⁵⁸ Per l'espressione «das Leben des Geringsten» si confronti la nota 67. La sostantivazione di «gering» («umile») è qui implicitamente contrapposta a quella di «vornehm» («nobile»). Ciò non vuol dire, naturalmente, che per Büchner la bellezza sia - come vorrebbe lo studioso

e rivelazione di «una bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, in un eterno dischiudersi e mutarsi»⁵⁹. Perché ciò avvenga, perché il realismo non sia solo apparente - non sia quello degli scrittori che della realtà, dice ancora Lenz nella famosa discussione sull'arte, «non hanno la minima idea»⁶⁰ -, è necessario che l'artista imiti la natura, il mondo, il creato⁶¹, non già un'idea o un'immagine fittizia: altrimenti anche l'opera d'arte più perfetta, anche la statua che Pigmalione, innamoratosi di Afrodite, fece a immagine e somiglianza della dea, non può che essere sterile, come ben sapevano quei greci che - sostiene Camille - raccontavano che la statua «era sì diventata viva, ma non aveva avuto figli»⁶². Una statua così, direbbe Lenz, può solo dare «la mera sensazione del bello»⁶³, ed è paragonabile a un Apollo del Belvedere o a una Madonna di Raffaello, a quelle opere che suscitano nell'infelice ospite di Oberlin l'impressione di essere «del tutto morto»⁶⁴. Perché il realismo non sia mera apparenza, perché si possa veramente «penetrare nell'essenza particolare di ciascuno», è altresì indispensabile «amare l'umanità»⁶⁵: solo così è possibile - per dirla con Lenz - riprodurre anche «il volto più insignificante»⁶⁶, la vita «dell'essere più umile» nella sua autenticità, «nei sussulti, negli accenni, in tutto il gioco sottile, appena rimarcato, dell'espressione»⁶⁷, senza doversi domandare - tanto più che non

sovietico M. Šmulovič - «soprattutto un concetto sociale» («ein sozialer Begriff»). Si veda M. Š., *Georg Büchners Weltanschauung und ästhetische Ansichten*, in *Georg Büchner III*, p. 210.

⁵⁹ I, 87/25-26: «Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert».

⁶⁰ I, 86/29-30: «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon».

⁶¹ Si veda più sotto, alla nota 80.

⁶² I, 37/27-29: «Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen». Secondo la tradizione classica, tuttavia, Afrodite trasformò la statua in una donna chiamata Galatea, che generò a Pigmalione un figlio e una figlia, Pafo e Metarmo (Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi 1983 [*Greek Myths*, 1955], p. 189). L'immagine della statua sterile deriva dalla *Romantische Schule* di Heine, che uscì con questa intestazione alla fine del '35 (e dunque alcuni mesi dopo il *Danton* büchneriano), ma la cui prima versione, intitolata *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, era già stata pubblicata a Parigi nella primavera del '33. Sulla questione si vedano T. M. Mayer, *Chronik*, pp. 390-392 e Henri Poschmann, *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, Berlino e Weimar, 1988 [1983], pp. 149-152.

⁶³ I, 87/33-34: «die bloße Empfindung des Schönen».

⁶⁴ I, 88/1: «Ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt».

⁶⁵ I, 87/30-31: «Man muß die Menschheit lieben, um in das eigenthümliche Wesen jedes einzudringen».

⁶⁶ L'espressione «das unbedeutendste Gesicht» (I, 87/32-33) è in qualche misura analoga a «das Leben des Geringsten» (si veda la nota 67).

⁶⁷ I, 87/6-9: «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel».

spetta a noi giudicare - se l'oggetto della nostra osservazione sia «bello o brutto»⁶⁸; solo in questo modo si potrà avere, in ogni cosa, quella «vita», quella «possibilità di esistenza», che Lenz pretende, dunque la «sensazione» che sia stato creato qualcosa di vivo, quella percezione che il poeta baltico considera «l'unico criterio nelle cose dell'arte» e che egli - contrapponendosi a Kaufmann e disprezzando le «marionette di legno» di chi vuole «figure idealistiche»⁶⁹ - trova soltanto in Shakespeare, nei canti popolari e, a volte, anche in Goethe⁷⁰. Se invece l'artista non ama l'umanità, egli tratterà la natura come il pittore Jacques-Louis David⁷¹, «che in settembre» - soggiunge Danton dopo la tirata di Camille - «disegnava a sangue freddo gli assassinati» man mano che venivano gettati sulla strada davanti alla prigione della «Force», quasi afferrando «gli ultimi guizzi di vita»⁷² di quegli scellerati.

Il contributo del dramma a una definizione dell'arte si esaurisce così con una battuta che serve - ed è bene sottolinearlo⁷³ - anche ad anticipare il tema degli incubi notturni di un Danton che qui rievoca, nell'ambito di una discussione

⁶⁸ Si veda la nota 70. Questi concetti estetici büchneriani vengono proposti con immagini ed espressioni che somigliano a quelle usate da Camille nella sua controversa formulazione di un utopico stato dantonista, una sorta di repubblica libertaria ed epicurea già anticipata, nella battuta precedente, dal suo amico Hérault-Séchelles. «La forma dello stato», dice Desmoulins, «deve essere una veste trasparente che si adatta, aderentissima, al corpo del popolo. Vi si deve imprimere ogni gonfiarsi delle vene, ogni tendersi dei muscoli, ogni contrarsi dei tendini. La figura può essere benissimo bella o brutta, ma ha pur sempre il diritto di essere così com'è; noi non siamo autorizzati a confezionarle un vestitello a nostro piacimento» (I, 11/20-26: «Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand seyn, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich seyn, sie hat einmal das Recht zu seyn wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden»). Sul concetto di stato secondo Camille si veda ora anche Wender, *Georg Büchners Bild der Großen Revolution*, pp. 239-252, dove si rimanda anche a studi precedenti.

⁶⁹ I, 87/3-5: «Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen».

⁷⁰ I, 86/35-87/2: «Ich verlange in Allem - Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen».

⁷¹ Famoso per i suoi quadri che rappresentano martiri politici (si pensi al suo *Marat*), Jacques-Louis David fu anche l'organizzatore di celebrazioni spettacolari, come quella ricordata dalla Seconda Donna nell'ottava scena del quarto atto (I, 75/1-3: «Wie er bey dem Constitutionsfest so am Triumphbogen stand da dacht' ich so, der muß sich gut auf der Guillotine ausnehmen, dacht' ich. Das war so ne Ahnung»).

⁷² I, 37/30-34: «Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in dießen Bösewichtern».

⁷³ Si confronti la nota 52.

solo apparentemente avulsa dal contesto drammatico, i tragici avvenimenti del settembre 1792⁷⁴.

Lo stesso principe Leonce, che pure vive in un mondo in cui «imperversa un ozio spaventoso»⁷⁵, diventa perfettamente consapevole, almeno per un attimo, «che persino la più umile tra le creature umane è così grande che la vita è sempre troppo breve per poterla amare»⁷⁶. Solo che lui, convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»⁷⁷ scegliendo una sposa che invece è già stata scelta dal padre, si sente assai ben disposto verso l'«amabile arroganza» di coloro «che s'immaginano che nulla sia così bello e sacro che loro non debbano renderlo ancor più bello e più sacro»⁷⁸.

La riflessione di Leonce, naturalmente, ha un suo preciso significato nel contesto in cui si colloca: nonostante la svolta che sembra prospettarsi nella sua vita, il principe rimane schiavo delle convenzioni da cui vorrebbe liberarsi, e questa sua dipendenza fa sì che alla fine Valerio possa concludere che le due Altezze Reali «sono toccate l'un l'altra in sorte grazie alla sorte»⁷⁹. Qui, tuttavia, Leonce è senza dubbio anche portavoce di Büchner, di un autore che ritorna continuamente al concetto di falsificazione della realtà perfino quando ne rappresenta una che sembra non aver vita, che pare fatta di personaggi che dovrebbero precludere ogni slancio empatico da parte dell'autore.

Se all'uomo, dunque, è precluso di «scarabocchiare qualcosa di meglio» del creato⁸⁰, allora l'artista può cogliere il mistero dell'esistenza non già mirando a «trasfigurare la realtà»⁸¹, non già facendo ricorso a un idealismo che falsifica il mondo reale - e che quindi si configura come «il disprezzo più vergognoso della natura umana»⁸² - bensì penetrando, grazie all'amore per l'umanità, l'essenza della vita in quanto tale. Una simile concezione dell'arte, negando ogni possi-

⁷⁴ Si veda la quinta scena del secondo atto.

⁷⁵ I, 106/6: «Es krassirt ein entsetzlicher Müßiggang».

⁷⁶ I, 126/6-8: «Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?».

⁷⁷ I, 106/16-19: «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

⁷⁸ I, 126/8-13: «Und dann kann ich doch einer gewissen Art von Leuten, die sich einbilden, daß nichts so schön und heilig sei, daß sie es nicht noch schöner und heiliger machen müßten, die Freude lassen. Es liegt ein gewisser Genuß in dieser lieben Arroganz. Warum soll ich ihnen denselben nicht gönnen?».

⁷⁹ I, 133/7-8: «Eure Hoheiten sind wahrhaftig durch den Zufall einander zugefallen».

⁸⁰ I, 86/32-34: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie seyn soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll seyn, ihm ein wenig nachzuschaffen».

⁸¹ Si veda il riferimento di Lenz - è ancora una volta lui che parla - agli scrittori che «vogliono trasfigurare la realtà» (I, 86/30-31: «die [Dichter], welche die Wirklichkeit verklären [wollen]»).

⁸² I, 87/5-6: «Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur».

bilità di distacco da parte dell'autore, ed esigendo una completa aderenza ai dati di una realtà sovratemporale che scaturisce da un'interpretazione personale della condizione umana, implica necessariamente una penetrazione particolarissima, non solo dei personaggi e delle situazioni, delle azioni e dei moventi, delle cause e degli effetti, ma anche e soprattutto di quell'essenza dell'esistere che riguarda l'individuo così come la storia, intesa come vicenda collettiva che condiziona l'individuo, pur essendo a sua volta il frutto di una natura umana in cui si riflette l'eterno conflitto tra materialità e spiritualità.

Che il realismo di Büchner sia anche un «realismo impegnato»⁸³ - impegnato da un punto di vista socio-politico - è facilmente dimostrabile ricorrendo ai suoi scritti, alle poche lettere rimaste come all'opuscolo rivoluzionario *Der Hessische Landbote*, all'«affresco storico» *Dantons Tod* come ai frammenti del dramma sociale noto con il titolo di *Woyzeck*. Il nucleo imprescindibile della poetica büchneriana scaturisce però dal principio dell'empatia, dalla capacità di immedesimarsi in un'altra persona, di calarsi nei suoi pensieri e nei suoi stati d'animo, deriva dalla facoltà di riprodurre una situazione dall'interno, con un realismo che è tale, non tanto perché riflette una realtà che rimane inafferrabile, quanto perché ricrea - nella prospettiva dell'autore - l'esperienza autentica di un essere umano, la sua visione di un microcosmo personale, di un mondo circoscritto e tuttavia complesso, che tende a proporsi come inesorabile paradigma esistenziale.

Che poi, nella prassi artistica, questa esperienza autentica riguardi sempre personaggi che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, dipende da una visione del mondo e delle cose - squisitamente büchneriana - in cui l'unico fine dell'esistenza terrena, l'armonica realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive, si rivela - per Danton come per Lenz, per Leonce come per Woyzeck - del tutto impossibile.

⁸³ Knapp, *Büchner*, p. 93: «Man möchte [diese Gestaltungsabsicht] als *engagierten Realismus* bezeichnen».

Bernhard Fetz
(Wien)

*Von der "Anwendung" der Psychoanalyse auf die Literatur
am Beispiel der Zeitschrift «Imago»*

Der Interpretation von Kunstwerken haftet seit jeher ein Odium an: sie ist dem Verdacht ausgesetzt, sich an den Produkten der Phantasie, am Strömen der Kreativität zu vergreifen. So hat etwa der Untergangsvirtuose Ulrich Horstmann (der das mögliche Verschwinden der menschlichen Gattung wenig be-
trauernswert fände) den Literaturwissenschaftler als «Verdächtigungsvirtuose[n]» bezeichnet¹. Dieser Vorwurf trifft gerade nicht zuerst die blutleeren Philologen, deren eigene Lebenspraxis und akademischer Dünkel die Poesie schon per se ausschließen, und die damit - um es in der Terminologie der Wissenschaftssprache zu sagen - ihren «Forschungsgegenstand» zwangsläufig verfehlen müssen. Nein, der Vorwurf trifft zuerst diejenigen, die von schweren Selbstzweifeln geplagt, sich selbst geißeln und das Tun ihrer Zunft, nämlich das Kommentieren und Interpretieren von Texten, fast schamlos denunzieren. Als einen Kronzeugen dieser Gattung zitiert Ulrich Horstmann den deutschen Germanisten Heinz Schlaffer, der das Auseinanderklaffen von Poesie und bürgerlicher Gelehrsamkeit beklagt hat², - wie übrigens viele seiner Kollegen vor ihm: Der Streit zwischen analytischer und einführender Literaturkritik ist so alt wie diese selbst. Zum Selbstverständnis heutiger Literaturkritiker- und wissenschaftler gehört der Rückgriff auf die Traditionen. Die einen berufen sich auf ein aufklärerisches Projekt, das mit dem Namen Lessing verbunden ist, die anderen sehen die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen Werk und Kommentar im Fluß; sie beschwören gerne den romantischen Geist, Friedrich Schlegel oder Walter Benjamins Versuch einer Erneuerung romantischer Kunstkritik³. Die Urmutter der Selbstverdächtigungspraxis ist für Horstmann

¹ Ulrich Horstmann: Der Literaturwissenschaftler als Verdächtigungsvirtuose. In: Merkur 46 (Juli 1992), S. 637ff.

² ebenda, S. 640.

³ Nachgezeichnet finden sich diese Linien u.a. bei Werner Irro: Kritik und Literatur. Zur Praxis gegenwärtiger Literaturkritik. Würzburg 1986, im von Franz Josef Görtz und Gert Ueding

aber Susan Sontag, die legendäre amerikanische Literaturtheoretikerin, Filmemacherin und Romanverfasserin. Ihr Schlachtruf aus dem Jahre 1964 - «Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst»⁴ - hat mit zum Untergang der traditionellen Hermeneutik beigetragen.

Jüngerem Datums ist der Essay «Von realer Gegenwart» des englischen Literaturwissenschaftlers George Steiner⁵. Er ist eine wortgewaltige Abrechnung mit dem Wuchern des sekundären Diskurses und ein Plädoyer für eine erneuerte Kunstreligion. Steiners Emphase speist sich aus seiner Abneigung gegen die poststrukturalistischen Theorien (den Status von Theorien spricht Steiner den geisteswissenschaftlichen Systematisierungsversuchen allerdings ab) der Selbstreferenz, die das heilige Band zwischen Wort und Bedeutung zerschnitten haben. Die Psychoanalyse sieht Steiner im - unbewußten - Bunde mit den Heroen moderner Geistesgeschichte, die an der Auflösung des Ich und an der Auflösung eines Begriffes von Sprache als Kommunikation gearbeitet haben, im Bunde mit Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche. Gemeinsam ist der Psychoanalyse und moderner Dichtung nach George Steiner, daß jedes psychische Zeichen, das für den Analytiker ja fast immer als sprachliches Zeichen manifest wird, nicht auf etwas Bestimmtes, auf ein dingfest zu machendes Phänomen verweist, sondern nur wieder auf andere Zeichen. Die großartige Konjunktur von Begriffen wie Traum, Wahnsinn, Dichtung als den Terrains unzensurierter Bedeutungsströme im Gefolge der Freudschen Modelle vergleicht Steiner despektierlich mit dem «Glaube[n] an Dämonologie und Exorzismus während des 16. und 17. Jahrhunderts europäischer Geschichte»⁶: Man möchte bannen, wovon man doch rettungslos affiziert ist, oder: Die Psychoanalyse verscheucht Teufel, die sie selbst herbeigezaubert hat. Der Zeichenentzifferungspraxis der psychoanalytischen Hermeneutik ebenso wie den aktuellen Reden vom unaufhörlichen Fluß der Bedeutungen setzen Steiner und seine Anhänger die «reale Gegenwart» des Schönen entgegen. In den Worten von Botho Strauß, der zu Steiners Essay ein Nachwort geschrieben hat: Das Schöne «bringt uns in Berührung "mit dem Stoff, der unerträumt ist in unserer Stofflichkeit". Weder ist es ein utopisches Humanum noch ein höherer ästhetischer Gemütsreflex noch überhaupt etwas vom Menschen Vermochtes, das sich in der Schönheit verbirgt. Vielmehr klingt in ihr an oder schimmert durch: Realpräsenz, Anwesenheit; und zwar unabhängig davon, welchen historischen oder biografischen Interessen sich die Entstehung eines Romans oder eines Gemäldes verdankt»⁷.

herausgegebenen Sammelband *Gründlich verstehen. Literaturkritik heute*. Frankfurt 1985 und in: *Text + Kritik* 100 (Oktober 1988).

⁴ Zitiert nach Horstmann, a.a.O., S. 641.

⁵ George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München, Wien 1990.

⁶ ebenda, S. 147f.

⁷ ebenda, S. 317.

Die Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, von Kunst und Kritik, umrankt die ästhetischen Phänomene nicht erst seit heute. Auch das Projekt einer Zeitschrift mit dem Titel «Imago», die den Untertitel «Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft» trägt, steht unter diesem Stern: Seit es die Psychoanalyse als Institution gibt, begleitet sie die Diskussion über die Wissenschaftlichkeit ihrer Argumente, dann die Frage, ob sie nun Therapie oder Kulturwissenschaft sei, ob ihr Gegenstand also mehr das einzelne - "kranke" - Individuum sei, oder wohl die Gesamtheit des kulturellen und sozialen Lebens. Dürfen sich Analytiker an so zarten Gebilden wie der Dichtung vergreifen? Freud hat diese Frage eindeutig bejaht und eine nichtmedizinische Vorbildung des Analytikers als einen Vorteil für Theorie und Praxis der Psychoanalyse angesehen. Die Bedenken kamen dabei sowohl von der Ärzteschaft innerhalb der psychoanalytischen Bewegung, die um den wissenschaftlichen Status ihrer Tätigkeit fürchtete, als auch von bürgerlichen Kunstliebhabern, die ihr Reservat gegen Einbrüche von außen zu verteidigen suchten. Diese angeregt geführte Diskussion, wie sie sich vor allem an der Frage der Laienanalyse entzündet hat, also an der Frage, ob Therapeuten ausgebildete Mediziner sein müssen oder nicht, kann hier nicht nachgezeichnet werden; sie ist gut dokumentiert in Michael Rutschkys historischer Studie über die Psychoanalyse der Literatur⁸.

Mehr und mehr setzte sich jedenfalls das Bedürfnis durch, auch dem bislang Unerklärlichen in anderen Bereichen als dem rein Medizinischen mit den spitzen Werkzeugen der Psychoanalyse auf den Leib zu rücken. Hanns Sachs und Otto Rank, die als Redakteure gemeinsam mit dem Herausgeber Sigmund Freud «Imago» 1912 aus der Taufe gehoben haben, formulieren im Vorwort zur ersten Ausgabe den erweiterten Anspruch der jungen Disziplin: «Eine wirkliche Seelenkunde, die den aus den Tiefen des Unbewußten immer neu hervorsprudelnden Phantasien den ihnen gebührenden weiten Geltungsbereich zuweist und sie durch all ihre Schichtungen und Bedeutungswandlungen hindurch auf ihre eigentlichen Wurzeln zurückzuführen mag, muß deshalb alle Geisteswissenschaften befruchten und ihnen neue Probleme und neue Lösungen bringen» (1/1912, S. 16)⁹. An der Entwicklung der Zeitschrift «Imago» ist abzulesen, wie sich die Analytiker immer weiter vorgewagt haben, wie sie immer entferntere Territorien psychoanalytisch urbar gemacht haben. Lag das Interesse der Beiträger in den Anfangsjahren von «Imago» noch hauptsächlich in einer Aufarbeitung des Fun-

⁸ Michael Rutschky: Eine historische Studie über die Psychoanalyse der Literatur. Frankfurt am Main 1981, Vgl. S. 26ff.

⁹ Zitate aus der Zeitschrift «Imago» werden im folgenden unter Angabe des Bandes und des Jahrganges im Text selbst belegt: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Herausgegeben von Sigmund Freud. Redigiert von Otto Rank und Hanns Sachs. (Später von Sandor Rado, Hanns Sachs und A. J. Storfer. Ab 1933 von Ernst Kris und Robert Wälder). Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Leipzig, Wien, Zürich.

aus Dichtung, Mythologie, Märchen und Sage, so verlagerten sich die Schwerpunkte in den 30-er Jahren auf exotisch anmutende Gebiete: Da finden sich Beiträge zur Psychoanalyse des Raumes, der Geometrie, Arithmetik und Physik, zur psychologischen Deutung statistischer Daten (22/1936) oder auch zur Psychoanalyse der Prostitution (23/1937). Folgerichtig wurde der Untertitel mehrmals geändert.

Ab Mitte der 20-er Jahre wurden die Naturwissenschaften in den Untertitel aufgenommen und ab 1933 wollte «Imago» überhaupt eine «Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie ihre Grenzgebiete und Anwendungen» sein. Mit der Frage nach der Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse geht das Argument einher, eigentlich sei die Psychoanalyse keine Theorie, sondern selbst eine große Erzählung, selbst Literatur. Am deutlichsten formuliert hat dies Jean Starobinski. Er spricht vom «literarischen Komplex» der Psychoanalyse, also davon, daß in die Theoriebildung nicht nur literarische Bedeutungskomplexe, sondern vor allem literarisch präformierte Erzählweisen eingegangen sind¹⁰. Dieser Befund gipfelt in dem Satz: «Man muß sich schließlich fragen, ob die Phänomene, von denen die Psychoanalyse spricht, nicht durch die Art und Weise, durch die sie ihren eigenen Diskurs entfaltet, konstituiert werden»¹¹. Das heißt: Ändert sich die Form der sprachlichen Darstellung, dann ändern sich auch die Phänomene. Diese Geburt seiner Theorie aus dem Geiste der Erzählung habe Freud «zu verschleiern und zu verdrängen»¹² gesucht.

Wie diese Verschleierung funktioniert - sich selbst dabei mit den eigenen Waffen schlagend -, mag ein Beispiel aus «Imago» illustrieren. Zu den differenzierter und vorsichtiger vorgehenden Anwendern psychoanalytischer Modelle auf Literatur gehört der «Imago» Mitbegründer Hanns Sachs, der sich als Nicht-Arzt, er war ursprünglich Jurist, vor allem mit der Beziehung zwischen Psychoanalyse und Geisteswissenschaften befaßte. In den einleitenden Sätzen seiner Studie über Shakespeares «Sturm» schießen die Skepsis angesichts der Beschränktheit der eigenen Mittel, der Ehrgeiz, dem flüchtigen Gegenstand doch auf die Schliche zu kommen, sowie ein Impuls zur Reliterarisierung und Remythisierung des doch gerade zu entziffernden Phänomens in einer gleichnishaften, literarischen Sprache zusammen: «Wer so fürstlich über allen anderen Geistern thront», schreibt Sachs über Shakespeare, «der wird es lieben, seinen Glanz zu verhüllen, um unerkannt, wie Harun al Raschid durch die Gassen Bagdads, durch das Leben zu ziehen. War es nun Absicht oder ein dienender Zufall, jedenfalls ist es Shakespeare vollkommen geglückt, das Inkognito seiner Seele zu wahren» (5/1919, S. 203f). Hier ist er, der literarische Reflex, den Verfasser und seine Leser einstimmend auf die Mysterien des Unbewußten. Man kann

¹⁰ Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt am Main 1973, S. 99.

¹¹ ebenda, S. 101.

¹² ebenda, S. 99.

sich der Sogwirkung eines solchen Bildes kaum entziehen, gespannt, wie und wo der geheimnisvolle Flüchtige wohl gestellt werden würde. Bevor er sein Werkzeug auspackt, hüllt Sachs seinen Gegenstand liebevoll in die Schleier einer metaphorischen Sprache. Aber auch das Werkzeug liegt nicht einfach in einem profanen Werkzeugkasten bereit. Allegorisch überhöht steht die Psychoanalyse auf ihrem Posten: «Die Psychoanalyse aber steht der Pythia vergleichbar weissagend an der Stelle, wo aus den dunkeln, unzugänglichen Klüften des Unbewußten die Dämpfe an die Oberfläche steigen. Sie allein vermag von den Vorgängen, in denen sich Unbewußtes zu Gestalten formt, etwas zu verkünden» (ebenda). Nur «bescheidene[n] Gebrauch» (ebenda) möchte Sachs von der neuen Methode machen, zuerst in philologischer Kleinarbeit Quellenvergleiche und Datierungsfragen abhandelnd, bevor er Shakespeare, den Helden aus Bagdad, mit den Helden seiner späten Stücke gleichsetzt: Den Entschluß Shakespeares, das Stückeschreiben aufzugeben und von London zu seiner Familie nach Stratford zurückzukehren, um seine Töchter, vor allem die jüngere, noch im Haus lebende Judith, wiederzusehen, diesen Entschluß sieht Sachs im «Sturm» gespiegelt. Wie Prospero seine Tochter Miranda an den Freier verliert, so hat auch Judith kurz nach Shakespeares Rückkehr geheiratet und ist dem Vater verloren gegangen. Hier kommt die der frühen psychoanalytischen Hermeneutik eigene Konstitution der Zeit ins Spiel: Der Dichter antizipiert in seinem Werk eine dramatische psychische Konstellation, die dann in der Realität in Erfüllung geht.

Diese spezifische Konstruktion von Zeit erlaubt es, kausale Reihen herzustellen, Motive zu verknüpfen, Parallelen zu ziehen, wo dies auf den ersten Blick nicht möglich zu sein scheint. Sachs' ausführliche Abhandlung der Datierungsfrage, inwieweit der «Sturm» Shakespeares letztes Stück ist und wann es geschrieben wurde, reiht sich nur scheinbar - wie zur Tarnung - in den Reigen vertrauter philologischer Problemstellungen ein. Denn dies ist nur das Vorspiel für den wichtigeren hermeneutischen Akt, die Entfaltung einer inneren Zeit: Durch die Annahme einer Verarbeitung früherer Traumata, unbewußter Wiederholungen traumatischer Konstellationen oder eben auch der psychischen Antizipation kommender realer Ereignisse in der Dichtung erhält der Interpret einen Zauberstab in die Hand. Jetzt braucht er in die verschiedenen Zeitscharniere nurmehr die entsprechenden psychischen Fakten einzuhängen, soweit sie eben aus der Biographie des Dichters bekannt sind. Die eigentliche Arbeit des Interpreten besteht nun darin, den Knäuel, den er selbst vor den Leser hingeworfen hat, wieder zu entwirren, das heißt, die verschiedenen Zeitbegriffe zu harmonisieren; die innere Zeit mit der Realzeit zu synchronisieren. Die Realzeit, das sind Daten aus der Werkgeschichte oder historische Daten. Und noch ein dritter, wesentlicher Zeitbegriff ist im Spiel: die über die Jahrtausende hinweg gleichbleibende Maschinerie des Unbewußten, deren Gleichförmigkeit es erlaubt, zeitlich und räumlich Entlegenstes miteinander in Beziehung zu setzen. Hat man

erst die verschiedenen Schleier weggezogen, dann offenbart sich eine Kindern wie Neurotikern, "Primitiven" wie "Gesunden" gemeinsame Struktur. Die Annahme einer gemeinsamen Struktur rechtfertigt erst die vor Material überbordenden Motivuntersuchungen von Otto Rank, von denen noch zu sprechen sein wird.

Ein eindrucksvolles Beispiel psychoanalytischer Verknüpfungsarbeit ist der Aufsatz von Ludwig Jekels über Shakespeares «Macbeth» (5/1917-19). Ausgangsthese Jekels' ist die Annahme einer Vater - Sohnproblematik, ergänzt durch eine dazu in Analogie gesetzte Mutter - Sohnbeziehung. Der Interpret findet diese wieder im Stück «Macbeth», in Shakespeares Lebensgeschichte, im Leben der Königin Elisabeth sowie im Dionysosmythos. Wie Jekels nun im einzelnen das Räderwerk zum Laufen bringt, kann hier nur in Umrissen nachgezeichnet werden. Motor des Ganzen ist die Idee vom fehlenden Stammhalter. In «Macbeth» werden die Söhne Macduffs während seiner Abwesenheit ermordet, Shakespeare verliert seinen einzigen Sohn, den elfjährigen Hamnet, während er im fernen London Ruhm und Reichtum erwirbt. Jekels kommentiert: «Ebenso ist es aber auch der persönlichste Schmerz des Dichters, der die erschütternde Wehklage Macduffs ob der zerschellten Hoffnung auf die Erhaltung des Stammes durchzittert» (S. 188). Die «unfruchtbare» Königin Elisabeth wiederum läßt ihren dreißig Jahre jüngeren Liebhaber enthaupten und wiederholt außerdem durch den Mord an Maria Stuart eine frühere psychische Konstellation (Gemeint ist Elisabeths Beziehung zu ihrer Vorgängerin Maria der Katholischen). War Shakespeare ein schlechter Sohn und Vater, so war sie eine schlechte Tochter und - allerdings virtuelle - schlechte Mutter. Jekels: «Hat doch auch die Königin, gleich ihm dem Dichter, ebenfalls einen Sohn ermordet, - wo sie doch erst kürzlich - 1601 - ihren Geliebten, den dem Dichter recht nahe stehenden Robert von Essex hat enthaupten lassen!» (S. 191). Warum aber Shakespeare ausgerechnet auf Elisabeth so heftig reagiert haben soll, daß ihr Schicksal sogar zur Initialzündung der Macbethproduktion wurde, und nicht auf die gerade erfolgte Thronbesteigung ihres Nachfolgers Jakob - diesen Widerspruch entkräftet der Analytiker mit der Logik der inneren Zeit, die auf «Verzweiflung und Reue» «Entsöhnung und Sehnsuchterfüllung» folgen läßt: «Wo aber der Königin Tod dem Dichter bloß Verzweiflung und Reue ob des selbstverschuldeten Ungemachs entrang, schöpft er aus Jakobs Gestalt - Entsöhnung und Sehnsuchterfüllung. Jakob ist der Auftakt der brausenden Wunschsymphonie, die nunmehr die Trauer seiner Brust übertönt» (S. 193). Der Tod der alten Königin und die Thronbesteigung des neuen Königs als Daten der äußeren Geschichte markieren eine Zäsur in Shakespeares Innenleben. Der Dichter überhöht seine vermeintliche Unfruchtbarkeit, zu der ihn der Tod seines Stammhalters verdammt hat, durch die Feier einer poetischen Fruchtbarkeit, wie sie sich im Werk manifestiert. Die Katze aus dem Sack läßt Jekels am Schluß seiner analytischen Erzählung, wenn er auf deren Schauplatz einen Gott

schweben läßt, den vatergeborenen Dionysos, in dem der Interpret das Vorbild für den ebenfalls nicht «vom Weibe geborene[n]» Macduff erkennt. Den Makel der Unfruchtbarkeit hat Shakespeare durch eine Gleichsetzung Macduffs mit dem antiken Gott der Fruchtbarkeit kompensiert. Der Erzähler: «Wahrlich eine grandiose, echt Shakespearesche Leistung der Phantasie, die so trostlos empfundene “Unfruchtbarkeit” in das so gigantische Gegenteil zu verwandeln! Verstummt ist seine Qual, zerstoben sein Kummer, - denn nun ist er fruchtbar wie Dionysos!» (S. 194). Denn, ruft uns der Analytiker zu: Macduff ist Dionysos, und Dionysos ist Shakespeare. Und so erhebt Jekels am Schluß seiner Erzählung Shakespeare in den Olymp; nicht nur metaphorisch, als Referenz vor dem König der Dichter, sondern durch eine weitere - “logische” - Verknüpfung: «Denn da die vorzeitige Geburt aus der Seméle zu Theben stattgefunden, galt wohl dieses als Stammsitz des Gottes und ward auch die weitaus berühmteste Stätte des Dionysoskultes. Doch da die zweite Geburt aus dem Schenkel des Zeus in Nysos in Thrakien stattfand, so galt Dionysos allgemein als der siegreiche Gott, der aus der Fremde gekommen und hier seine Verehrung erzwungen hat. Und mußte nicht auch der Dichter sich das Ansehen und die Verehrung seiner Heimatstadt Stratford erst schwer erkämpfen [...] Vor allem aber: war doch Dionysos Vater der Komödie und Tragödie, - deren Gott William Shakespeare schon zu seiner Zeit war und geblieben ist» (S. 195). Dies ist die Wiedergeburt des Mythos aus dem Geist der psychoanalytischen Erzählung. Diese hat sich biographisches, historisches und literarisches Material im weitesten Sinne einverleibt.

Hanns Sachs wie Ludwig Jekels meiden in ihren Shakespearestudien, wenn man diese auch kaum so bezeichnen kann, die psychoanalytische Terminologie, die so manchen anderen Imagobeitrag schwer genießbar macht. Das schlechte Deutsch vieler Abhandlungen hat schon 1929 Walter Muschg gestört: «Es kommt hinzu», meint er in seiner Zürcher Antrittsvorlesung über Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, «daß sich, abgesehen von Freud selbst, die psychoanalytische Literatur fast durchwegs in jenem mit Recht verrufenen Medizinerdeutsch gefällt, das gerade gegenüber gewissen künstlerischen Tendenzen der modernen literaturwissenschaftlichen Forschung aufs heftigste absticht»¹³. Abgesehen auch von Sachs, Jekels, Rank und einigen anderen muß man hinzufügen. Sie fühlten sich mehr als Geisteswissenschaftler, - ja sie entpuppten sich sogar, wie im vorgeführten Fall, als Erzähler psychoanalytischer Provenienz. Denn sie ahnten wohl die Gefahr, die in einer schematischen Exekutierung der neuen Modelle und Begriffe in kulturwissenschaftlichen Texten lag. Augenfällig wird das epische Moment in diesen Untersuchungen außerdem an den ausführlichen Zitaten und Inhaltsangaben. Sie dienen weniger als bloße Verständnishilfen für den Leser, sondern sie stellen vielmehr Umschreibungen dar, in denen

¹³ Walter Muschg: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Berlin 1930, S. 14.

die Gewichte neu verteilt sind. So entsteht die Form der biographischen analytischen Erzählung, die stilbildend werden sollte, deren Spuren sich in zahllosen späteren Biographien finden lassen. Musterbeispiel einer solchen Biographie ist ein Aufsatz Philipp Sarasins über «Goethes Mignon». Die scheinbar neutrale Wiedergabe biographischer Fakten schlägt die Schneise ins Dickicht aus Werk und Leben, die der Analytiker im weiteren Verlauf seiner Überlegungen dann mit signifikanten Details aus der Familiengeschichte pflastern und ausbauen wird. So schreibt Sarasin etwa über den deutschen Dichter schlechthin, der immer wieder zum Gegenstand der psychoanalytischen Hermeneutik wurde: «Der Minister am herzoglichen Hofe wollte einmal endgültig mit seiner romantischen Lebenseinstellung fertig werden und schrieb sich, während er allmählich die Metamorphose vom unbeholfenen Sturm- und Drangmenschen zum geschmeidigen Hofmann durchmachte, seine überlebten Theaterphantasien von der Seele» (15/1929, S. 361f).

Bereits 1914 distanziert sich Hanns Sachs mit «Abscheu» von einer deterministischen Psychoanalyse. Diese strebe «den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Welt [...] auf eine dürre, tote Formel zurückzuführen» («Homers jüngster Enkel», 3/1914, S. 83). Bei Sachs verbinden sich die Aversionen des Bildungsbürgers gegen die positivistischen Wissenschaften mit einer romantisch zu nennenden Trauer über die prosaischen Lebensverhältnisse. Während es die Aufgabe der Alten war, die Grenzen des Vertrauten immer weiter in eine bedrohliche Außenwelt zu verschieben, Sinn zu stiften, wo vorher das kalte «seelenlose» andere herrschte, ist heute «die Sendung überflüssig» (S. 80). Denn: «Unsere Zeit verarmt durch ihren Reichtum» (ebenda). Daß die Überfülle an äußeren Reizen sowie die rapide Veränderung der Wahrnehmung durch die technischen Revolutionen eine Bedrohung für die Künste darstellen, gehört zum Repertoire der Kulturkritik der Moderne. Paradoxerweise sieht der psychoanalytisch vorgebildete Literaturkritiker den Feind nicht im Inneren sitzen, sondern er beklagt die Kolonisierung der Außenwelt. Und die Psychoanalyse? Sie kompensiert den Verlust und entschädigt durch eine Verlagerung der Spannung von Mensch und Welt zu «Ich» und «Es». Der Psychoanalytiker setzt sich an die Stelle des Dichters. Dessen Sendung ist überflüssig, da es immer weniger gibt, das er den Menschen vertraut machen könnte, wo alles schon vertraut ist; ganz im Gegensatz zum Analytiker, der nun die fremden Innenwelten mit Bedeutung zu füllen beginnt. Wie Homer schickt er sich an, «die Welt mit eigenem Geist zu beleben und so dem Menschen die seelenlose, ihm tieffremde» - nun eben nicht Außenwelt, sondern Innenwelt - «vor der ihm graute, vertraut [...] zu machen» (ebenda). Die Psychoanalyse als Dämonologie und Exorzismus - George Steiner würde bei Sachs eine weitere Bestätigung seiner Überzeugung finden. In dieser Hinsicht machen die Reliterarisierungs- und Remythisierungsversuche mancher psychoanalytischen Schreiber Sinn. Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften heißt dann: eine prosaisch gewordene Welt wie-

der mit dunklen Mächten zu bevölkern, tragische Konflikte zu beschwören und - auch das ist wichtig - den erzählerischen Faden, der an allen Ecken zu reißen droht, wenn er nicht schon längst gerissen ist, zu stärken. Verwickelter präsentiert sich jetzt das magische «Und dann geschah», aber am Ende löst sich alles in Wohlgefallen auf. In der Brust dieser analytischen Textkommentatoren streiten zwei sich ergänzende Impulse. Sie wollen die dichterische Phantasie als Repräsentanz triebhafter Energien ins Recht setzen, sie wollen aber auch dieser Phantasie wieder die Flügel stützen und sie heimholen ins abgesicherte Terrain psychoanalytischer Modellbildung. Die freudianische Seele, meint George Steiner, ist «dichterisch, sie vermag, sich selbst und Welten zu schaffen»¹⁴; «die Welt mit eigenem Geist zu beleben», hatte es bei Sachs geheißen. Diese Seele ist dichterisch, weil ihre Äußerungen anarchisch und egoistisch sind¹⁵. Ihre Wertschätzung und gleichzeitige Zählung macht die «widersprüchliche Dynamik»¹⁶ des Freudschen Modells aus.

1933 erschien in «Imago» ein Aufsatz, der die bei Sachs, Freud und anderen wirkende «widersprüchliche Dynamik» auf emphatische Art und Weise zum Ausdruck bringt. Er trifft den neuralgischen Punkt der psychoanalytischen Literaturwissenschaft und steht innerhalb der Imagobeiträge wie ein erratischer Block da. Es lassen sich von diesem Aufsatz außerdem Linien zu den am Anfang erwähnten Thesen von Ulrich Horstmann und George Steiner, ja zur Diskussion um das flüchtige Wesen des Ästhetischen überhaupt ziehen; und nicht zuletzt ist er ein Dokument einer bestimmten Bewußtseinslage, die in den Jahren nach 1933 mehr und mehr von der ideologischen Brachialgewalt der Nazis vergewaltigt werden sollte. Die Rede ist von Walter Muschg's, auch stilistisch die Beschränkungen vieler Analytiker hinter sich lassendem Essay, «Dichtung als archaisches Erbe» (19/1933).

Muschg rechnet wortgewaltig mit den bürgerlichen Verwaltern des literarischen Erbes ab, deren spießiger Ordnungssinn den Schrecken aller großen Dichtung - «Blut, Verbrechen, Wollust und Perversität» (S. 101) - zwischen die Deckel hypertropher Literaturgeschichten bannt. «Wer diese nächtige Seite an ihr (der Dichtung, B. F.) einmal gewahrt hat, fragt sich im Ernst, wie es möglich ist, daß ehrliche Männer seit langem mit Vorliebe solchen Greuel und Wahnsinn registrieren, ohne ihn ganz abnorm zu finden. Wer näher zusieht, bemerkt allerdings rasch, daß dieses Dunkel von der Geschichtsschreibung mit absichtlicher oder unbewußter Konsequenz an die Peripherie geräumt, in ästhetischen oder moralischen Bann getan oder verschwiegen wird» (ebenda). Zieht man einen Faden aus den künstlich zusammengehaltenen Gebilden der Litera-

¹⁴ Steiner, *Reale Gegenwart*, a.a.O., S. 147.

¹⁵ Vgl. ebenda, S. 146.

¹⁶ ebenda, S. 147.

turgeschichte, dann steht man vor einem Scherbengericht aus Katastrophen und Schrecken. Und in dem nie aufgehörenden Karussell der Wertungen, das einmal diesen Dichter, einmal jenen nach oben trägt, zeigt sich «viel unbewußter Haß gegen den Dichter schlechthin» (ebenda). Die Kunstrichter als die Hasser der Dichtung, wir brauchen uns nur an die Attacken bei den Sitzungen des Klagenfurter Bachmannpreises zu erinnern, um uns der ewigen Wiederkehr dieses Arguments bewußt zu werden.

Muschg ist ein grandioser Selbstverdächtigungsvirtuose, der an der Praxis seiner Wissenschaft, sollte sie denn eine sein, kein gutes Haar läßt. Doch seine Angriffe zielen tiefer als eine Kritik am akademischen Betrieb. «Ein Kind wächst auf in dieser Welt, den Eltern vertrauend, Nahrung und Spiele genießend, der Menschen und des Lichtes froh» (S. 99). - Mit der Erinnerung an das Kindheitsparadies läßt Muschg seinen Essay beginnen. Aber, wie jeder weiß, das Leben bringt Entbehrungen und Schrecken, die die hermetische Welt der Kindheit zerstören. Als Kompensation kann der Mensch sich Kunst und Dichtung zuwenden, sie als einen Ersatz des verlorenen Paradieses mißbrauchend. Aus der Ferne erinnert dies an die Kompensationsthese des deutschen Philosophen Odo Marquard: Kunst als Ersatz für den Verlust ideeller Werte in einer entzauberten Welt. Genau dieser Rezeption von Kunst und Dichtung als schönem Schein gilt aber Muschgs Attacke. Er insistiert auf der Ungeheuerlichkeit und Unfaßbarkeit des schöpferischen Aktes, der seine Impulse aus den Tiefen der Zeit empfängt, wurzelnd in der individuellen Kindheit und im Traum als den fernen Reflexen einer mythischen Zeit, von der sich alle Dichtung herschreibt. «Dichtung hat mit dem modernen Begriff von Realität nichts zu schaffen» (S. 104) - ist das Credo einer Ästhetik des Schreckens, als deren Apologet sich Muschg hier präsentiert. Der Literaturwissenschaftler Muschg solidarisiert sich, im Gegensatz zu den literaturwissenschaftlich ambitionierten Vertretern der Psychoanalyse, mit der modernen Dichtung, von der er hofft, daß ihr die Zukunft gehört und zwar deshalb, weil sie die «unverbindliche Idealität» (S. 100) bürgerlichen Kunstgenusses zerschlägt. Wie Hanns Sachs stimmt er in die Klage um das Zerschnittensein des Bandes ein, das den modernen Menschen von seiner archaischen Vorgeschichte trennt: «Es ist der platt rationale, utilitarische Naturalismus, der die moderne Welt verseucht und ihr zum vornherein den Zutritt in die Sphäre der großen Dichtung verweigert» (ebenda). Und: «Niemand wundert sich darüber, daß es heute noch Dichter gibt, keiner weiß, was das in Wahrheit bedeutet» (S. 106). Muschgs Sätze enthalten eine essayistisch geläuterte Version psychoanalytischen Gedankenguts. Ausführlich würdigt er die Bedeutung der Freudschen «Traumdeutung», weil sie den Bezug von Dichtung und archaischem Erbe wieder herstellt. Gleichzeitig distanziert er sich von den hilflosen Versuchen, biographische Daten und Werke gegeneinander aufzurechnen. Das «Neben- und Ineinander beider Größen» macht den schöpferischen Prozeß aus. «Es spottet jeder vernünftigen Ableitung des einen aus der

ändern, weil der archaische Lebensgrund dazwischen liegt und beide rechtfertigt, indem er sie trägt [...]» (S. 112).

Muschg verbindet seine Beschwörung einer Ästhetik archaischen Schreckens mit der psychoanalytischen Überzeugung vom untergründigen Weiterwirken psychischer Prozesse, unabhängig von Zeit und Raum. Den Schritt darüber hinaus, das Wiedereinholen des anderen in ein kulturelles Netzwerk von Sublimierungen, diesen Schritt verweigert Muschg, sich den Lebensphilosophien der 20-er und 30-er Jahre annähernd in seiner unverhohlenen artikulierten Aversion gegen das Zeitalter der «Buchhalter» (S. 109), das die Dichtung niemals als «ein Organon des Lebens» (S. 110) begreifen wird. Zu dieser Haltung gehört die In-schutznahme der Dichtung vor Vereinnahmungsversuchen; mit Soziologie und Politik hat wahre Kunst nichts zu tun. Die Utopie als Gegenpol zur Vergangenheitsbindung ist für Muschg die «wahre [...] Antithese zur dichterischen Schau» (S. 111). Er bedient sich psychoanalytischer Begriffe wie «unbewußt» oder «Verdrängung» (S. 104); jedoch nicht als hermeneutischer Werkzeuge, sondern zur Erklärung eines fehlgeleiteten zivilisatorischen Prozesses: Wenn Kunst negativ definiert wird, nämlich als das Abwesendsein einer «mit Häßlichkeit vermischte[n] Realität» (S. 103), dann wird ihre schöpferische Kraft verleugnet. Man könnte anstatt von schöpferischer Kraft auch von schöpferischem Irrationalismus sprechen. Im Schöpfer von Kunstwerken mischen sich eine radikal subjektive anarchische Energie mit einem kollektiven archaischen Erbe. Diese Mischung ist für Muschg das Werk. Was an ihm Inhalt, Stoff, Soziologie ist, ist es nur im Durchgang durch die Schmelzkammer des Inneren. Wer dies leugnet und die Realität im Werk nur widergespiegelt sieht, hat nichts begriffen. Wer wirklich verstehen will, der «wird die unermesslich ragenden Strahlenbündel der Dichterphantasie an ihren Brennpunkt zurückverfolgen und ihr geheimes Urbild in der Seelenkammer des Schöpfers suchen. Was dort draußen Wirkung war, ist hier Ursache, was dort Stoff, hier Erregung, was dort der Soziologie, der Weltgeschichte angehört, fordert hier, im Innern, Psychologie» (S. 105). Wenn für Muschg die Dichtung Organon des Lebens ist, dann ist die Psychoanalyse Organon der Dichtung. Hier sieht der Literaturwissenschaftler, der sich früh und intensiv mit dem neuen Erkenntnisinstrument auseinandergesetzt hat, ihren Platz. Nicht Therapie, nicht Pathographie kann sie sein - solche Versuche gehören wohl zur Tätigkeit der Buchhalter -, sondern Verbündete im Kampf gegen ein schales Realitätsprinzip. Die Quellen des Archaischen im Unbewußten des Schöpfers auffinden helfen, dazu mag sie dienen, deren Ströme aber in Bahnen zu kanalisieren, diesen Übergriff gesteht Muschg ihr nicht mehr zu. Als radikales Programm ist hier ausformuliert, was in Sachs Shakespeareaufsatz, in Ranks Motivuntersuchungen, in Freuds Anerkennung eines schöpferischen Geheimnisses¹⁷ nur angedeutet war. In seinen Kernsätzen erinnert dieses Pro-

¹⁷ Vgl. Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, in: Studienaus-

gramm etwa an Hermann Brochs theoretische und schriftstellerische Bemühungen, dem Irrationalen zumindest in der Kunst wieder ein Heimatrecht zu geben, nachdem es mit der Profanisierung des Religiösen abgedankt zu haben schien. Es ist das Programm einer weißen Mystik, das in den 20-er und frühen 30-er Jahren in vielerlei Filiationen den zeitgenössischen kulturkritischen Diskurs durchdrungen hat. Die schwarze Mystik der Nazis hat den Hoffnungen auf eine Erneuerung des geistigen Lebens wie auch der Psychoanalyse ein gewaltsames Ende bereitet.

Breiten Raum in «Imago» nehmen die Motivuntersuchungen Otto Ranks ein. Die detailreichen Längsschnittuntersuchungen des literaturwissenschaftlich vorgebildeten Laienanalytikers Rank zum Motiv der «Nacktheit in Sage und Dichtung» (2/1913), zum «Inzestmotiv» (1/1912), zum Motiv des Doppelgängers (3/1914), zur Don Juan Gestalt (8/1922) stellen fast eine Disziplin für sich dar. Dem literaturwissenschaftlichen Maximalprogramm einer Zeiten und Völker, Sagen, Mythen und Dichtungen überblickenden Stoffsammlung entspricht eine Bescheidenheit in methodischer Hinsicht. 1912 schreibt Rank in seinem Aufsatz über den «Sinn der Griselda-Fabel», daß kein detailliertes Fachwissen «der neuen Seelenkunde» nötig ist, um Produkte der Phantasie zu verstehen (1/1912, S. 34). Erforderlich ist lediglich eine «psychoanalytische Einstellung, die es nicht verschmäht, den geringgeschätzten und gerne übersehenen Banalitäten der menschlichen Liebesbeziehungen ein wenig Aufmerksamkeit [...] zu schenken» (ebenda). Und auch den Ödipuskomplex möchte Rank nicht als universelles Erklärungsmuster mißverstanden sehen. Er kann, bei der Anwendung der Psychoanalyse auf außeranalytische Themen nur eine «Voraussetzung» des Verständnisses bilden, keineswegs aber «das vorher bekannte Resultat, das nur zu bestätigen ist» («Die Don Juan Gestalt», 8/1922, S. 145). Rank verbindet in seinen Arbeiten die individuelle psychische Disposition der Dichter mit anthropologischen Konstanten, die er aus einer Analyse der Mythen und Sagen gewinnt. So führt der Weg von der Dichtung zur Biographie, zur kollektiven Überlieferung, auf diesem Weg Fragen der Ethnologie streifend. Dabei kann es vorkommen, daß ein moderner Dichter den ursprünglichen Gehalt einer Überlieferung wiederherstellt, gleich einem Restaurator die späteren Schichten abtragend, bis das Urbild wieder wie neu erstrahlt. Überall findet Rank Übereinstimmungen und Identitäten. Das liegt daran, daß die kollektive Phantasieproduktion nach denselben Gesetzen vor sich geht, «wie wir sie aus dem Studium des Traumlebens und der neurotischen Zustände kennen» («Die Nacktheit in Sage und Dichtung», 2/1913, S. 268). Befreit von der Last historischer und räumlicher Begrenzungen, schlägt sich Rank durchs Unterholz der verschiede-

gabe, Bd. X, Frankfurt am Main 1982, S. 157: «Da die künstlerische Begabung und Leistungsfähigkeit mit der Sublimierung innig zusammenhängt, müssen wir zugestehen, daß auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist».

nen Überlieferungen. Doch geht er vorsichtig vor und möchte die «ästhetisch-formale Betrachtungsweise» (S. 290) keineswegs ausschließen.

Zur Demonstration des breiten Spektrums, über das «Imago» verfügte, und als Kontrast zum Essay Walter Muschgs sei kurz auf die Arbeit des amerikanischen Analytikers A. A. Brill verwiesen, die sich ebenfalls im Jahrgang 1933 findet. «Über Dichtung und orale Befriedigung» (19/1933) lautet der Titel des denunziatorischen Machwerks. Es beweist, wie die Psychoanalyse als Instrument der Repression und der kulturkonservativen Polemik in den Dienst genommen werden kann. Gertrude Steins Lyrik ist dem Analytiker Indiz für die Verarmung ihres Innenlebens. Er erledigt sie mit einem Satz: «Ich glaube nicht, daß wir diesen Gedichten Gewalt antun, wenn wir sie neben die Produkte von Geisteskranken stellen» (S. 160). Der «lächerliche[n] “modernistische[n]” Leistung» moderner Schriftsteller stellt Brill in polemischer Absicht die «große» Dichtung gegenüber. (Vgl. S. 164) Stellvertretend für die psychoanalytische Pathographie, die in den verschiedensten Variationen in «Imago» breiten Niederschlag gefunden hat, sei die folgende Diagnose über Edgar Allan Poe zitiert: «Er gelangte niemals bis zur Stufe der Objektbeziehung. Leben und Werk beweisen, daß er auf oralem, anal-sadistischem Niveau verblieb. Seine Persönlichkeit war entschieden schizoid-manisch, seine affektive Unschlüssigkeit erinnert an den epileptoiden Reaktionstypus. Sein Werk ist erfüllt von Fäulnis und Grauen, und er scheint Freude daran gehabt zu haben» (S. 162). Der Analytiker Brill kennt keine Hemmungen.

Die frühe psychoanalytische Biographik hat die bizarrsten Früchte getragen. Ihre «Erkenntnisse» sind zum Material heutiger Illustriertenweisheiten abgesunken. Ein prominenter Vertreter dieser Richtung ist Eduard Hitschmann. In seiner großangelegten Studie über Gottfried Keller kommt er zum Schluß, daß Kellers «ganze Persönlichkeit etwas Unmännliches, Unenergisches, nicht zum Freien Geeignetes» enthalte. Dem Leser wird mitgeteilt: «Keller hatte ein großes Haupt und einen kleinen Körper» (4/1915/16, S. 246f). Daß Goethe ausgerechnet dem Reiz einer Christiane Vulpius erlegen ist, erklärt sich für Hitschmann als eine «Konsequenz seiner zeitlichen Unfähigkeit, die höhere und die niedrige Liebe in einem Objekt zu vereinigen» (18/1932, S. 61). Eine Schwester dieser Art von Biographik ist die Charakterologie. Die Figur des Alceste in Molières Misanthropen entpuppt sich schlußendlich, das heißt nach eingehender Untersuchung durch den Doktor Hitschmann, als «unvollkommener, gehemmter, ambivalenter Kauz» (14/1928, S. 95). Allerdings muß der Analytiker dem besorgten Leser, der sich angesichts solchen Elends fragen muß, ob da nicht ein Arzt hätte helfen können, bedauernd mitteilen: «er wäre nie zum Arzt gegangen» (S. 96). Einen «Übergriff»¹⁸, der zwar nicht typisch aber symptomatisch ist, leistet sich

¹⁸ So bezeichnet Walter Muschg die Tätigkeit der «medizinisch gebildeten Autoren». In: Muschg, Psychoanalyse, a.a.O., S. 8.

Edmund Bergler mit seinen Anmerkungen zum «orale[n] Pessimismus» Christian Grabbes. Die Klassifizierungswut treibt bei Bergler die wildesten Blüten, wenn er folgendes Resümee zieht: «Bisher wurde hier nur von oralen, oral sadistischen, analen, urethralen, Voyeur -, exhibitionistischen und koprophemen Tendenzen bei unserem Dichter gesprochen und des Ödipuskomplexes keine Erwähnung getan. Natürlich hat Grabbe einen Ödipuskomplex entwickelt, natürlich waren seine prägenitalen Ängste (vor allem die Angst vor dem Gefressenwerden) mit dem Kastrationskomplex liiert, natürlich bezogen sich seine Onanieängste auf das Genitale. Doch ist, wie immer bei den "Prägenitalen", das Genitale vorwiegend Exekutivorgan prägenitaler Wünsche und der genitale Ödipuskomplex fällt speziell bei den Oralen "blasser" aus, da die nicht gelöste präödpale Mutterbindung das Feld beherrscht» (20/1934, S. 358).

Zur Erzeugung der biographischen Illusion, die sich als Wissenschaft ausgibt, gehört, daß der Analytiker in den Fundus - meist abgegriffener - literarischer Klischees greift. Über ein Kindheitserlebnis der George Sand weiß Helene Deutsch folgendes zu berichten: «Dieses Liedchen erfüllte ihr Kinderherz mit einer grenzenlosen Traurigkeit und viele Jahre - vielleicht das ganze Leben - traten in ihre Augen Tränen und befiel sie Melancholie, wenn sie an dieses Liedchen dachte» (14/1928, S. 349). Und nicht selten versteckt sich hinter den «wissenschaftlichen» Argumenten und Schlußfolgerungen ein geheimes ideologisches Motiv. Gustav Hans Graber sieht in Jeremias Gotthelfs «Die schwarze Spinne» die in der Menschheitsentwicklung wirkende Antithese von Matriarchat und Patriarchat symbolisch dargestellt (11/1925, S. 254). Zukünftigen Dichtern stellt er am Schluß seiner Ausführungen eine Bearbeitung des Stoffes als verlockende Aufgabe dar: Diese könnten dann versuchen, «eine neue, wirkliche Lösung zu finden, den Fluch in wahren Segen zu kehren, die schwarze Spinne zu befreien und sie wieder zum Weibe und zur gesunden Mutter zu verwandeln» (S. 334). Daß sie es nicht geschafft hat, liebendes Weib und Mutter zu werden, darin sieht auch Helene Deutsch das Unglück George Sands besiegelt (Vgl. 14/1928, S. 357).

Eines ist noch nachzutragen, nämlich wen Hanns Sachs in seinem gleichnamigen Aufsatz so überschwenglich als «Homers jüngste[n] Enkel» titulierte hat. Es ist der Schweizer Schriftsteller Carl Spitteler, dessen Werk nicht nur Sachs, sondern auch Carl Gustav Jung und Freud begeisterte. Sein 1906 erschienener Roman «Imago»¹⁹ hat bei der Gründung der «Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften» Pate gestanden. Einem heutigen Leser dieses autobiographischsten und deshalb wohl auch populärsten Buches von Spitteler mag der Roman wie eine sklavische Illustration psychoanalytischer Modelle erscheinen. Doch es war umgekehrt: Auf Jung und Freud

¹⁹ Carl Spitteler: *Imago*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, hrsg. von Robert Faesi, Zürich 1945.

übte die Geschichte eines jungen Mannes, den eine unglückliche Liebe zum Rückzug aus der Realität in eine von Wahngestalten bevölkerte Innenwelt treibt, eine große Faszination aus. Daß sie sich an passagenweise schwülstiger Bekenntnisliteratur orientierten und nicht an den avanciertesten literarischen Projekten der Zeit, hat schon Walter Muschg gewundert, der in seiner zitierten Zürcher Antrittsvorlesung mit leiser Ironie davon spricht, der Roman müsse die Analytiker «geradezu bezaubert»²⁰ haben. Spitteler ist kein Einzelfall: «Gleich jene Arbeit Freuds über Jenses „Gradiva“ behandelt mit rückhaltloser Hingabe eine Novelle aus dem Kreis des Münchner Epigonentums, deren Qualitäten mit den Namen Geibel und Heyse eher zu hoch angegeben werden. [...] Auch die meisten andern Psychoanalytiker wenden dort, wo sie den Boden der modernen Dichtung betreten, ihre Aufmerksamkeit Dichtwerken zu, die kaum eine Erörterung über ihren Kunstwert vertragen»²¹.

Wie kaum eine andere literarische Hervorbringung läßt sich in Spittelers Roman die ästhetische Gestalt analytisch beglaubigen. Und wie im Schlaraffenland die Hühner so wachsen in «Imago» die Schlüssel, die die Geschichte aufschließen, dem Interpreten ins Maul. Viktor heißt ein junger Mann, der sich die Liebe zur schönen Theuda nicht eingesteht und anstatt der Frau aus Fleisch und Blut sich eine Imago heranzüchtet. Er ist damit ein Wahlverwandter des Archäologen Norbert Hanold, der seinem Wahn den Namen Gradiva gibt. Theuda nun, die Untreue, die mit einem biedereren Bürger Verheiratete, nennt Viktor nurmehr Pseuda. Sie hat ihn, den von einer geheimnisvollen Macht zu Höherem Berufenen, betrogen. Denn er hat mit ihr, die seine imaginäre «strenge Herrin»²² auf den Namen Imago getauft hat, einen Ehebund geschlossen. Nicht Mann und Frau verbindet dieser Bund, sondern Größe, das ist Selbstbewußtsein, und Schönheit. Spitteler läßt das Fußvolk von Viktors Ich - die Phantasie, das Herz und die Vernunft - wiederholt aufmarschieren und mit Viktor Zwiegespräche halten. Er berät sich mit ihnen, wie Theuda-Pseuda-Imago doch noch zu gewinnen wäre. Spitteler begleitet seinen Helden mit ironischer Distanz auf seinen Irrwegen. Den Einbruch der Wirklichkeit in Viktors Wahnwelt bezeichnet er als «die Schnauze des Verrats», die «in die goldige Wonne hereinfuhr wie ein Wildschwein durch eine Tapete»²³. Viktor allerdings ist ein schwierigerer Fall als Norbert Hanold. Er wird von seinem Wahn nicht geheilt, weil er schon früh zur Überzeugung gekommen ist, wie der Erzähler berichtet, «daß des Menschen Heil oder Unheil nicht von außen, sondern von innen kommt, und daß der Schein den nämlichen Dienst tut wie die Wahrheit, meist sogar einen besse-

²⁰ Muschg, Psychoanalyse, a.a.O., S. 7.

²¹ ebenda, S. 14.

²² Spitteler, Imago, a.a.O., S. 288.

²³ ebenda, S. 294.

ren»²⁴. Und so nimmt es nicht wunder, wenn Viktor sich und seinem Wahn nach vielen Verirrungen am Schluß treu bleibt. Er bittet Imago um Vergebung dafür, «daß ich närrischer, verblendeter Mensch ein sterbliches Trugbild mit deiner Hoheit verwechselte»²⁵.

Die Anteilnahme der frühen Psychoanalyse an Werken wie «Imago» oder «Gradiva» erklärt sich wahrscheinlich aus dem Drang der sich erst etablierenden neuen Theorie, nach Verbündeten Ausschau zu halten. Michael Rutschky hat aus Freuds Äußerungen zur Funktion von Kunst ein dreifaches Argumentationsmuster herausdestilliert, in das sich die meisten der Imagobeiträge einordnen lassen²⁶. Einmal ist Kunst für Freud tatsächlich nur «Ersatzbefriedigung», nur Sublimationsmaschine, notwendig zur Aufrechterhaltung der Kultur. In diesem Sinne argumentieren auch Sachs und Rank in ihrem Vorwort zum ersten Imagoheft. Mit ihnen, manchmal differenziert, oft auch verführt von einem klinischen Wahn, viele der anderen Beiträger. Was aber an Triebkräften in der Rezeption von Kunstwerken sich binden läßt, das kann nicht mehr zur subversiven Säge an den Pfeilern einer repressiven Kultur werden. So oder ähnlich lautet der Vorwurf der Kompensations- und Sublimierungsgegner seit Walter Muschg. Zweitens aber belegt Rutschky auch Freuds Zweifel (die wir etwa bei Sachs und Rank wiedergefunden haben) an der analytischen Zerhauung des schöpferischen Knotens²⁷. Und drittens schließlich spricht Freud von einer Kooperation zwischen Literatur und Psychoanalyse, wenn letztere die Erkenntnisse der Dichtung auf ein gesichertes Fundament stellt. Diese Kooperation scheint mit der Zeit weniger wichtig geworden zu sein, wie die Abnahme literaturwissenschaftlicher Artikel in den 30-er Jahren belegt.

Eine heutige Lektüre der Zeitschrift «Imago» ist in zweierlei Hinsicht interessant: Einmal kann sie zum Verständnis der Geistesgeschichte zwischen 1912 und 1938 beitragen; in diesem Zeitraum wurde «Imago» herausgegeben, in London erschienen dann noch 1940 und 1941 zwei Bände unter dem Titel «Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago», herausgegeben von Anna Freud. Auffallend ist, daß die Zeitgeschichte kaum Eingang gefunden hat in die einzelnen Beiträge. Wo von Zeit und Geschichte die Rede ist, geht es um die «longue durée», um einen Ausdruck aus der Ethnologie zu gebrauchen. Zeit ist relevant als psychische Zeit des Individuums wie des Kollektivs. Wohl aber, und das sollte der Kommentar zu Hanns Sachs und Walter Muschg deutlich machen, enthalten manche Aufsätze einen deutlichen Reflex auf die zeitgenössische Bewußtseinslage. Zweitens aber zeigt die Lektüre, wie bestimmte Argumentationsmuster und Einstellungen fortwirken, auch wenn sich die Textana-

²⁴ ebenda, S. 415.

²⁵ ebenda, S. 436.

²⁶ Rutschky, *Psychoanalyse der Literatur*, a.a.O., S. 22.

²⁷ Vgl. Anmerkung 18.

lyse längst von der klassischen Hermeneutik zur Psychosemiologie weiterentwickelt hat. Es geht hier um das Selbstverständnis der Kommentatoren. Wie wissenschaftlich abgesichert sind ihre Schlußfolgerungen, wie literarisch ist ihr Kommentar? Wo die Lektüre der Imagobeiträge am meisten Vergnügen bereitet, handelt es sich um psychoanalytisch grundierte literaturwissenschaftliche Essayistik, um kleinere und größere Erzählungen über Literatur und Kultur.

Eingespannt zwischen seine Begeisterungsfähigkeit für den Text und seine Lust an der Analyse sucht sich der Kommentator dieses Schlages eine Sprache, die beidem gerecht wird. Diese Suche sollte wohl ein Stimulus bleiben, solange über Literatur nachgedacht wird.

Alberto Destro
(Bologna)

L'eroe colpevole o la salvezza tragica di Faust

I. Nonostante la pur sterminata bibliografia critica intorno al Faust¹, non apparirà inutile tornare ancora una volta sul problema della misura in cui Goethe si identifica con o “sta dietro” o comunque propone quale esemplarmente positivo l'eroe eponimo del dramma². Si tratta di un problema cruciale che, chiarito, può rendere definitivamente obsoleta una intera, lunghissima stagione degli studi faustiani, quella criticamente indagata dalla “linea” identificata in particolare da Wilhelm Böhm e da colui che abbiamo conosciuto come Hans Schwerte³. Si trattava, come è ben noto, di una interpretazione che assolutizzava ideologicamente il termine di “faustiano”, facendone non più un riferi-

¹ Sia lecito qui rinviare sommariamente alla *Faust-Bibliographie* a cura di Hans Henning, Teil II.: *Goethes Faust*, vol. 2, *Sekundärliteratur zu Goethes Faust* in due tomi, Berlin/Weimar 1970. Molto utile inoltre la raccolta di Karl Robert Mandelkow, *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, 4 volumi, München 1975-1984. Di minore respiro, ma utilissime le sillogi curate da Werner Keller, *Aufsätze zu Goethes “Faust I”* e *Aufsätze zu Goethes “Faust II”*, Darmstadt rispettivamente 1974, 1991³ e 1992. In Italia rinvio a Giorgio Avanzi - Giorgio Sichel, *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Firenze 1972 e Maria Fancelli, *In nome del classico*, Firenze 1979. Preziosa per il lettore italiano, infine, la raccolta *Il «Faust» di Goethe. Antologia critica*, a cura di Fausto Cercignani e Enrico Ganni, Milano 1993. Per quanto riguarda le edizioni commentate, mentre continua ad essere utilissima quella classica di Erich Trunz nel III vol. della *Hamburger Ausgabe*, oggi non si può fare a meno di quella più recente a cura di Albrecht Schöne nel vol. VII dell'edizione goethiana della *Bibliothek Deutscher Klassiker*.

² Che Goethe non si identifichi col suo eroe è da lungo tempo dato comune della migliore critica. Per le innumerevoli testimonianze in questo senso bastino qui le autorevoli opinioni di Erich Trunz: «Zu der Gestalt des Faust hatte Goethe Abstand, so sehr sie auch Blut von seinem Blute besaß, und dieser Abstand wurde im Alter immer deutlicher» (HA III, 494) e di Werner Keller, per il quale è «schwer zu unterscheiden [...], wo das fürs Gemeinwohl engagierte Tun aufhört und der Egoismus, der Solipsismus der Weltaneignung anfängt.» (*Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in Wiederholter Spiegelung*, rist. in *Aufsätze zu Goethes “Faust II”*, cit., p. 318)

³ Cfr. i lavori ormai classici di Wilhelm Böhm, *Faust, der Nichtfaustische*, Halle an der Saale 1933 e Hans Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962.

mento al personaggio goethiano, ma - nei suoi esiti estremi - una ipostasi di un "uomo tedesco" preteso destinatario di una missione civilizzatrice di inesorabile, fatale determinatezza. Questa storia, che - già sottoposta a revisione critica da parte di vari studiosi nel periodo tra le due guerre - con la svolta della fine della Seconda Guerra Mondiale appare definitivamente rimossa dal novero delle ipotesi critiche possibili, presupponeva una adesione, comunque formulata, da parte dell'autore al suo personaggio, che sarebbe stato dunque da intendere come eroe non solo nel senso formale/retorico di protagonista, ma come figura esemplare di uomo eccezionale, di titolare di un destino superiore. Già Schwerte osservava come questa vera e propria forzatura del senso del dramma goethiano presupponesse una «*Entragisierung der Tragödie Goethes*»⁴, una amputazione del suo senso tragico, che compare, al contrario, fin nel titolo. Una figura in qualche senso esemplare (nel senso non solo di paradigmatica, e cioè tipica, ma tale da poter venire proposta quale esempio ad imitandum), doveva presupporre una misura rilevante di consenso da parte dell'autore: una misura almeno pari a quella richiesta ai lettori. Ma è davvero questo il caso del Faust e segnatamente del Faust II, cui qui prevalentemente si rivolgerà la nostra attenzione?

Uno sguardo non *positivamente prevenuto* nei confronti del protagonista del dramma potrebbe dare risultati assai diversi e concludere alla constatazione di una rilevante distanza epica tra l'autore e questa sua creatura. Proviamo dunque a ripercorrerne velocemente le vicende dapprima dal punto di vista morale, precisando, tuttavia, che qui il termine "morale" viene impiegato nel suo significato più corrente (ma anche più cogente) della norma etica che regola la vita di tutti e di ciascuno. Non assumerò quindi nessuno dei significati che pure storicamente da Nietzsche in poi si è talora voluto attribuire alla morale, da quello di legge del più forte all'altro di subordinazione al destino eccezionale (che permette di violare, in forza di questo, la morale normale) oppure di autosufficienza soggettiva assoluta, che costituisce in realtà la sostanza dell'immoralismo. Specialmente la cultura del decadentismo di *fin-de-siècle* (ma anche dei totalitarismi del nostro secolo) ha escogitato molte vie di fuga da un vincolo morale denunciato come moralistico, ma che aveva retto in buona sostanza immutato millenni di storia e di convivenza civile. A questo comune metro di giudizio morale mi atterrò per provare a vedere come esso operi qualora applicato al Faust goethiano.

La crisi dell'*incipit* del dramma appare sotto questo profilo assai rispettabile. Faust ha impegnato tutta la sua vita nello studio, si è impadronito di quanto la cultura del suo tempo poteva offrirgli per scoprire, alla fine di una esistenza di sacrificio, di rinuncia e di dispregio del successo, la inanità dei suoi sforzi (si veda il contrasto con Wagner, che interpreta invece la scienza unicamente quale strumento per un *cursus honorum* accademico). Tutta la scienza

⁴ Hans Schwerte, *op. cit.*, p. 9.

non permette di comprendere davvero quel che tiene insieme il cosmo, la radice della creazione. La disperazione di Faust, che nasce da una delusione autentica, merita ogni rispetto sotto il profilo morale. La situazione muta, tuttavia, allorché Faust tenta di sottrarsi a questa situazione di crisi ricorrendo alla magia, e cioè forzando i limiti dell'umano. L'impazienza figlia della disperazione appare comprensibile, ma rimane moralmente riprovevole. In questa breccia nella tempra morale di Faust (che possiamo supporre sostanzialmente integra fino a questo momento, malgrado una segreta consapevolezza della ciarlataneria di almeno parte della scienza, segnatamente di quella medica: si veda la scena *Vor dem Tor*, 1030 sgg.) si inserisce Mefistofele, che dopo alcune schermaglie ha buon gioco a portare Faust dalla sua parte e ad indurlo a sottoscrivere il famoso patto. Da questo momento in poi tutta la condotta di Faust appare sotto il profilo morale problematica. Non certo sempre colpevole, ma spesso, troppo spesso tale.

La colpevolezza consiste dapprima nella scelta dell'ambiguo mezzo della magia e dell'aiuto diabolico per attingere quanto le sole forze umane non sapevano raggiungere (e solo un aristocratico senso della propria persona fa rifiutare a Faust gli aspetti più grossolani dei poteri di Mefistofele, come in *Auerbachs Keller* e *Hexenküche*), e successivamente nella volontà di seduzione brutalmente sensuale che anima il vecchio studioso magicamente ringiovanito nei confronti di una giovanissima e innocente Gretchen. Ma quest'ultimo motivo non dev'essere valutato troppo negativamente: agli occhi del realista Goethe la sensualità non può essere espunta dall'amore, giacché ne può rappresentare un primo momento (è il caso di Faust) oppure anche una componente essenziale (è il caso ancora di Faust, ma ancor più di Gretchen, il risveglio dei cui sensi costituisce un filone di lettura fondamentale del *Primo Faust*). Più grave appare la colpevolezza di Faust là dove egli si mostra consapevole della rovina che la sua passione è destinata a portare nel «piccolo mondo» di Gretchen, la cui «pace» egli «ha dovuto seppellire» (v. 3345-3365) nonché dove egli abbandona Gretchen nel momento della catastrofe: abbandono certo dovuto anche all'influenza di Mefistofele, che lo coinvolge nell'avventura fantasmagorica della Notte di Santa Valpurga, ma pur sempre abbandono cui Faust non sembra opporre resistenza adeguata. Vero è che la colpa della seduzione puramente fisica appare successivamente (e ben presto) superata nel reale innamoramento, che ha luogo quasi come conseguenza di una forza estranea e superiore («Povero Faust! Non ti riconosco più», 2720). E la colpa dell'abbandono verrà superata nella decisione con cui Faust (ricondotto tuttavia al pensiero di Gretchen da una delle visioni della notte del sabba) pretenderà da Mefistofele un intervento liberatore. Rimane tuttavia innegabile che Faust, eroe problematico, si macchia di non occasionali gravi colpe morali.

Le cose non vanno meglio nella *Seconda parte*, dove tutta l'azione pubblica di Faust/Mefistofele (il pubblico di corte giustamente distingue a malapena tra

le persone dei due stranieri, accomunati nell'esercizio di forze magiche, sì che non a torto si potrebbe parlare, almeno verso l'esterno, quasi di un unico personaggio (ancipite) appare basata sulla dubbia moralità dell'illusione. Illusorio è nel I atto lo strumento con cui si salvano le finanze dell'impero, quella carta moneta coperta solo dall'incertissima garanzia dei tesori celati e ignoti. Illusori sono gli interventi militari che decidono la battaglia del IV atto. Illusori appaiono - quanto meno nella pessimistica interpretazione di Mefistofele: cfr. i v. 11544-11550 - i successi nella bonifica perseguita da Faust nel V atto. Faust ha fiducia nei mezzi magici, la sua innata impazienza lo porta ad avvalersene per raggiungere tutto e subito, disdegnando l'umile, oscura applicazione delle povere forze umane. Né vale certo a bilanciare questa piena accettazione dell'illusione magica per tutta la durata del dramma la parziale e occasionale respicienza di un momento, dopo l'incendio della capanna di Filemone e Bauci (V. 11404-11407). Ed è solo un'ironia tragica, quasi una sorta di contrappasso, che illusorio sia anche l'atto che Faust saluta come il supremo compimento della sua vita, la costruzione del canale di bonifica, che invece è lo scavo (sempre ad opera delle magiche forze dei Lemuri) della sua tomba. Ma il V atto vede una colpevolezza di Faust che va ben al di là della dedizione alla magia. La ricchezza di cui egli appare titolare si rivela frutto non già del feudo costiero ricevuto dall'imperatore (a sua volta, comunque, concesso quale ricompensa per il magico aiuto in battaglia), ma di spedizioni di pirateria e quindi di non dubbia immoralità. E poi nel proposito di realizzare il suo grandioso (e in sé certamente positivo) piano di bonifica, Faust non rinuncia ad alcun mezzo: «Comunque sia possibile, procura operai in gran quantità, stimolali con piaceri e severità, paga, seduci, urgi!» (v. 11551-11554). In questo programma di assoluta volontà realizzatrice (che comunque, si noti bene, viene formulato con le parole citate *dopo* l'uccisione di Filemone, di Bauci e del viandante), un incidente come quello dell'incendio della capanna si rivela certo non espressamente voluto, ma quasi messo in conto, una tragica possibilità che non scalfisce l'attuazione del progetto. Non c'è dubbio che il V atto mostri una accelerazione dell'attivismo colpevole di Faust, che dalla immoralità dell'illusionismo magico passa alla ben più corposa colpevolezza della pirateria e dell'assassinio preterintenzionale, dalla quale (a differenza delle colpe della *Prima parte della tragedia*) egli non appare prendere le distanze in modo deciso.

Del resto, sia ricordato qui di passata, anche il nucleo dell'azione positiva di Faust, la conquista di nuova fertile terra al mare, si rivela dettato non da volontà benefica, ma da un intento fondamentale chiaramente egoistico. È la realizzazione di sé, l'affermazione della propria creatività, l'esplicazione della propria volontà realizzatrice che sta a cuore a Faust (rivelatrici le parole da lui pronunciate all'inizio del IV atto: «Il mio spirito osa qui superare a volo se stesso; qui vorrei lottare, qui cercare la vittoria», v. 10220-10221), sì che il fugace accenno, alla conclusione ormai della sua vicenda terrena (e cioè della sua

vicenda), allo «stare con libero popolo su libero suolo» (v. 11580) non ha certo la forza per porsi quale motivazione decisiva della sua intrapresa. Al contrario, conquistata ormai la terra, la sua messa a frutto ne appare una sorta di coronamento, di ulteriore necessaria miglione che darà gloria al suo conquistatore. Una terra vergine ha senso se viene coltivata. I coloni costituiscono quasi una appendice dell'impresa colonizzatrice, non ne erano certo il fine. E la visione di un popolo che, a somiglianza di colui, Faust, che gli ha dischiuso il nuovo insediamento, non potrà mai riposare su un possesso sicuro, ma dovrà conquistarsi giorno per giorno la certezza del futuro, appare quasi una proiezione della personalità stessa di Faust, una sua prosecuzione nel collettivo, e in ultima analisi pertanto una sua estrema glorificazione. Al centro rimane sempre saldissima la persona di Faust racchiusa in un suo geniale ma radicale egocentrismo.

Sarà evidente, a questo punto, come il carattere di Faust appaia problematico agli occhi di Goethe, e come la via critica dell'analisi della sua consistenza morale non conduca in realtà da nessuna parte. Faust non può essere considerato un eroe morale, e chi volesse persistere su questa direzione di indagine si precluderebbe ogni comprensione della sua finale salvezza. La salvezza di Faust illusionista, predone e mandante di assassini suona come una irrisione di qualsiasi giudizio etico su di lui. (Diverso era, alla conclusione della *Prima parte*, il caso di Gretchen, che veniva «salvata», v. 4611, proprio grazie al suo riconoscimento - chiarissimo malgrado il vaneggiamento delle parole - della propria colpa morale e alla conseguente accettazione dell'espiazione.)

II. In realtà la norma cui Faust ubbidisce non è quella della morale nel suo significato comune, che dal Sinai a Königsberg appare ancorata al rapporto con l'alterità, ma è la "morale" immoralistica del superuomo, che ha nella realizzazione di sé la suprema regola. Di qui la eccezionale sottolineatura che nel corso dell'intero dramma ha il concetto di azione e la caratterizzazione di Faust (del Faust rinnovato dal patto col diavolo: prima è da intendere che tutta la sua spinta vitale si esaurisse nello studio, sia pur "matto e disperatissimo") quale *Tatenmensch*, animato da un insaziabile *Tatendrang*: termini non a caso frequentissimamente ricorrenti nella critica faustiana. Sarà utile allora ripercorrere rapidamente il dramma secondo questa, più autentica legge costitutiva della personalità faustiana.

La prima legittimazione di Faust quale uomo dell'azione proviene dalle stesse sue parole nell'abbozzo di traduzione dell'inizio del Vangelo di Giovanni, là dove a *logos* inteso quale «parola» viene sostituito dapprima «senso» (quale «volontà, intenzione»), quindi successivamente «energia» e infine, unico tra i termini a venire pienamente accettato da Faust, «azione» (v. 1224-1237). L'azione è pertanto ciò che sta al principio del mondo, l'azione è il principio del mondo. Va da sé che questa affermazione che si avvale dell'enorme portato emotivo che nel mondo cristiano pertiene al testo fondante del cristianesimo, il

Vangelo che essa finge di tradurre, non ha ambizioni cosmologiche ma esprime piuttosto il punto che alla coscienza di sé di Faust appare fondante della propria identità, almeno a partire dall'istante (esattamente localizzato ai v. 376-397) in cui ha abiurato allo studio come esclusivo centro della propria vita. Faust si intende ora in primo luogo come essere che agisce. E in effetti tutto il seguito della vicenda di Faust è dato da un succedersi di azioni, da un'ansia di esperire la «vita» (intesa anche quale esperienza erotica), da una irrefrenabile irrequietezza che lo porterà a percorrere dapprima il «piccolo mondo» della provincia, in cui si colloca la storia di Gretchen, e quindi il «grande mondo» della politica alla corte imperiale, fino a sconfinare nell'atemporalità del mito e ad approdare conclusivamente all'emblematica attualità capitalistica del bonificatore di terre strappate al mare. Faust si rivela in questa vicenda cui han posto mano davvero e cielo e terra via via il seduttore, il duellante, l'uomo di corte esperto di magia, l'organizzatore di spettacoli carichi di significati esoterici, l'intrepido eroe mitico che discende alle Madri e poi all'Ade, il conquistatore feudale, l'amante di Elena, il generale, l'imprenditore/ingegnere e l'imprenditore/pirata. Difficilmente si può trovare nella letteratura mondiale un'altra opera in cui - sia pure sovente compressa in brevi formule di suprema stilizzazione - compaia una analogia ricchezza e varietà di attività del protagonista. Se Faust dev'essere misurato sul metro dell'attivismo (non com'è ovvio quale mera irrequietezza o frenesia motoria, ma quale subordinazione a un suo dinamismo interiore), non v'è dubbio che egli deve essere riconosciuto come esemplarmente obbediente a questa legge costitutiva del suo essere. Ciò ha però un limite, e il limite è Mefistofele.

Mefistofele è un demone, è uno spirito che «vuole sempre il male» (v. 1336), e il male è il nichilismo, la negazione della vita ed estensivamente dell'intera creazione. L'ideale di Mefistofele sarebbe «das Ewig-Leere», l'eterno vuoto (V. 11603): non a caso le ultime parole da lui pronunciate nel pieno esercizio delle sue funzioni e - verrebbe da dire - delle sue facoltà, prima cioè della sua trasmutazione in «povero diavolo» o stupido diavolo inevitabilmente beffato dalle forze divine della scena successiva, *Grablegung*. Curiosamente non è Mefistofele il primo a proporre a Faust un'impresa delittuosa. A questo pensa Faust da solo, ordinandogli di far sì che la sera stessa del primo incontro Gretchen sia nel suo letto. Naturalmente Mefistofele accumula difficoltà su difficoltà, sottolineando l'innocenza della fanciulla e ben sapendo che questo non farà che stimolare ulteriormente gli appetiti di Faust. Allo stesso modo, più tardi, allorché Faust si scoprirà animato non più da mera sensualità, ma da un sentimento amoroso ben più complesso e profondo, Mefistofele farà quanto in suo potere per riportarlo sui binari a lui più congeniali dell'erotismo anche orgiastico (e il lunghissimo *excursus* della *Walpurgisnacht* ha tra l'altro anche questo senso, di una accortissima proposta indiretta del motivo erotico, che tanta parte continuerà ad avere nella storia per altro genuinamente amorosa di

Faust e Gretchen fin ancora nella scena del *Carcere*). Allo stesso modo sarà Mefistofele a guidare la mano di Faust nell'assassinio di Valentin, ma nel complesso si può affermare che il demonio non si fa promotore diretto di azioni delittuose. Egli si limita al massimo a sottolineare i lati moralmente problematici di quanto Faust stesso promuove (soprattutto nella *Prima parte*). La sua caratterizzazione principale, sia nella *Prima* sia e ancor più marcatamente nella *Seconda parte della tragedia* è un'altra, e cioè quella di attuare, ma di norma in senso illusionistico, la incessante spinta all'azione che caratterizza Faust. Faust agisce, ma agisce attraverso Mefistofele e questi conosce solo i mezzi dell'illusione e cioè dell'inganno.

Si tratta, come ben si comprende, di un tratto importantissimo per cogliere l'essenza della figura di Faust. Faust si caratterizza soggettivamente ed oggettivamente come uomo d'azione, ma la sua azione si rivela o delittuosa per suo volere (la seduzione di Gretchen), o delittuosa per l'influsso di Mefistofele che travalica le reali intenzioni di Faust (dall'assassinio di Valentin a quello di Filemone e Bauci), o irreali perché magico-illusionistica (tutti gli interventi "pubblici" di Faust nella *Seconda parte*). A questo carattere irreali dell'agire di Faust (in effetti di Faust/Mefistofele) nulla toglie il fatto che esso risulti invece concretamente efficace. È possibile che questa operatività dell'illusione sia solo transeunte (la carta moneta risana le finanze dell'impero, ma fino a quando, se nessuno sarà in grado di portare alla luce i tesori che la garantiscono? le creature magiche vincono la battaglia, ma che succederà in una nuova eventuale battaglia delle forze imperiali? le forze demoniache compiono i lavori della bonifica e strappano le terre ai marosi, ma tutta l'opera non risulterà alla fine una colossale catastrofe, come lo stesso Mefistofele prevede o si augura?). Più essenziale appare rilevarne il carattere comunque non reale. Il nichilismo di Mefistofele lo rende incapace di operare positivamente, il suo agire è tutto e soltanto apparenza, anche se esso momentaneamente raggiunge il suo scopo. Ma questo nichilismo dell'azione (nel senso non tanto di un fine nichilistico dell'agire, quanto del nichilismo dell'agire stesso, che si rivela un agire che non è tale se non nelle apparenze) inficia lo stesso Faust. Faust è l'uomo dell'azione, ma dell'azione irreali, illusoria. La personalità di Faust, incentrata com'era sulla «azione», appare minacciata nella sua stessa consistenza da questo nulla apparente che è il suo agire.

Tutto questo potrebbe sembrare un problema di psicologia individuale del personaggio Faust, quasi assolutizzato quale persona reale. Si tratterebbe invero di una lettura molto ingenua e riduttiva di questa problematica, mentre l'analisi che stiamo tentando (ricordiamo il motivo che ci ha indotti a battere questo percorso critico) in realtà ci aiuta a cogliere, attraverso l'individuazione del personaggio, il rapporto in cui l'autore si pone rispetto ad esso e pertanto la funzione di senso che egli ha attribuito al personaggio stesso entro il quadro figurativo (l'opera) in cui agisce.

A questo proposito appare necessario sottolineare con tutta evidenza, come ci propone di fare un recente, pregevole studio di Jochen Schmidt⁵ che analizza la dinamica ascensionale dell'entelecheia faustiana nell'Aldilà nella raffigurazione di *Bergschluchten*, come l'attivismo faustiano non appaia affatto isolato nel quadro della cultura illuministica in cui affonda le sue radici Goethe. Al contrario - pur senza ignorare certo altre più remote ascendenze addirittura patristiche, e in particolare la approfondita conoscenza che Goethe ebbe di Origene⁶ - possono essere indicati paralleli strettissimi e addirittura testuali tra la configurazione del paradiso proposta nell'ultima scena del dramma e formulazioni remote, addirittura risalenti al primo illuminismo, ma tali da individuare una costante diffusa e condivisa di quel momento culturale. Schmidt cita a questo fine due passi, l'uno di Joseph Addison tratto da «The Spectator» del 7 luglio 1711 (rivista che Goethe dimostratamente conosceva e stimava, al punto da raccomandarne la lettura alla sorella), e l'altro di Leibnitz dai *Principi della natura e della grazia* del 1714⁷: entrambi di tale stringente affinità con la visione goethiana del *progressum ad infinitum* che si protende ancora nella vita futura, da proporsi come definitiva dimostrazione (ove mai ce ne fosse bisogno) delle radici tutte settecentesche e illuministiche della cultura del poeta. Ora, Schmidt, procedendo alle citazioni indicate, avverte come Goethe operi «ironicamente» laddove applica queste figurazioni dell'infinita, metafisica perfettibilità dell'anima umana alle condizioni storiche del 19. secolo, di cui tratta il V atto. In effetti, tuttavia, il termine «ironico» può apparire qui non poco riduttivo, dato che può essere interpretato solo come espressione dell'aspetto giocoso (di un gioco per altro, come è chiaro, sublimamente serio) della raffigurazione

⁵ Cfr. *Die «katholische Mythologie» und ihre mystische Entmythologisierung in der Schluß-Szene des "Faust II"*, in «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft» 34 (1990), p. 230-256.

⁶ Goethe fu attento lettore della *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* di Gottfried Arnold, da cui (III cap. del III vol.) ricavò la conoscenza dell'opera e della teoria origeniana della apocatastasi o della finale reintegrazione di tutte le creature in Dio, che ha certamente un ruolo nella figurazione della finale salvezza di Faust (anche se in queste pagine non ci soffermeremo sul problema, del resto ben noto alla critica).

⁷ *Ivi*, p. 253 sgg. Addison scrive (nella traduzione dall'inglese di Jochen Schmidt) «daß alle diese Geschlechter vernünftiger Wesen, die in so rascher Folge auftauchen und vergehen, hier [cioè sulla terra] nur die allerersten Anfänge ihres Daseins erhalten und danach in freundlichere Gefilde versetzt werden, wo sie in alle Ewigkeit wachsen und gedeihen können. Es gibt nach meiner Meinung in der Religion keine angenehmere und großartigere Vorstellung als diesen Gedanken vom *ständigen Fortschreiten der Seele auf die Vollendung ihres Wesens hin*, ohne diese zu irgendeinem Zeitpunkte zu erreichen. [...] Ja, es muß ein selbst Gott wohlgefälliges Schauspiel sein, zu sehen, wie seine Schöpfung unter seinen Augen herrlicher wird und *durch immer wachsende Ähnlichkeit ihm näher kommt*». Il passo di Leibnitz, nel francese dell'originale, suona: «Ainsi notre bonheur ne consistera jamais, et ne doit point consister dans une pleine jouissance, où il n'y auroit plus rien à désirer, et qui rendroit notre esprit stupide, mais dans un progrès perpétuel à de nouveaux plaisirs et de nouvelles perfections».

del paradiso nella scena *Bergschluchten*. Quanto Goethe in realtà collega a questo suo mito dell'eterna evoluzione ascendente dell'entelechia⁸ è invece una visione storica drammaticamente pessimistica e forse addirittura tragica. È quanto cercheremo di vedere nel seguito di queste pagine.

III. Se è facile scorgere nei testi di Addison e di Leibnitz delle mitologizzazioni dell'ottimismo illuministico nella sua fase ancora tutta ideale e pura, perché anteriore alle inevitabili contaminazioni della prassi storica, quale significato assumerà quello stesso mito ottimistico in un Goethe che da decenni tenta di elaborare una sua risposta poetica al dramma della rivoluzione e ai problemi dell'incipiente industrialismo capitalistico? Si tenga conto, per tentare una risposta, della problematicità, se non proprio della negatività, dello sguardo goethiano allo spirito imprenditoriale quale si manifesta nel V atto, laddove se ne mostra la almeno potenziale delittuosità⁹. Del pari non poco problematica risulta la visione del mondo della moderna finanza ironizzato dal poeta nel I atto. La mitologizzazione ottimistica che parla dalle pagine di Addison e Leibnitz appare davvero molto remota dalla prospettiva del vecchio Goethe che guarda al concreto farsi della storia.

Se alla cupezza del panorama dei momenti caratterizzanti della contemporaneità socio-economica testimoniati nel *Faust* (la politica, ad es. nei v. 10156-10159, e l'imprenditorialità capitalista, ad es. ai v. 11336-11337) affianchiamo poi i risultati di un'indagine di larghissimo raggio come quella condotta da Giuliano Baioni sulla meditazione goethiana intorno al problema della rivoluzione (ma in realtà, attraverso la rivoluzione, si tratta dell'intera sua meditazione storica e politica), e in particolare ci soffermiamo sulla amara diagnosi dei *Wanderjahre*, comincerà a delinearci un quadro di grande, seppur quasi spettrale chiarezza¹⁰. Alla base del romanzo della vecchiaia Baioni colloca a ragione l'ideologia della *Entsagung*, che trova sbocco nell'utopia comunitaria e nella subordinazione dell'individuo alla società, rispetto alla quale egli si pone l'esigenza della propria «utilità». Questo romanzo, di cui Baioni non si na-

⁸ Di cui non mancano corrispondenze anche in altre espressioni del poeta. Così egli scrive a Zelter il 19 marzo 1827 con parole la cui prossimità alla scena finale di *Faust* non ha bisogno di venire sottolineata: «Die entelechische Monade muß sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten; wird ihr diese zur anderen Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen». Una annotazione di Eckermann del 4 febbraio 1829 deriva addirittura la fede goethiana nella sopravvivenza dell'anima dal «concetto di attività», quello che caratterizza proprio Faust.

⁹ Addirittura classiche sotto questo rispetto le pagine di György Lukács riferite all'episodio di Filemone e Bauci in *Goethe e il suo tempo*, tr. it. di Enrico Burich, Milano 1949, p. 267-268, 282 e 290.

¹⁰ Si veda Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione Francese*, Napoli 1969, 1991⁴ Ai *Wanderjahre* sono consacrate le ultime pagine del volume, che non discute se non occasionalmente e di passata il *Faust*.

sconde certo il pessimismo di fondo, rappresenta il tentativo di Goethe di uscire “in avanti” dalla crisi ideologica in cui l’aveva gettato l’ormai remoto scoppio della Rivoluzione di Francia e segnatamente degli eccessi del Terrore, avvertiti da Goethe come l’esplosione alla luce del sole delle forze caotiche e distruttive che albergano nel fondo dell’animo umano, e cui può porre argine solo la società (beninteso la società ordinata e assoggettata alle leggi, fondamentale armoniosa nel gioco, talora anche duro, delle classi sociali, e gerarchicamente strutturata sì da assicurare a ogni classe il proprio ruolo adeguato).

Ora, il confronto con i *Wanderjahre*, che sono, non dimentichiamolo, largamente coevi all’ultima fase di lavoro al *Faust II* (la seconda, definitiva redazione del romanzo appare nel 1829), si rivela illuminante sul senso complessivo del dramma. Come si ricorderà siamo partiti in queste pagine dall’interrogativo sul grado di adesione, e cioè di approvazione, di Goethe rispetto al suo personaggio. Se ora poniamo la stessa domanda rispetto al protagonista dei *Wanderjahre*, ne avremo una risposta di tale lampante evidenza da rendere quasi oziosa ogni analogia e tanto più faticosa ricerca intorno a Faust. Goethe chiaramente condivide il processo che porta Wilhelm a maturare l’ideologia della rinuncia e dell’utilità. Il protagonista del romanzo ha i tratti del modello ideale, la sua esperienza è ripetibile o quanto meno è proponibile per tale (va da sé che da questa proponibilità esemplare rimane esclusa ogni considerazione di fattibilità operativa, storica: Goethe non scrive un programma politico, ma un romanzo utopico). Nulla toglie a questo carattere esemplare dell’esperienza interiore ma anche biografica di Wilhelm che esso sia per così dire pagato a carissimo prezzo dall’autore, che esso anzi equivalga ad una sorta di amputazione (operata in un processo lungo decenni, che Baioni esemplarmente indaga) di esigenze di totalità e di apertura umane, che la storia contemporanea nella diagnosi pessimistica dell’autore non permette più di coltivare. Alla rinuncia si perviene per necessità, non per libera opzione iniziale. Ora, Faust si rivela sotto questo profilo come l’anti-Meister. Quanto in Wilhelm appare come rinuncia all’egoismo individuale, subordinazione del singolo al collettivo, senso di responsabilità rispetto al gruppo ecc., è invece in Faust insaziato bramare, egocentrismo fino al solipsismo, sottomissione esclusiva al proprio demone individuale. Faust è fino alla fine l’incarnazione dell’individuo geniale dello Sturm und Drang, il cui superamento faticoso e doloroso segna tutto lo sviluppo goethiano classico e postclassico, e in particolare posteriore alla Rivoluzione. Il problema critico del *Secondo Faust* è allora da indicare tutto nella funzione che ad esso spetta entro una ricerca poetica la quale contemporaneamente ne traccia nei *Wanderjahre* la antitesi connotata con i segni di una amarissima positività, di una esemplarità dolorosa¹¹.

¹¹ Il legame dialettico che lega Faust a Wilhelm è ben noto alla critica. Per tutti si veda Joachim Schrimpf, *Das Weltbild des späten Goethe*, Stuttgart 1956.

Non ha molto senso porre il problema della linea di sviluppo della riflessione goethiana alla luce di una successione *Faust-Wanderjahre* (come fa di norma molta critica, tra cui ad esempio i citati Schrimpf e Baioni): successione che sarebbe motivata dalla storia genetica delle due opere, di cui la prima (il *Faust*) risale come è ben noto addirittura agli anni francofortesi, mentre la seconda (il *Wanderjahre*) ha origine dal nucleo di novelle cui Goethe attende a partire dal 1807. Si tratta di una argomentazione che, per essere stringente, dovrebbe poter presupporre una chiarezza e univocità di ispirazione a partire dal primo piano dell'opera in poi, quale certo non è testimoniata in questi due tardi capolavori, sottoposti a svolte e ripensamenti tanto numerosi quanto radicali. Per parte mia propendo nettamente per una considerazione delle due opere quali esiti paralleli (e divergenti) di un'unica linea di meditazione sui grandi problemi epocali portati all'evidenza della coscienza dalla rivoluzione politica e da quella industriale. Faust sarebbe dunque l'incarnazione problematica (perché ancorata a una genialità superata dalla storia) di una risposta ai problemi dell'ora, che in Wilhelm (il quale subordina la persona singola alla comunità) si mostra invece nelle sue fattezze positive. Ma se una successione dev'essere posta tra le due opere, non vedo come essa possa essere colta altro che nel senso dai *Wanderjahre* al *Faust*, e non - come generalmente e quasi tacitamente avviene - nel senso contrario. Almeno due motivi non possono non indurre a questa valutazione. Il primo è quello, riccamente documentato dai biografici, del carattere definitivo che Goethe volle riconoscere al dramma, il quale addirittura venne sigillato dall'autore e quindi consegnato alla posterità. Il *Faust II* venne in tal modo sottratto al dibattito dei contemporanei, quale ultima parola del poeta vegliardo, accessibile e comprensibile solo alle generazioni future, come del resto non poche reazioni della prima ora di puro sconcerto (e sconcertanti per noi) confermeranno quando il dramma apparirà a stampa. Nella considerazione dell'autore l'ultima opera è il *Faust* e non il romanzo di Meister¹². Ma se poi, passando ad una considerazione più sostanziale, esaminiamo la linea portante dello sviluppo goethiano degli ultimi decenni di vita, il periodo cioè del grande, drammatico confronto con la storia contemporanea segnata dalla rivoluzione, vedremo l'emergere, mano a mano, di un pessimismo sempre più amaro, che sempre più a fatica verrà tenuto a freno da una sublime autodisciplina, da identificare non tanto nella condotta della vita (quel formalismo dei modi che tanto infastidì alcuni contemporanei, e specie quelli più inclini a sregolatezze genial-romantiche, che il vecchio poeta aborrisce perché ne aveva fatto per primo l'esperienza nella lontana giovinezza), quanto nella strenua lotta per cogliere nel negativo del panorama storico (in particolare nel caos cui pareva ridursi tutta l'esperienza ri-

¹² Sul carattere conclusivo del *Faust* si vedano, tra molte altre possibili, in particolare le parole annotate da Eckermann sotto il 6 giugno 1831: «Quel che mi resta di vita posso considerarlo un regalo, e ora è in fondo irrilevante se e cosa ancora farò».

voluzionaria) un momento positivo da contrapporre alle forze distruttive. C'è davvero del sublime nel tentativo del vecchio Goethe di cogliere, pur nella impietosa diagnosi del presente e dei pericoli che lo minacciano, una prospettiva di salvezza umana (e cioè ordinata, organica e costruttrice), che viene prospettata solo come contenuto utopico dell'ultimo romanzo, quasi un lascito di chi molto ha dolorosamente compreso a chi, per ventura di nascita, ancora ha davanti a sé la possibilità di operare nella storia. È questo il percorso che conduce fino ai *Wanderjahre*. Con il *Faust II* ci troviamo un passo più avanti in questo ideale sviluppo.

Faust appare collocarsi agli antipodi di ogni possibile *Entsagung*, né lo sfiora alcuna preoccupazione di utilità sociale. Egli agisce nella società, ma non per la società. La sua azione (che è poi, come più sopra s'è constatato, una azione largamente illusoria) è finalizzata al proprio successo. Egli opera alla corte per crearsi una propria posizione di prestigio, quindi combatte per conquistarsi il favore dell'imperatore, per ottenerne un feudo, e infine procede alla grande opera di bonifica quale suprema affermazione della propria volontà di potenza. L'ultimo eroe goethiano è, quale protagonista della vita associata, un eroe negativo: ma non va tuttavia dimenticato che il *Faust II* è traboccante di riferimenti storici, che anzi tra le sue evidenti ambizioni v'è quella di rappresentare una sorta di *summa* di oltre due millenni di storia occidentale (e non certo solo tedesca) fino agli sviluppi più attuali quale l'emergere di un capitalismo aggressivo e spregiudicato; quest'ambizione appare perseguita con calcolatissimi anacronismi rifusi in una coerente rappresentazione poetica alla cui comprensione il poeta stesso ci indirizza con didattica chiarezza sottolineando nel I atto della *Seconda parte* l'equazione di poesia ed allegoria¹³. È quindi doveroso trarre la conclusione che il carattere asociale di Faust abbia quanto meno a che fare con la diagnosi storica che l'autore ha affidato al dramma. E la diagnosi del *Faust* è singolarmente cupa e senza spiragli. Nella società Faust rinviene unicamente occasioni (verrebbe da dire: materiali) per una propria autorealizzazione, la quale si rivelerà alla fine anch'essa illusoria come strumentalmente illusorio era stato l'agire pubblico di Faust/Mefistofele. Nel dramma non si propone alcuna apertura neppure utopica ad un possibile esito storico umanamente accettabile, come avviene nel romanzo coevo. Il *Faust* si conclude davvero tragicamente, secondo il sottotitolo marcatamente voluto dall'autore. L'estrema parola del poeta sembra essere di disperata ritrattazione anche del barlume utopico aperto nel romanzo.

¹³ Si veda la combinazione delle parole del Knabe Lenker «noi siamo allegorie» (v. 5531) e «Sono la prodigalità, sono la poesia ecc.» (v. 5573 sgg.). Sul problema del simbolo nel *Faust II* cfr. il sempre fondamentale volume di Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von "Faust II." Sinn und Vorformen*, Berlin 1943, 1964 3. Assai convincente appare la sottolineatura, al contrario, del ruolo dell'allegoria in Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.

Se la linea portante della meditazione goethiana era stata in anni lontani (si può partire già dal *Werther*) quella dell'equilibrato rapporto tra borghesia e nobiltà, cui si sovrappone, a partire dall'esperienza della rivoluzione, con ansia infinitamente maggiore e talora quasi con affanno, la battaglia per opporre un argine al caos rivelato dagli eventi rivoluzionari (che tende, dopo le *Wahlverwandtschaften*, a trasferirsi tutta entro il mondo borghese), e se tale argine verrà individuato nell'eroica scelta della «rinuncia» e dell'utilità sociale¹⁴, il *Faust* ha tutto l'aspetto di una confessione di pessimismo rispetto a quella dolorosa utopia. Alto e nobile è l'ideale comunitario, quello che la storia concretamente sembra preparare è tuttavia invece un mondo di egoismi e di sopraffazioni.

IV. A questa sconsolata visione sembra contrapporsi però il finale della *Seconda parte* e quindi dell'intero dramma, chiarendo tuttavia che per “finale” occorrerà intendere unitariamente entrambe le scene conclusive *Grablegung* e *Bergschluchten*, accomunate dalla collocazione al di là del limite dell'esistenza terrena di Faust e quindi (e soprattutto) dal loro carattere “metafisico”. Come la storia effettiva di Faust ha inizio dopo la conclusione dei due prologhi iniziali, il *Vorspiel auf dem Theater* e il *Prolog im Himmel*, così essa termina con l'ultima scena terrena (e cioè reale), quella della morte del protagonista. Quel che segue è certamente importante (come importanti erano i due prologhi), ma è altro dal dramma. La struttura del *Faust* è analoga a quella di certi misteri medievali, o di un importante filone del teatro barocco (il modello è Calderon) oppure ancora, più prossimi a Goethe, di tanti prodotti dozzinali del teatro popolare (segnatamente di quello viennese), i *Besserungsstücke* magici, in cui un'azione in un sovramondo di fate e spiriti trova compimento o verifica sulla terra in quella che, nella realtà, costituisce la vera vicenda della farsa. Spesso all'origine dell'intreccio sta una scommessa tra gli dei, o una loro rivalità che viene risolta mediante lo scontro tra i rispettivi discepoli terrestri. Alla fine una sbrigativa riapparizione delle creature magiche sanzionerà l'avvenuta dimostrazione di quanto nel prologo celeste era stato posto come oggetto del contendere. La storia di questi *Zauberstücke*, che in origine avevano un proposito eudemonistico, in cui il sovramondo garantiva l'ordine e pertanto la felicità sulla terra, vede una progressiva devitalizzazione delle figure tutte di cartapesta di fate e maghi, una loro canzonatura dapprima timida e poi sempre più sfacciata, fino a che nell'ultimo testo di sicure qualità letterarie, quello che genialmente conclude e dissolve il genere, il *Lumpazivagabundus* di Johann Nestroy del 1833, l'autore al termine di un incredibile *happy-end* posticcio e bislacco dimenticherà addirittura di convocare in scena gli dei che pure erano stati all'origine della vi-

¹⁴ Rinvio per tutta questa parabola alla ricchissima ricostruzione di Giuliano Baioni, *op. cit.*

ceda, la quale si concluderà dunque nell'unico spazio realmente esistente, quello mondano e assai concretamente terrestre dei suoi protagonisti umani.

Il *Faust* dunque quale colossale *Besserungsstück*? Già il semplice porre la domanda solleva qualche brivido di lesa maestà di fronte alla sproporzione tra il testo goethiano e la quasi totalità dei prodotti artigianali che erano destinati a saziare la fame di novità delle scene popolari viennesi. E tuttavia non è facile eliminare del tutto l'impulso al confronto, che trae conferma anche dalla constatazione del ruolo irrilevante (almeno su un piano esteriore e superficiale) della cornice metafisica nel concreto porsi dell'azione scenica, fino a far dimenticare nei fatti allo spettatore che l'esito dell'impari scommessa iniziale tra Dio e Mefistofele non può essere dubbio («erra l'uomo finché a una meta tende», v. 317). E l'accostamento potrebbe spingersi fino alla scomparsa del protagonista divino del Prologo nell'epilogo celeste di *Bergschluchten*, in cui Dio propriamente non compare più, per lasciare spazio ad un ruolo divino e teologicamente inedito di Maria quale personificazione del Femminile. Ma il parallelo sembra poi dover finire qui, giacché la chiusa del *Faust* appare ben remota dalle esigenze di conciliatoria blandizie dello spettatore che presiedeva agli *happy-end* delle commedie magiche. Anzi, questo finale risulta tanto incongruo rispetto alla condotta di Faust, da sollevare non pochi problemi di interpretazione e da venire talora catalogato non poco sbrigativamente tra gli «scherzi seri» cui l'autore ricondusse la sua opera estrema¹⁵, con una evidente sovrastima del sostantivo rispetto all'impegnativa aggettivazione. In realtà la funzione di questo finale mistico-metafisico è tutt'altro che posticcia e decorativa, malgrado l'evidente gusto del gioco letterario che si rivela nel *pastiche* cattolicheggiante della figurazione. Esso, al contrario, può aiutarci a chiarire il complesso problematico della funzione del personaggio Faust intorno al quale si aggirano queste pagine.

Per far questo non possiamo non partire nuovamente dalla stretta affinità che Jochen Schmidt ha rilevato tra il destino dell'anima faustiana e diffuse concezioni illuministe (che riprendono un antichissimo filone non ortodosso di riflessione escatologica cristiana), in cui si manifestava il fondamentale ottimismo di quell'ideologia. Il punto cruciale è, allora, che Goethe ricorre a queste figurazioni di infinita perfettibilità (in cui consiste la glorificazione dell'essenza eterna di Faust) non all'inizio di una fase culturalmente espansiva e proiettata a un radioso futuro, come il primo illuminismo di Addison e Leibnitz, ma al termine di una vita che si trova confrontata con fenomeni storici avvertiti come negativi o quanto meno problematici (rivoluzione e industrialismo), con i quali appare difficile fare davvero i conti, tanto da dover ricorrere alla visione utopica dei *Wanderjahre* per venirne a capo. Eppure - ed è qui il reale problema critico - Goethe procede ad una glorificazione del suo problematico eroe, mal-

¹⁵ «Ernst gemeinte Scherze» chiamò Goethe le ultime parti del dramma in una lettera a Sulpiz Boisserée del 24 novembre 1831.

grado ogni pessimismo storico di cui egli possa essere visto quale espressione. Né appare possibile bagatellizzare la complessa visione di *Bergschluchten* a mero gioco letterario, che è evidentemente trasceso dalla serietà o dalla coerenza della figurazione, dalla ricchezza e vastità dei sottili rimandi culturali, dalla stessa tonalità innico-mistica che rinvia certamente a una tematica essenziale per il poeta. In che essa consista, e quanto qui dovremo cercare di chiarire.

Nel far ciò non dovremo mai perdere di vista il pessimismo storico che caratterizza tutta la meditazione del tardo Goethe e che è oggetto esplicito dell'indagine di Baioni. Tale pessimismo compare nel *Faust II* addirittura connotato in termini estremi, nel senso che non si svolge più nei vecchissimi termini del rapporto tra aristocrazia e borghesia, né in quelli più recenti del rapporto tra individuo e società civile (borghese), ma nel senso che esso addirittura elimina uno dei termini del rapporto: in effetti la società nel *Faust* non esiste più se non quale spazio su cui si esercita l'autoaffermazione dell'unico soggetto agente, Faust stesso. Faust non ha responsabilità verso la società, la ha solo verso il proprio io (o, che è lo stesso, il proprio demone)¹⁶.

E tuttavia il protagonista in cui si addensa questo pessimismo si salva, conosce una apoteosi metafisica, della cui serietà poetica non è lecito dubitare. La glorificazione di Faust è reale, ma ci possiamo chiedere: è anche esemplare per tutti gli uomini, rappresenta un destino comune? E la risposta non può non suonare lievemente paradossale. La sottolineatura dello «Streben» quale caratteristica eminente della personalità di Faust e preconditione della sua salvezza (al punto che la salvezza stessa consiste in una eternizzazione di quello «Streben» ascensionale), appare un destino di pochi o almeno di alcuni. Nel gran panorama del dramma infatti incontriamo almeno un altro esempio di morte, che tuttavia non conosce la infinita ascesa della glorificazione di Faust. Si tratta delle coreuti che accompagnano quali ancelle il destino di Elena. Esse appaiono caratterizzate da superficialità, volubilità, incapacità di cogliere altro della vita che il gioco leggero dei sensi, incapacità anche di comprendere la tragicità profonda della stessa bellezza che condanna Elena (di cui non si stancano di cantare l'avvenenza come supremo dono divino) ad essere sempre suscitatrice e vittima di bramosie maschili. Anche scontando una divertita unilateralità nelle parole di Mefistofele, che ripetutamente le dileggia, non si può non riconoscere

¹⁶ Questa «responsabilità» (di carattere evidentemente non morale nel senso corrente) è attribuita da Goethe ripetutamente alle personalità eccezionali. Ricordo qui soltanto il caso di Newton, per il quale Goethe addirittura crea la coppia di opposti di «buona volontà» («guter Wille») che caratterizza l'agire morale dell'umanità comune, e di «deciso volere» («entschiedenes Wollen») che quale forza naturale irrefrenabile guida l'agire dell'uomo eccezionale (nei *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, HA 14, 173), e il caso di Napoleone, sul quale Riemer riferisce le parole: «Gli uomini eccezionali come Napoleone escono dalla moralità. Agiscono in fondo come cause fisiche, come fuoco e acqua». In *Goethes Gespräche* a cura di Wolfgang Herwig, Zürich e Stuttgart 1969, vol. II, p. 190).

alla sua diagnosi una buona dose di veridicità. Ora, al termine del III atto, dopo che la loro padrona Elena si è allontanata dal mondo dei viventi per seguire Euforione nell'Ade, e dopo che ad essa ha fatto seguito a sua volta volontariamente la principale tra le coreuti, anche per le altre componenti del coro suona l'ultima ora, che però può consistere solamente nel loro ritorno alla natura, quali ninfe, driadi ecc. Per esse non esiste né la triste eternità dell'Ade, in cui comunque si mantiene una umbratile individualità, né tanto meno la "cristiana" salvezza di cui sarà destinatario Faust. Per le ancelle, la cui personalità appariva tanto superficiale e tutta risolta nell'attimo e nei suoi piaceri, il destino riserva un futuro naturale, preumano. Tanto più campeggia, allora, il destino *post mortem* di Faust, che vede premiato il nucleo centrale della sua personalità, quel dinamismo attivistico che si proietta nei più alti cieli metafisici¹⁷.

Di più: la causa della salvezza di Faust è vista unicamente in questo tratto della sua personalità. «Colui che sempre si sforza vivendo in tensione (*strebend*), costui noi possiamo redimere», suonano le parole degli angeli (v. 11936-11937). Nessun legame viene istituito tra le concrete azioni di Faust e la sua salvezza. Faust viene glorificato non per ciò che ha fatto, ma per ciò che è stato, per la sua personalità. O meglio: il suo agire viene misurato non secondo un metro morale (e cioè di responsabilità verso gli altri), ma unicamente secondo il criterio della sua corrispondenza alla legge costitutiva del suo essere, lo «*Strebend*» cui si riduce così ogni valutazione e ogni "morale". Faust è destinato ad essere glorificato comunque, qualunque sia stato il suo agire, soltanto in forza del fatto che è lui e che è stato fedele a se stesso. Come bene riconosce Werner Keller: «Il "peccato" di Faust consiste non nel male compiuto o nel bene tralasciato, la sua colpa specifica consisterebbe solamente nella inerzia, nella perdita di sé nell'attimo vissuto senza tendere all'azione»¹⁸.

Ma accanto a questo mi sembrerebbe essenziale sottolineare ancora un altro punto. Si tratta del rigoroso individualismo della ascendente salvezza del paradiso goethiano. L'anima di Faust sale e ciò facendo si purifica o si perfeziona: ma è una faccenda esclusivamente sua. Manca qualsiasi dimensione corale o comunitaria (se non nelle strofette cantata dai gruppi di beati che arieggiano certe operistiche scenografie cattoliche del cielo e che descrivono il percorso ascendente del nuovo beato e, nel solo caso delle ultime parole dei «Fanciulli beati», sperano in futuro un aiuto all'ulteriore ascesa proprio da Faust). Si potrebbe dire che l'anima di Faust si cura unicamente della propria salvezza-

¹⁷ Che questa figurazione non sia solo un'immagine letteraria è dimostrata da varie (e non troppo chiarificate) espressioni dell'autore, che fanno pensare a una differenziazione del destino metafisico dei singoli individui, a seconda della loro natura. Cfr. ad esempio le parole riportate da Eckermann il 1 settembre 1829: «Wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich» («Noi non siamo immortali alla stessa maniera»).

¹⁸ Cfr. Werner Keller, *Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in Wiederholter Spiegelung*, in *Aufsätze zu Goethes "Faust II"*, cit., p. 329.

za/perfezione. Altre anime (tra cui *in primis* quella di Gretchen) si curano di Faust, pregano per lui. Faust sembra tirar dritto in un suo itinerario di salvezza individuale, che appare o forse è davvero l'unico che gli sta a cuore. Tutto questo è accortissimamente espresso non mediante parole o battute di Faust (alla cui morte abbiamo appena assistito, sì che un suo interloquire avrebbe potuto assumere un effetto straniante o grottesco e francamente comico), ma proprio mediante il suo silenzio. Nelle due scene finali del gran dramma il protagonista non ha più la parola, anche se sta, ciononostante, al centro dell'avvenire scenico. Di lui parlano tutti, Faust tace: efficace espediente per significare la rescissione di ogni legame sociale o comunque interpersonale di un'anima compresa in un processo di purificazione individuale dal sapore non poco paradossale.

L'unico altro tratto che contraddistingue questo processo salvifico è il moto discendente o effusivo dell'amore divino che, quale «eterno elemento femminile» «ci trascina verso l'alto» (v. la chiusa del dramma). Il problema critico, pur importantissimo, di una determinazione adeguata della natura di questo «amore», e in particolare del suo rapporto con l'«Eros» universalmente metamorfico della chiusa del II atto (v. 8479) può essere in questa sede accantonato, se non per un punto. Esso infatti coincide solo lessicalmente, ma non certo semanticamente con qualsiasi concezione cristiana di amore (come del resto sarà chiarissimo, da quanto detto finora, quali siderali distanze separino questo cielo goethiano da quello cristiano comunque interpretato). In particolare l'amore goethiano sembra porsi come una forza piuttosto che come un rapporto tra persone. La dimensione personale appare sbiadita o scomparsa affatto: certamente nell'«Eros» creatore della Grecia classica, meno chiaramente, in maniera per così dire indiziaria nell'amore celeste impersonato nella «dea» Maria del cielo in cui assurge Faust. Sia come si sia, il risultato è quello di conferire al processo della salvezza dell'anima di Faust un che di impersonale, di necessario o addirittura automatico, anche a causa del mancato collegamento con la sua condotta morale in vita.

Ma se questo è vero, il suo valore sintomatico per una collocazione storica del *Faust* nel panorama della tardissima produzione goethiana appare molto rilevante. Faust riassume nella sua vicenda alcune delle tappe essenziali della intera storia occidentale, e ciò facendo egli si caratterizza negativamente sia per l'illusorietà del suo agire, sia per la sua finale colpevolezza. Ciononostante la sua anima viene salvata per la sua fedeltà a se stessa e in forza di un principio amoroso di difficile definizione, nel quale confluiscono sia un'idea cosmogonica (Eros), sia il sentimento d'amore (Gretchen) sia la forza creatrice divina. Il Faust protagonista dell'intera storia dell'Occidente fino alla svolta dell'industrialismo, si salva in modi e per motivi affatto individuali e, al più, sovrapersonali o cosmico-divini. Tutto questo appare come una rinuncia radicale dell'ultimissimo Goethe alla storia quale dimensione metaindividuale, come una pro-

fessione estrema di pessimismo sulla comprensibilità e, ancor più, sulla agibilità della storia, come una sorta di disperata capriola all'indietro dal grandioso tentativo dei *Wanderjahre* di profilare uno spazio storico possibile e commisurato all'uomo, verso il ripiegamento sul mero destino individuale, che è - può essere - un destino di salvezza, di eterno compimento: ma un compimento, sia ripetuto qui per l'ultima volta, che avviene al di fuori della storia, e sembrerebbe quasi (si pensi alla colpevolezza di Faust) malgrado la storia.

«Tragedia», dunque, certamente il *Faust*, ma in un senso del tutto particolare (e che certo s'è chiarita allo stesso Goethe in corso d'opera: probabilmente per il *Primo Faust* il termine obbedisce ancora al dettato della tradizione, anche se l'ipotesi della finale salvezza del protagonista, contrariamente al mito, è balenato molto presto a Goethe)¹⁹. «Tragedia» è il dramma infatti perché la finale salvezza copre paradossalmente un fallimento, e cioè l'incapacità o l'impossibilità di Faust di stabilire un rapporto con gli altri che non sia finalizzato e subordinato al suo egocentrismo. Il *Faust* come tragedia dell'impossibilità dell'agire storico (e cioè per la storia, per la comunità civile): questo sembra costituire l'ultimo esito di una meditazione che si proietta all'indietro per almeno sei decenni di una lunghissima vita. La salvezza si prospetta nel *Faust* non a prezzo dell'amputazione della felicità individuale, come nei *Wanderjahre*, ma a prezzo dell'amputazione della dimensione sociale. Una paradossale salvezza davvero tragica sembra essere, al termine del suo colossale *Besserungsstück*, l'ultima parola del grande vecchio di Weimar.

¹⁹ Abeken riferisce parole di Wieland del 1809, secondo cui Goethe nei primissimi anni di Weimar avrebbe affermato che contrariamente alle attese generali di un Mefistofele che «si porta via Faust», sarebbe avvenuto «il contrario: Faust si porta via Mefistofele» (*Goethes Gespräche*, cit. vol. I, p. 395). E la intima logica che spingeva ad un *happy end* metafisico, malgrado la colpevolezza di Faust nella *Prima parte* (in realtà nelle scene pubblicate come *Ein Fragment* nel 1790), aveva spinto Schelling nel 1802 a ipotizzare che Faust sarebbe stato «innalzato perfetto alle sfere superiori» (*Goethe über seine Dichtungen. Zweiter Theil: Die dramatischen Dichtungen*, a cura di Hans Gerhard Gräf, vol. 2, Frankfurt/M 1904, p. 139).

Primus-Heinz Kucher
(Klagenfurt)

«*Der Rausch ist auch oft nüchterner
als wir uns gestehen möchten*»
Zwischen Romantik und Früh-Realismus
Ludwig Tiecks Romannovelle «Der Junge Tischlermeister»

1. Geht man der Frage nach, ob und auf welche Weise die deutsche romantische Romanpraxis in die Phase des aufkommenden bürgerlichen Realismus, also in die Post-Goethe-Ära nach 1830, eingeflossen ist oder hineinzuwirken vermochte bzw. unter welchen poetologischen und thematischen Aspekten Kontinuitäten möglich und neue Gestaltungen notwendig waren, dann bietet sich das Spätwerk Ludwig Tiecks geradezu als exemplarisches Diskussionsfeld an.

Zum einen war Tieck der einzige Dichter aus der Jenaer Gruppe, der auch nach 1830 Roman- und Erzählprosa vorgelegt und auf die deutsche Prosaentwicklung bestimmenden Einfluß genommen hat; zum anderen ist Tieck bis in die Gegenwart sowohl mit seinem Früh- als auch mit seinem Spätwerk gleichermaßen als epochenprägender wie poetologisch umstrittener Autor einer zweifachen Epochenzugehörigkeit in die Literaturgeschichten eingegangen. Ein Blick auf die Forschungsliteratur zeigt jedenfalls, daß eine der Hauptfragen bei Tieck und zwar jene nach dem Verhältnis zwischen Romantik und Realismus, zwischen dem poète romantique, dem zeit- und marktorientierten Novellenschreiber oder dem subtilen Prosaisten, seit Heines *Romantischer Schule* nach wie vor eine offene, kontrovers diskutierte und diskutierbare zu sein scheint¹.

¹ Vgl. Heinrich Heine: *Die Romantische Schule*. (Zweites Buch (1835); in: Ders.: *Säkularausgabe*, Bd. 8, bearb. von Renate Francke, Berlin-Paris 1972, bes. S. 56. Tieck wird dort zunächst als «einer der tätigsten Schriftsteller der romantischen Schule» gleich «nach den Schlegeln» eingeführt, um nur wenige Seiten später als «Darsteller des modernsten Bürgerlebens» zu figurieren. Letzteres freilich hat Heine als epigonale Nachahmung Goethes aufgefaßt, und er markierte den Autor im weiteren als gespalten zwischen Verstand und Phantasie, der Gefahr laufe, in dieser «kuriosen Ehe» als der «honette, nüchterne Spießbürger» übrigzubleiben, wenn das Verständige den Sieg über das schwärmerische Potential davontrage (61). Ferner dazu: Robert Minder: *Un poète romantique allemand. Ludwig Tieck (1773-1853)*, Paris 1936 und die spätere Präzisierung seiner Thesen im Aufsatz: *Das gewandelte Tieck-Bild*. In:

Formeln wie «König der Romantik» haben die Rezeptionsgeschichte ebenso einseitig präjudiziert wie der Vorwurf Gundolfs, seine Dichtung bewege sich vom Trivialen «niedrigen Niveaus» in der Frühphase hin zur Unterhaltung auf hohem Niveau im Spätwerk bei «dürftigem» Wirklichkeitsgehalt seiner Texte insgesamt². Solchen Formeln steht andererseits seit den Arbeiten von Thalmann und Minder ein differenzierterer Blick auf das, was bei Tieck als Realität konzipiert ist, gegenüber, dem wir seit den 50er Jahren wichtige Anregungen verdanken, die eine kritische Revision des Verhältnisses von Romantik und Realismus eingeleitet haben³.

Im folgenden Beitrag wird diesem Verhältnis am Beispiel der Roman-Novelle *Der junge Tischlermeister* (1836) nachgespürt, nicht zuletzt deshalb, weil deren lange Entstehungsgeschichte mit nahezu allen Schaffensperioden des Autors verknüpft ist⁴ und diese «Novelle in sieben Abschnitten» mit einigem Recht als Paradigma eines perioden- wie gattungsübergreifenden Textes gefaßt werden kann.

Wenn im Vorwort als thematische Motivation der Novelle «der Wunsch, klare und bestimmte Ausschnitte unsers echten deutschen Lebens, seiner Verhältnisse und Aussichten wahrhaft zu zeichnen [...]»⁵ angegeben wird, also bürgerliche Lebenswelt und Ideen in Aussicht gestellt werden, so darf der Leser daran keine allzugroßen unmittelbaren Erwartungen knüpfen. Zwar thematisiert

Festschrift für Klaus Ziegler; hrsg. von E. Catholy und W. Hellmann, Tübingen 1968, S. 181-204. Nach wie vor unumgänglich auch das Forschungsreferat von Roger Paulin: *Der alte Tieck*. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsgg.): *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848*. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, S. 247-262.

² Vgl. Friedrich Gundolf: *Ludwig Tieck*. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1929*; wiederabgedruckt in: Wulf Segebrecht (Hrsg.): *Ludwig Tieck*. Darmstadt 1976, = *Wege der Forschung* Bd. CCCLXXXVI, S. 191-265, bes. S. 193 bzw. S. 202f.

³ Vgl.: Marianne Thalmann: *Der romantische Weltmann* aus Berlin. München 1955. bzw. Diess.: *Die Romantik des Trivialen*. Von Grosse's «Genius» bis Tieck's «William Lovell». München 1970; sowie Thalmanns Kommentare und Nachworte zu: *Ludwig Tieck: Werke* in vier Bänden. München 1978-88. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Ferner vgl. Jörg Hienger: *Romantik und Realismus im Spätwerk Ludwig Tiecks*. Köln 1955, Diss. phil. und Beate Mühl: *Romantiktradition und früher Realismus. Zum Verhältnis von Gattungspoetik und literarischer Praxis in der Restaurationsepoche*. Frankfurt/M. Bern 1983. Zum Wirklichkeitsbegriff der Novellen neuerdings auch: Christoph Brecht: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen 1992, bes. S. 119ff.; eine Studie, die sich u. a. «gegen die systematische Verharmlosung zur Wehr [setzt], die seine Novellen als Exemplare einer bloß unterhaltenden, Konvention allenfalls geistreich umspielenden Gesellschafts-Literatur» ansehen. Ebd. S. 120.

⁴ Zur Entstehungsgeschichte vgl. den Kommentar von Uwe Schweikert in: *L. Tieck: Schriften 1834-1836*. = *Schriften* in zwölf Bänden; hrsg. von M. Frank, A. Hölter, P. G. Klußmann, U. Schweikert; Bd. 11, Frankfurt/M. 1988, S. 1113-1121.

⁵ Vgl. *L. Tieck: Werke* in vier Bänden. Bd. IV, S. 207; künftig zit. in Anm. mit der Sigle W, Band- und Seitenangabe, im laufenden Text mit der Sigle TM.

die Novelle solche Ausschnitte, doch stehen diese nicht im erwartbaren Maß im Vordergrund des Textes. Als wollte Tieck Einwänden zuvorkommen, erwähnt er am Schluß des Vorworts seinen vielzitierten programmatischen Text über die Novelle mit ihren gattungsübergreifenden Freiheiten⁶, gleichsam um das Hybride des Textes mit der der Novellenform immanenten Lizenz - «[...] manches in konventioneller oder echter Sitte und Moral Hergebrachte überschreiten zu dürfen [...]» (TM, 208) - vorweg in Schutz zu nehmen. Trotzdem wird man auch beim *Tischlermeister* nicht um die Frage kommen, welcher formal-ästhetischen Gestalt der Text eigentlich sei und welche Referenz ihm im Werkhorizont zugemessen werden kann. Um diesen Aspekten näherzukommen, empfiehlt es sich, zunächst die vorliegenden Werkdeutungen kurz zu resümieren und davon ausgehend den Text auf seine Identität zu befragen.

Von manchen kontroversen Gesamteinschätzungen abgesehen, die einerseits im Text den «vielleicht einzigen Lichtpunkt» (Paulin) der späten Dresdner Novellistik erblicken, für den durchschnittlichen Leser «eine Lektüre, die leichter zu verdauen war» (Günzel), andererseits denselben als «blaß und wirklichkeitsfern erachten⁷, hat sich die Tieckforschung mit der Novelle vor allem unter drei Gesichtspunkten beschäftigt: erstens als «Ausdruck eines Verlangens nach der verlorenen Romantik», wofür z. B. die paradoxen und krisenhaften Erfahrungen des Protagonisten stünden (Hienger); zweitens als Thematisierung der Ständeproblematik anhand der im Text skizzierten Sozialbeziehungen (Gneuss, Thalmann) sowie drittens als Problematisierung des Bürgers wie des Künstlers über das Bildungsmodell Theater einerseits und romantischer Diskurse andererseits (Ribbat, Paulin), während die in der älteren Tieckforschung gelegentlich vertretene These, es handle sich bei der Novelle um den abgebrochenen Versuch, ein Seitenstück zum *Wilhelm Meister* vorzulegen, heute kaum mehr Befürworter

⁶ Gemeint ist der «Vorbericht» in der Tieckschen *Schriften*-Ausgaben, Bd. 11, 1829; wiederabgedruckt in: *Die Novelle*. Hrsg. von J. Kunz, Darmstadt 1973, = Wege der Forschung, Bd. LV, S. 52-55.

⁷ Vgl. Roger Paulin: Ludwig Tieck: eine literarische Biographie. München 1988, S. 284 bzw. Klaus Günzel: König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin 1981, S. 403; ferner U. Schweikert: Deutungsaspekte, S. 1129. Als dezidiert frührealistischen Text hat ihn wiederum Friedrich Hebbel verstanden, als er meinte, der *Tischlermeister* sei «[...] ein Vorläufer des so berühmten französischen Handwerkerromans der Sand [...]» (zit. nach K. Günzel: König der Romantik, S. 464; gemeint ist Sands erfolgreicher Roman *Le compagnon du tour de France* (1840), der 1841 auf deutsch unter dem Titel *Der französische Handwerksbursche* erschienen war.) Hebbels Einschätzung hält freilich einer genaueren Überprüfung nicht stand; Sands Roman bewegt sich mit unvergleichlicher sozialer Präzision hin auf die Form des «roman champêtre», ein frühes Genre engagierter, operativer Literatur. Vgl. dazu: Reinhold Grimm: Les Romans champêtres de George Sand - l'échéec du renouvellement d'un genre littéraire. In: *Romantism* 16 (1977) S. 64-70.

findet⁸. Im folgenden sollen weniger Argumente für oder gegen einen der drei in sich jeweils plausiblen interpretativen Stränge ins Feld geführt, als vielmehr Möglichkeiten ihrer Verknüpfung gesucht werden.

2. Der Inhalt bzw. der Handlungsrahmen des vergleichsweise wenig behandelten Textes ist unpräzise und in wenigen Sätzen zusammenfaßbar. Die Hauptfigur, der Tischlermeister Leonhard, läßt sich von seinem Schulfreund Baron Elsheim aus seinem Kreis der Familie und Mitarbeiter, unter welchen der verschrobene Hauslehrer (Magister Fülletreu) heraussticht, zu einem Aufenthalt auf seinem Landschloß zwecks Mitwirkung an einer Aufführung von Goethes *Götz von Berlichingen* überreden. Es handelt sich zudem um einen Aufenthalt, der das Verlassen des grauen bürgerlichen Handwerks- und Ehealltags inkludiert. Aufgrund des Dilettantismus der Schauspieler, eine bizzare Melange aus Landadeligen, Bürgern, Bauern und Dienstboten, gerät die besagte Aufführung zu einer jämmerlichen Parodie. Erst eine darauffolgende, professionell vorbereitete Inszenierung von Shakespeares *Was ihr wollt* gelingt, während eine dritte, diesmal Schillers *Räuber*, wegen ihrer grellen Effekte und ihrer volkstümlichen Impromptus den Kunstanspruch des Publikums karikiert und die Kluft zwischen ihm und wahrer Theaterpraxis nur umso deutlicher aufzeigt. Kunst und Gesellschaft finden in diesen Aufführungen nur mühsam zueinander; leichter entspinnen sich hinter den Kulissen der Bühne auch standesübergreifende Beziehungen, allen voran hin zur (vorgeblich) libertinär-koketten Charlotte, der Leonhard und Elsheim vorübergehend erliegen. Leonhard verläßt schließlich diese ihm im Grunde fremde Schloßgesellschaft, bereist die fränkische Gegend bei Nürnberg, seit dem *Sternbald* eine Schlüssellandschaft für Tieck. Im Zug dieser Reise trifft er auf seine Jugendgeliebte Kunigunde und erlebt mit ihr jene Liebeserfahrung nach, die er zehn Jahre zuvor unerfahren und leichtfertig verschmäht hatte. Nach deren plötzlichem Tod kehrt Leonhard nach Hause zurück, sieht sich von allem Zwiespalt, auch seiner Frau Friederike ge-

⁸ Vgl. J. Hienger: *Romantik und Realismus*, bes. S. 194f.; ferner: Christian Gneuss: *Der späte Tieck als Zeitkritiker*. Düsseldorf 1971, S. 76-78, wo Tiecks *Tischlermeister* ausschließlich und bloß als Experimentierfeld ständischer bzw. bürgerlicher Vorstellungen mit einem «rückwärtsgewandten Ideal» gelesen wird, während Thalmann in ihrem Nachwort dieselbe Problematik in das viel weitere Spektrum Tieckscher Themen einbettet und überzeugender argumentiert, wenn es z. B. heißt: «[...] Und noch einmal kommt alles wieder, was wir kennen: die Lovellzweifel, die Eckbertängste, die Sternbaldandacht, die Zauberlinde, der Venusberg, die Ironie der Lustspiele [...]» Vgl. M. Thalmann: Nachwort. In: L. Tieck: *Werke*, 4, S. 823. Ferner vgl. Ernst Ribbat: *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg 1978, bes. S. 222f. Ribbat ist dabei u. a. der Auffassung, daß an der Zuordnung der romantischen Diskurse zu exzentrischen Außenseiterfiguren die Distanz des alten Tieck zum eigenen Frühwerk, z. B. zu den *Phantasien über die Kunst* und dem darin vertretenen Enthusiasmus-Konzept, sichtbar werde. Ferner: R. Paulin: *L. Tieck: eine literarische Biographie*, S. 282f.

genüber, befreit und widmet sich fortan seiner Arbeit und seiner Familie. Zu diesem Idyll stößt zwei Jahre später Elsheim, der ebenfalls in den Hafen der Ehe angeht. Ein Gespräch über die Konversion Charlottes in eine frömmelnde Ehe-Matrone (TM, 517), über die Theaterwut des unverständigen Landadels (TM, 519), die sich dabei ergebenden Mesallianzen, über das letzte «Asyl» des Magisters im «Narrenspital» (TM, 529f.) sowie über die Solidität handwerklicher Arbeit vor dem Hintergrund der entstehenden, traditionellen Bindungen aufbrechenden Fabriksrealität und der Segregation der Stände voneinander beschließt - in einem großen Bogen an die soziologisch gefärbte Ausgangssituation zurückkehrend - die Novelle.

Vom Inhaltlich-Thematischen her gesehen wirkt die Gesamtanlage des Textes durchaus konventionell und scheint nach dem bewährten Muster zahlreicher später Dresdner Novellen gebaut zu sein: unvermittelter Ausbruch aus und ironisch gebrochene Rückkehr in vorgezeichnete bürgerliche Verhältnisse nach einer ephemeren ekstatischen Erfahrung und Verwirrung. Über die graue Blässe eines ereignisarmen Alltags und über die schillernden Ausflüge in eine andere, fremd bleibende Welt, triumphiert am Ende ein maßvoller Ausgleich, eine verhalten bittere Einsicht in die Unverrückbarkeit einer Wirklichkeit, aus der weder Hoffmannsche Himmelsleitern in ein Reich der Poesie und Phantasie hineinragen, noch soziale Interessen mächtig ihre Ansprüche an die Kunst zu stellen vermögen⁹. Dieser Ausgleich vereint in sich die Projektionsräume und die sogenannte Wirklichkeit, die bei Tieck oft andere Ebenen derselben Wirklichkeit einschließt, man denke nur an die häufigen Täuschungs- und Verkleidungsszenen, an Identitätswechsel, Lebenslügen und an die Figuren, die die Realität als Wahn, den Wahnsinn als Normalität und Realität erfahren. Insofern bemüht der wahrscheinlich nur vordergründig einem biedermeierlichen Idyll nacheifernde *Tischlermeister*¹⁰ in der Sprach- und Motivstruktur eine poetologische Praxis, die den Leser auf frühere Romantexte zurückverweist. Das Verlassen des siche-

⁹ In unverkennbarer Anspielung auf E. T. A. Hoffmann wird dies bereits während der Reise in einem Gespräch zwischen Leonhard und Elsheim über einen bacchantischen Musiker vorbereitet: «[...] Denn das ist eben der Hauptirrtum, daß diese Bacchanten nicht sehen, oder nicht sehen wollen, daß in der Mäßigkeit, Ruhe, in dem stillen Haushalt unserer einsamen Seele, in den Schranken der Ordnung und Notwendigkeit, kurz in der scheinbaren Prosa, die man so oft voreilig der Poesie entgegenstellt, ebenfalls im gesänftigten Raum jene Himmelsblumen emporwachsen [...]» (TM, 300).

¹⁰ Vgl. R. Paulin: L. Tieck, S. 283. Daß die Idylle nicht a priori im Gegensatz zur romantischen Wirklichkeitsauffassung stehen muß, kann mit einer Reflexion Novalis verdeutlicht werden, in der es heißt: «Nichts ist romantischer als was man gewöhnlich Welt und Schicksal nennt. Wir leben in einem colossalen Roman [...]» In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. = Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz, Bd. 3, Das philosophische Werk II. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983, S. 434 (künftig zit. HKA). Ferner dazu das 73. Teplitzer Fragment, wo es heißt: «Das gewöhnliche Leben ist ein Priesterdienst - fast wie der Vestalische [...]» HKA, Bd. 2, S. 608.

ren Bodens, der «Rollenstausch zwischen dem gewöhnlichen und dem imaginierten Leben»¹¹, schlägt nicht nur Brücken zum romantischen, zum spezifisch Tieckschen Wander- und Reisemotiv; es stößt den Protagonisten zudem in Räume, in denen ein Grundanliegen des Textes überhaupt erst virulent werden kann: die Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Ich über die Rolle, die es darzustellen hat, welche offenbar nicht immer ident ist mit der Vorstellung von ihr; ein Anliegen, das bekanntlich bei Tieck seit dem *William Lovell*, dem *Abdallah* und dem *Blonden Eckbert* in vielfältiger Modulation immer wieder durchbricht.

Gespräche über Kunst (Dionysische, Komische bzw. Mozart)¹² und Bildung sowie über das Eintauchen in die Welt des Theaters verwandeln den Text schließlich in einen literarischen Metatext, der Brücken zum Literaturgespräch der Frühromantik herstellt und Seitenblicke auf den Literaturbegriff des «Jungen Deutschland» zulässt und beabsichtigt. Im besonderen geht es dabei um zwei für Tieck lebenslängliche Verstrickungen bzw. um wiederkehrende Bezugsgrößen: um Shakespeare und Goethe¹³.

3. Der insgesamt hybriden Form des *Tischlermeisters* kommen nicht zuletzt die exzessive Neigung zur Konversation, welche die Textur der Novelle herstellt, sowie das Figurenarsenal entgegen, das auf ironische Kontrastierung von jeweils behaupteten Grundsätzen angelegt ist und - einen Rest romantischer Progression ebenso bewahrend wie auf kleine, nicht enthusiastische Verhältnisse zusteuernd - sich typologisch eindeutigeren Festschreibungen zu widersetzen sucht. Anders gesagt: Die Figuren scheinen hinsichtlich ihrer Stellung und Gewichtung im Text wesentlich davon bestimmt zu sein, inwieweit sie Tiecks - gewandeltes - Verhältnis zur romantischen Kunst- und Wirklichkeitsidee transparent machen, im besonderen zu kategorialen Begriffen wie «Taumel/Chaos», «Bildung» oder «Ironie», während Begriffe wie «Mythos» und «Märchen» keinen besonderen Stellenwert beanspruchen.

Die Hauptfigur Leonhard vollzieht z. B. eine Reihe von Rückbewegungen auf eine in der Erinnerung eingeschriebene romantische, mit der Gegenwart jedoch nicht mehr in Einklang zu bringende Lebensform in *Sternbald*-Manier.

¹¹ Vgl. U. Schweikert: Deutungsaspekte. In: L. Tieck: Schriften, Bd. 11, S. 1133.

¹² Vgl. TM; S. 296f. bzw. S. 427.

¹³ Vgl. dazu bloß das Bekenntnis Tiecks im Essay: *Goethe und seine Zeit*. = Vorrede zu: Jakob M. R. Lenz: Gesammelte Schriften. Berlin 1828; wiederabgedruckt in: L. Tieck: Ausgewählte kritische Schriften. Hrsg. von E. Ribbat, Tübingen 1975, S. 103-215, bes. S. 104: «[...] Seit ich zur Erkenntnis meiner selbst kam, waren Shakespeare und Goethe die Gegenstände meiner Liebe und Betrachtung, und vieles, was ganz fern zu liegen schien, diente mir doch früher oder später dazu, diese großen Erscheinungen und ihre Bedeutung inniger zu verstehen [...]» Goethes *Götz* ist denn auch das Thema des ersten Literaturgesprächs im Text, eine Rückblende auf Lektüreerfahrungen in der Jugendzeit Leonhards.

Bereits mit seinem ersten Auftreten kommen alle Tieckschen Romantizismen zu Wort: das Abendlied, die Wehmut, die Träumerei, die Sättigung durch den bürgerlichen Lebenszirkel Arbeit-Verdienst-Familie oder eine geradezu pathologische Lust am Reisen, wie ein Freund Leonhards meint:

[...] in meinem Leben hab ich noch keinen Menschen gesehen, der so versessen auf das Wandern ist. Er konnte es nie satt werden, und ich werde zeitlebens an das Jahr gedenken, in dem ich mich mit ihm herumgetrieben habe.¹⁴

Obgleich in der Selbstwahrnehmung auf eine bürgerliche Identität bedacht, wirkt Leonhard auf seine Gattin Friederike denn auch von Beginn an wie ein «wunderlicher Kauz» (TM, 209), womit eine Nichtzugehörigkeit zur Gegenwart wenn schon nicht verbürgt, so doch in den Raum gestellt erscheint. Und doch unterscheidet ihn wesentliches von wunderlichen bzw. dem Wunderbaren ergebenden Gestalten wie Franz Sternbald, Heinrich von Ofterdingen und selbst Wilhelm Meister: Leonhard ist trotz seiner Zweifel, seiner Identitätskrise, seiner Ausbruchsbereitschaft ein fertiger Charakter. Ohne Entwicklungspotential verkörpert er eine Figur, die für Offenbarungen und für Bildungserfahrungen nicht mehr empfänglich ist, eine Figur, die Bildung nur mehr gefiltert durch Wissen wahrnimmt. Mit Elsheim will Leonhard zwar die Träume der Jugend wiederholen (TM, 277), die Phantasieräume des Theaters an Stelle des bürgerlichen Alltags setzen, nicht aber neue, alternative Träume zu seiner als unbefriedigend empfundenen Wirklichkeit wagen. Leben gerät unter dieser Prämisse nicht zum utopischen Wurf, sondern zur Reminiszenz nach dem Motto:

[...] Was einst von der Zukunft erwartet wurde, soll jetzt aus der Vergangenheit erneuert werden.¹⁵

Am Ende seines Aufenthaltes bei Elsheim muß Leonhard erkennen, daß die «Wirklichkeit» das Traumpotential konsequent verdrängt und ausgehöhlt hat:

[...] Wie wenige unserer wahren Wünsche können sich erfüllen! und diejenigen Träume, welche eintreffen, sind, in Wirklichkeit verwandelt, oft sich unähnlich, nicht wiederzuerkennen. (TM, 470)

Es stellt sich damit die Frage, ob das Arsenal romantischer Bildung (vermittelt über das Theater) bzw. romantischer Projektionen überhaupt noch als Korrektiv zur Gegenwart gefaßt werden kann oder ob es sich bei alledem nicht bloß um ein geschickt inszeniertes Rollenspiel handelt, bei dem von vornherein die Bewußtheit, sich auf eine romantische “Erneuerung” einzulassen, vom Wissen um deren Begrenztheit im Hinblick auf das wirkliche Leben, auf Identität, ge-

¹⁴ Vgl.: L. Tieck: W, Bd. 4, S. 218.

¹⁵ Vgl. J. Hienger: Romantik und Realismus, S. 201.

brochen ist. Man wird jedenfalls nicht fehlgehen, wenn man die im Text auftauchenden romantischen Kategorien und Reminiszenzen als solche doppelbödigere Natur begreift. Gerade am Beispiel der Leonhard-Figur scheinen wir es mit einer Textur zu tun zu haben, die gekonnt auf naiven, poetischen Enthusiasmus rekurriert, diesen aber vom bereits vorgezeichneten *Nostos* her unterläuft. Sie bringt damit jene Form besonderer Tieckscher Ironie - Minder hat sie treffend *grâce tieckenne* genannt¹⁶ - in den Text ein, die sich von der konventionellen rhetorischen (Ironie)Figur, die in der Novelle in Nebengestalten wie der des pedantisch-komischen Magisters, zugleich eine tragische Figur eines glücklosen Außenseiters (TM, 212), oder im typisch Tieckschen Thema der Ehekritik (TM, 226) ebenfalls präsent ist, grundlegend unterscheidet.

Beispiele dieses naiven poetischen Enthusiasmus finden sich vor allem in den zahlreichen Gesprächszenen über das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, aber auch über profanere Gegenstände wie die Leidenschaft oder die Ehe.

Im Zuge der Vorbereitungen zur ersten *Götz*-Aufführung fällt z. B. in einem Gespräch die Äußerung, Elsheim sei von «poetische[r] Trunkenheit bemeistert [...]» (TM, 321). Kennzeichnend für diese und stellvertretend für andere Gesprächssituation(en) ist der Umstand, daß die jeweiligen Partner meist von unterschiedlichen Redeintentionen ausgehen, sodaß nur selten eine gemeinsame Ebene der Verständigung erreicht werden kann. Spielt im vorliegenden Fall Leonhard auf eine Synthese von Kunst und einer bestimmten Lebensform an, so mißversteht die Gesprächspartnerin Charlotte dies als projizierte Wirkung auf sich selbst bzw. auf ihre «Muhme Albertine» - die spätere Gattin Elsheims - und setzt ansatzlos zu einer Kritik am männlichen Rollenbild an, worauf Leonhard sich veranlaßt fühlt Elsheim seine Irritation einzubekennen:

[...] ich bin verwirrt, zerstreut, ich kann mich gar nicht so fassen, bin nicht so sicher und ruhig, wie es mir zu Hause so natürlich war. Ich mache Erfahrungen, auf die ich nicht vorbereitet sein konnte, ich werde irre an meinen nächsten Überzeugungen, ich schwanke so hin und her, daß ich fürchte, ich möchte dir und mir unrecht tun, wenn ich in diesem Zustande etwas sagen oder behaupten wollte [...] (TM, 323).

Die Signifikatsebenen der am Redeprozeß Teilhabenden stimmen hier wie in anderen Szenen nicht überein. Man denke als weiteres Beispiel nur an den Versuch eines Gesprächs über Novalis und dessen Verknüpfung mit den individuellen, ja intimen Befindlichkeiten der Redenden. Approximative Novalis-Zitate wie «am Leben krank, und der Tod ist vielleicht meine Heilung» oder Novalis-Zuschreibungen wie «der echte Mann [müsse] zugleich das Wesen einer Jung-

¹⁶ Vgl. R. Minder: Un poète romantique allemand; zit. nach Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt/M. 1989, S. 371.

frau haben» (TM, 335)¹⁷ dienen als «romantischer» Aufguß für eine im Grunde sentimentale, an den Rändern des Trivialen angesiedelten Weltschmerzpose bzw. für eine Auratisierung moralisierender, philisterhafter Idealbilder der Liebe und der Ehe. An anderer Stelle ist wiederum von einer «dithyrambischen Verwirrung» die Rede (TM, 463), d. h. ein Schlüsselbegriff aus Schlegels *Lucinde* kommt - seiner entgrenzenden Bedeutungsebene entfremdet - zur Camoufflierung komischer Entblößungen der landadeligen Figuren zur Anwendung und zielt auf den ins Lächerliche abgleitenden Gestus literarischer (Ver)Bildung im zeitgenössischen Lesepublikum.

Als letztes Beispiel für die spezifisch Tiecksche Vermengung von naivem Enthusiasmus, literarischer Bildung und ironischer Brechung der Rede sei hier noch eine Gesprächszene zwischen Leonhard und Charlotte über das Thema Traum und Wirklichkeit herausgegriffen. Während Charlotte durch eine provokante Anspielung auf die Flüchtigkeit alles Schönen ein Plädoyer für den Genuß des Augenblicks anstimmt - «[...] Alles Liebliche ist so flüchtig, alles Schöne hält uns nicht stand, und wir besitzen nichts [...]» (TM, 407) - und das darauffolgende Spiel um Verführung möglich macht, faßt Leonhard gerade das wörtlich und in der Folge als Problem auf, was Charlotte nur Teil des Spiels bedeutet: die Differenz, ja den Riß zwischen erträumter und realer Welt, den Leonhard ganz im Sinn des Poetisierungsprogramms bei Novalis formuliert:

[...] «Gibt es kein Mittel», antwortete Leonhard, «auch die Wirklichkeit zum Traum zu erhöhen? Können wir nicht so viele Blumen mit verständiger und sorglicher Hand in unser Leben hineinpflanzen, daß einige immerdar blühen?» [...] (TM, 407)¹⁸

Läßt sich der Traum in genuin romantischen Texten, bei Novalis, aber auch im *Sternbald* Tiecks, als antizipierende Sphäre des Realen, als Schwellenraum zum Wunderbaren und zur Phantasie, als «[...] Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens» begreifen¹⁹, so bleibt die Rede über den Traum stets hinter seinem Bedeutungspotential zurück, ja liefert ihn im vorliegenden Fall dem Bereich des Trivialen, bestenfalls noch des Ironischen im «einfachen» Sinn, aus.

Andrerseits bilden die Sphären der Ironie und des Literaturgesprächs auch im *Tischlermeister* jene Scharniere, die zur romantischen Poesievorstellung zurückweisen und zugleich eine kritische Kommentierung des zeitgenössischen Literaturbegriffs ermöglichen. Sphäre der Ironie meint die typisch Tiecksche Konpräsenz von Ironie im Sinn der klassischen Rhetorik, d. h. als Redeweise,

¹⁷ Vgl. z. B. Novalis: HKA, Bd. 2, S. 416: «[...] Leben ist der Anfang des Todes [...]».

¹⁸ Vgl. dagegen Ebd. S. 545, 105. Fragment: «[...] Die Welt muß romantisiert werden [...]»

¹⁹ Vgl. Ebd.: Bd. 1, S. 199; ferner heißt es dort vom Traum, er ermögliche die «freye[n] Erholung der gebundenen Fantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft [...]»

die durch markante Betonung das Gegenteil des beabsichtigten Sachverhalts ausdrückt bzw. als Wirkung hervorbringt, sowie der Ironie im Sinn der romantischen Theoriereflexion, derzufolge weniger der Inhalt als die Form des Paradoxons und eine poetisch-philosophische, undefinierbare Vollendetheit, die zugleich deren Negation inkludiert, die wesentlichen Merkmale ausmachten²⁰. Im Vorbericht zur zweiten Lieferung seiner Schriften (1828) hat Tieck ausführlich auf die qualitative Differenz der Ironiekonzeptionen Bezug genommen und den Versuch einer Beschreibung der «eigentlichen» Ironie vorgelegt:

[...] Und wie wollen denn Kritiker oder Philosophen jene letzte Vollendung eines poetischen Kunstwerks, die Gewähr und den höchsten Beweis der ächten Begeisterung, jenen Aethergeist, der, so sehr er das Werk bis in seine Tiefen hinab mit Liebe durchdrang, doch befriedigt und unbefangen über dem Ganzen schwebt, und es von dieser Höhe nur (so wie der Genießende) erschaffen und fassen kann, nennen? Wenn wir diese Vollendung nicht mit Solger, oder mit Fr. Schlegel (wie dieser früher im Athenäum schon andeutete) Ironie nennen sollen, so gebe und erfinde der Einsichtige einen anderen Namen. Es wird aber wohl besser seyn, diese passende Bezeichnung beizubehalten, die auch Schleiermacher in seinen meisterhaften Einleitungen zu Platons Dialogen schon so trefflich charakterisiert hat [...]²¹

In Tiecks Texten der Spätphase haben beide Formen der Ironie ihren legitimen Platz, wobei es zweifellos einfacher (und dankbarer) ist, die «einfache» klassisch-rhetorische Ironie, tragendes Element der frühen und mancher späteren Literatursatiren, herauszufiltern. Die wesentlich komplexere und - wie aus dem Zitat ersichtlich - aus der romantischen Theoriediskussion abgeleiteten, z. T. erst im Briefwechsel mit Solger in ihrer philosophisch-ästhetischen Substanz bewußt gewordenen, Ironiekonzeption²² ist dagegen weit schwieriger näher zu bestimmen und mit konkreten Textbeispielen zu belegen. Ihr «Aethergeist» hat jedenfalls mit stilistisch-sprachlichen Aspekten, mit Metaphorisierung und Allegorisierung zu tun, mit souveräner Distanz zum jeweiligen Gegenstand sowie mit Produktions- und Wirkungsästhetik, die insgesamt auf ein Unterlaufen traditioneller Sinnbezüge, auf semantische Polyvalenz abzielt.

²⁰ Vgl. Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801) Hrsg. von Hans Eichner; = Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KA) Bd. 2, München-Paderborn-Wien, 1967, Lyceums-Fragment Nr. 48, S. 153: «Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist». Vgl. auch Fragment Nr. 42, S. 152, das die Ironie im Bereich der Philosophie ansiedelt, bzw. Nr. 108, S. 160.

²¹ Vgl. L. Tieck: Schriften, Bd. 6, Berlin 1828, S. XXVIIIff. zit. nach: M. Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik, S. 342f.

²² Vgl. Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Leipzig 1855, Bd. 2, S. 173.

4. Nahezu immer, wenn die Rede auf den Früh-Realismus kommt, werden Tiecks Novellen und seine späteren Romane als einschlägige Beiträge und Belege erwähnt. Gewöhnlich erfolgt dies unter zwei Gesichtspunkten: einerseits unter dem des sogenannten Detailrealismus des ausklingenden Biedermeier, andererseits mit Berufung auf die novellistische Komposition mit der vermeintlich notwendigen bzw. stringenten Wendepunkt-Auflösung eines verstrickten Geschehens und seiner in Form und Thematik bereits verbürgten Wirklichkeitsnähe²³. Ohne auf die Problematik des Begriffes hier weiter eingehen zu können - Tieck selbst war «Realismus» als ästhetische Kategorie fremd - stellt sich die Frage, wie denn Wirklichkeit tatsächlich im Text Gestaltung findet. Mit dem klassischen Realismus-Verständnis ist Tiecks Texten jedenfalls schwer beizukommen. Schlüssige Bestimmungen von *psychologischen* oder *bürgerlichen* Ausprägungen, wie sie z. B. Fülleborn vorgelegt hat, wonach etwa von Realismus überall dort gesprochen werden kann, «wo empirisch erfaßte innerseelische Vorgänge und Entwicklungen zur Grundlage des Konnexes der Dinge gemacht werden oder wo gesellschaftliche Voraussetzungen und Prozesse den dargestellten Wirklichkeitszusammenhang bestimmen [...]»²⁴ lassen sich zwar auf Tiecks späte Prosa übertragen, treffen aber nicht immer ihre eigentliche Intention. Trotzdem darf davon ausgegangen werden, daß «Tieck [...] durchaus alles Wirkliche als gesellschaftlich bedingt [begrift]», diese Bedingtheit, ähnlich der Ironiekonzeption, jedoch weitgehend in die sprachliche Struktur als Teil der diskursiven Strategie versenkt²⁵. Auf der oberflächlichen Ebene der Fakten bzw. der Dinge, präsentiert sich Wirklichkeit dagegen als eher weitmaschige, keineswegs detailreich präzise Dimension, die bereits unter den Zeitgenossen Kontroversen erzeugt hat²⁶.

Zwar führt uns Tieck in den Kreis der Familie seiner Protagonisten ein, vor allem in die handwerkliche Lebens- und Arbeitswelt im Hause Leonhards, einem durchaus typischen Sozialgefüge, sodann in die landaristokratische Gesellschaft rund um Elsheim, - d. h. in die zur Zeit der Abfassung des Textes maßgeblichen und zugleich dem Druck der ökonomischen Dynamik verstärkt ausge-

²³ Vgl. z. B. F. Sengle: Biedermeierzeit. Bd. II. S. 836f. Auf die Wirklichkeitsnähe haben bekanntlich schon prominente zeitgenössische Kritiker und Theoretiker wie F. Th. Vischer und v. a. Hermann Hettner aufmerksam gemacht. Vgl. z. B. H. Hettner: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller. Braunschweig 1850, S. 194f.: «[...] Schon dem Stoffe nach stehen diese Novellen durchaus in der hellsten Wirklichkeit. Sie stellen sich zum Theil mitten in die Tagesdebatte hinein, behandeln gesellschaftliche Konflikte, sittliche Probleme, Kultur- und Lebensfragen [...]»

²⁴ Vgl. Ulrich Fülleborn: Frührealismus und Biedermeierzeit. In: Elfriede Niebuhr (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Darmstadt 1974, S. 329-364, bes. S. 337.

²⁵ Vgl. Ch. Brecht: Die gefährliche Rede, S. 179.

²⁶ Vgl. B. Mühl: Romantiktradition, S. 50f. Im besonderen weist Mühl auf die Einwände durch Julian Schmidt hin.

setzten sozialen und ideologischen Ordnungen -, in Gasthöfe, Reisebegegnungen und zuletzt in die idyllische Abgeschiedenheit mit «blühenden Malven, Asten und einige[n] andere[n] Herbstgewächsen (TM, 504)» der Kunigunde-Episode. Sozialgeschichtliche Relevanz und Evidenz konstituiert sich aber erst auf Umwegen. Denn nicht die unmittelbare Realitätsnähe scheint entscheidend zu sein, - es wäre ein leichtes nachzuweisen, daß z. B. die von Tieck beschriebene bürgerliche Handwerkswelt in dieser Form kaum existiert hat, oder daß von konkreter Arbeit außer beim Aufbau der Bühnen fast nie die Rede ist - sondern vielmehr ein eigentümliches Verhältnis von Realitätspartikeln und Fiktion, das den Text für verschiedene Perspektiven und Reflexionsformen öffnet. Und gerade hier zeigt sich, daß das Konversationsmodell, die Form des Gesprächs, die Vermittlung von Wirklichkeit(en), jene «Ausschnitte unsers echten deutschen Lebens, seiner Verhältnisse und Aussichten», so das bereits erwähnte Vorwort (TM, 207), wesentlich mitträgt.

Arbeits- und Lebenswelt, Sozialordnungen und Diskussion derselben, treten nicht durch Beschreibung in den Vordergrund, sondern sie werden im Gespräch zum Thema gemacht bzw. mittelbar thematisch. Ein gemeinsamer Nenner für Leonhard und Elsheim ergibt sich dabei über die Wahrnehmung der Industrialisierung. Trotz einbekanntem Ungenügen am handwerklichen Alltag löst sie bei Leonhard Angst vor dem Verschwinden des «wahre[n] Bürgerstand, der Kern und das Mark aller Staaten» (TM, 259) aus und provoziert eine sozialromantische Haltung der Abwehr, die durch Zuwendung zur Kunst, zu einer unzeitgemäßen Praxis romantischer Lebensform, kompensierbar erscheint, während ihr Elsheim durchaus aufgeschlossen begegnet. Auf Elsheims Vision hin, «so sehe ich dich ein großes Magazin von Möbeln einrichten, Meister unter dir arbeiten [...]» erwidert Leonhard heftig, daß ihm «ein solches totes und tötendes Fabrikleben» (TM, 259) eine Pervertierung seiner Berufswahl bedeuten würde, um zu einer grundsätzlichen Reflexion auszuholen:

[...] ich frage nur, ob man denn wirklich bei denen Gewerben, bei denen die fabrikmäßige Einrichtung schon lange hat stattfinden können, oder in jenen Ländern, wo es Fabrikstädte gibt, das Glück finde, das uns reizen könne, alles umzustoßen, um auch dergleichen bei uns zu haben? Statt vieler wohlhabender Menschen einige reiche Leute und einen Haufen armen, verkümmerten und lüderlichen Gesindels, immer in der peinigendsten Abhängigkeit von seinem Brotherrn und dessen quälenden und magern Vorschüssen, ohne Lebenslust, ohne Fähigkeit, Tugend und Liebe, kränkliche Kinder zu erziehen, bei einem ganz mechanischen und seelenlosen Geschäfte verdummend [...]. So habe ich viele Hunderte, schlimmer als Sklaven, in berühmten Fabriken verschmachten gesehen und über die zunehmende Kultur wie anwachsende Barbarei die Schultern gezuckt, daß wir es in unsern Tabellen für Gewinn halten, Men-

schen, die höchsten Staatskräfte aufzuopfern, um die Ware wohlfeiler zu halten [...] (TM, 260)

Leonhards Ideal der «bürgerlichen Ehre» erweist sich demnach mit bürgerlich-kapitalistischer Dynamik, die er in ihrer devastierenden Auswirkungen ziemlich klar erkennt, unvereinbar. Sein Plädoyer für das Handwerk will zugleich nicht als obskurante Zünftelei denunzierbar sein, weshalb ihm die Konstruktion der Nähe von Handwerk und Kunst bzw. Bildung, von nützlicher Geradlinigkeit und ungebundener Arabeske, zum Anliegen wird²⁷. Über die Kunst eröffnet sich einerseits eine soziale, d. h. ständisch übergreifende Dimension, die weder dem Adel noch dem Bürgertum oder irgendeiner anderen sozialen Klasse ausschließlich gehöre. Andererseits läßt die Konzentration auf das Theater auf ein gebrochenes Verhältnis des Autors/Erzählers zur Öffentlichkeit schließen, wird nämlich diesem (dem Theater) auch die Rolle eines Ersatzraumes für letztere zugesprochen und zwar im Sinn einer modifizierten moralischen Anstalt, die weniger auf Bildung des Publikums, sondern auf ironische Reflexion der durch das Publikum eingebrachten Wirklichkeitsebenen abzielt.

So deutlich diese Abgrenzung getroffen und so klar die romantische Idee einer Idealisierung von (handwerklicher) Arbeit durch Anbindung an die künstlerische Produktionsform angestrebt wird, die Lebenspraxis Leonhards führt zunächst vom bürgerlichen Ideal einer produktiven Wechselbeziehung zwischen den Ständen und zwischen den Vorstellung von Arbeit/Kunst weg in Räume, die aus bürgerlicher Ordnungssicht parasitäre Züge aufweisen, d. h. in eine Gesellschaft, die sich ihrem Prädikat «aristokratisch» längst selbst entfremdet hat.

Indem der Tischlermeister (als Figur wie als Text) für den Status quo der sozialen und gesellschaftlichen Ordnung plädiert, und zwar für einen Status quo, der in seiner idealen Form sowohl von der Spitze her durch Degeneration als auch von unten her durch eigendynamische Prozesse (Kapitalisierung) bereits ausgehöhlt, nicht wiederherstellbar erscheint, legt er einen tieferen Zeit- und Wirklichkeitsbezug frei²⁸. Die Schwierigkeit der Präzisierung dieser Bezüge ergibt sich aus dem Umstand, daß dem Text die Nachzeichnung der Prozesse und Veränderungen ebenso fern liegt wie deren Bewertung. Was Tieck zu interessieren scheint, sind vielmehr Wahrnehmungsmöglichkeiten seiner Figu-

²⁷ Vgl. TM, S. 262: «[...] Die gerade und die krumme Linie ist es, deren Umspielung oder innige Durchdringung alle Formen hervorbringt» bzw. TM, S. 301, in inverser, den Kunstbegriff begrenzender *bürgerlicher*, postromantische Anklänge zurücknehmender Argumentation: «[...] Auch in der Kunst, in der geistigsten Beschäftigung, muß wohl neben Begeisterung und Anschauen auch das Handwerk mit seiner bürgerlichen Ordnung eintreten, um durch Regel und Beschränktheit dem Geist erst seine wahre Freiheit im Schaffen zu erreichen.»

²⁸ Vgl. R. Paulin: Der alte Tieck, S. 253, wonach «[...] vor allem die ständisch-gesellschaftliche Problematik dieser Großnovelle Tiecks Rolle als Stimme der Zeit unterstreicht, welche der Bedrohung und der Aufhebung der alten Standesordnung durch den heraufkommenden Kapitalismus entgegensieht».

ren, ihr durch Sprachhandlungen sichtbar werdendes Verhältnis zur Realität. Unter dieser Prämisse läßt sich etwa Leonhards Verhalten als ständige Ausweichbewegung vor dem Sozialen, als Flucht in alternativ gefaßte, konkrete Alternativen allerdings nicht mehr offerierende Räume begreifen. Bewegungen, die gleichermaßen auf ein ironisches (Flucht in die soziale Maske eines Architekturprofessors auf dem Landgut Elsheims) wie auf ein distanzierendes, im Ansatz jedenfalls gebrochenes Verhältnis des Autors zur bestehenden und sich neu konturierenden Wirklichkeit zuhalten, die eine Rückkehr in das überschaubare Ordnungsgefüge erstrebenswert erscheinen läßt:

[...] Ich muß nach Haus, und um kein Taugenichts zu werden, in meine alte Ordnung zurückkehren. (TM, 453)

Die alte Ordnung ist freilich nur als erpreßte Versöhnung zurückzugewinnen und über Konversation, d. h. als Fiktion, herstellbar. Das gilt auch für Elsheim, der den dynamischen, fortschrittsinteressierten Typus verkörpert, einen Adel, der sich für Schillers *Räuber* begeistert kann - «[...] ein über trotziges Titanenwerk eines wahrhaft mächtigen Geistes [...]» (TM, 454) -, der aber von einer Wirklichkeit umstellt ist und sich in ihr einrichtet, in der das Mediokre in Gestalt landadeliger Compagnons ungeschützt den Ton angibt²⁹. Dieser doppelbödigen Kodierung von Wirklichkeit und Leben als fiktionales Konzept der (poetischen) Rede einerseits und verdrängte bzw. arrangierte Realität andererseits entziehen sich nur zwei Figuren, die bezeichnenderweise Rand-Figuren (sozial und hinsichtlich ihrer erzählerischen Präsenz) sind: der alte Magister Fülletreu, dessen Festhalten an Prinzipien - «[...] axioma est, quod voluntas nostra libera sit [...]» (TM, 213) - ihn in einen unauflösbaren Konflikt mit der alltäglichen Realitätsstruktur verstrickt und in den Wahnsinn führt sowie der alte Diener Elsheims, der sich als Erbstück der Vergangenheit und ihrer Ideale versteht - «[...] daß es ein großes Unglück für die Weltgeschichte ist, daß es in den damaligen Zuständen und Verfassungen nicht hat bleiben können [...]» (TM, 367) -, der aber zugleich alle Spiele und Verkleidungen durchschaut und sich dem Konversationsmodell konsequent verweigert, ja es durch ein Bekenntnis zu Cervantes' *Don Quichotte* mit graziöser Ironie unterläuft:

²⁹ Vgl. z. B. die Debatte über Todesstrafe, Theater und Stierkampf in der Pause der Räuber-Aufführung; zu der «schnarchend und schnaubend» der Freiherr von Dülmen folgende Ansicht vorträgt: «[...] Man hört so viel jetzt von allen Menschenfreunden gegen die Todesstrafen und die öffentlichen Hinrichtungen reden; sie meinen, es sei nicht recht schicklich und anständig für gebildete Nationen [...] Nun habe ich mir sagen lassen, daß in Trauerstücken oft viele Personen auf dem Theater umkommen, die sich zum Teil selbst entleiben, zum Teil von anderen erstochen werden. So wäre es vielleicht recht ersprießlich, wenn man die ausgemachten Malefikanten und Verbrecher, Mordbrenner und solch Volk diese Tragödienstücke aufführen ließe, damit ihnen dort mit Geschmack und Anstand vom Brote geholfen werden könnte [...]» (TM, 454f.) Vgl. dazu auch E. Ribbat: L. Tieck. S. 225.

[...] Ach, Mann! in dem herrlichen Buche finde ich für mich alles mögliche erklärt und abgehandelt; aller Aufschluß des Lebens liegt vor mir da, hell und klar und auf die lieblichste Weise in Schmerz und Ernst verkörpert und vernatürlicht [...] (TM, 369)

In diesem Licht markieren Tiecks unzeitgemäße Figuren mehr an Wirklichkeitssinn, als die soziologischen Diskurse des Textes, - insofern nämlich, als sie Momente der Bedrohung und Verstörung im vernünftig scheinenden Räderwerk der sich ändernden Verhältnisse widerständig und ironisch behaupten.

Rosalba Maletta
(Milano)

*E. T. A. Hoffmann e l'arcano del passato non veduto
Considerazioni intorno a Proust, Benjamin e Hoffmann**

Der ganzen modernen Weltanschauung
liegt die Täuschung zugrunde, daß die
sogenannten Naturgesetze die Erklärungen
der Naturerscheinungen seien.

Wittgenstein, *Tractatus* 6.371

Wie eine Mutter, die das Neugeborene
an ihre Brust legt, ohne es zu wecken,
verfährt das Leben lange Zeit mit der
noch zarten Erinnerung an die Kind-
heit.

W. Benjamin, *Berliner Kindheit*

In un articolo del 1980 J. F. Peyret - al grido di «Libérez Hoffmann!» - lamentava l'abuso praticato dalla psicoanalisi sui testi di Hoffmann e della letteratura in generale¹. Che Hoffmann sia divenuto il fiore all'occhiello di numerose esegesi psicoanalitiche è attestato dalla letteratura critica degli ultimi cinquant'anni e già Freud e Jung si interessarono alla sua opera. Non si nascondono gli abusi praticati da interpretazioni che tendono a mettere gli autori sul lettino dello psicoanalista, ma la critica dell'ultimo decennio, anche grazie all'impiego di griglie semiotiche, è uscita da questa impasse e paradossalmente proprio la polemica di Peyret offre il destro ad un'interpretazione psicoanalitica

* A. N.: Walter Benjamin, *Angelus Novus*, trad. e introd. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962; G. S.: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, voll. I-VII, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972-1989; O. C.: Walter Benjamin, *Ombre corte*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino, 1993; I. B.: Walter Benjamin, *Infanzia Berlinese*, Einaudi, Torino, 1981.

¹ J. F. Peyret, *Libérez Hoffmann!*, in «Le Nouvel Observateur», n. 815, 21.6.1980, pp. 48-50.

della letteratura laddove pone l'accento non sul contenuto del macrotesto hoffmanniano bensì sulla struttura stilistica e formale. Ora, proprio servendosi dei parametri psicoanalitici come di una lente per scrutare il testo è possibile pervenire ad evincerne l'isotopia profonda non come unica chiave d'accesso alla sua comprensione, ma certamente come la via maestra, poiché in essa si gioca e si tesse quella rete di relazioni paradigmatiche che la struttura sintagmatica cela, ostendendole nella retorica, nello stile e nel ductus.

La lettura testuale che voglia servirsi degli strumenti psicoanalitici deve - a nostro giudizio - farsi latrice di quella freudiana "gleichschwebende Aufmerksamkeit" che porta ad ascoltare tutto il testo senza privilegiare alcun elemento in particolare, per poi interrogare quelle parti di esso che più si oppongono ad una qualsivoglia penetrazione esegetica. L'ermeneutica testuale diventa in un certo senso il vagabondare del flâneur, solo apparentemente svagato e negligente, in realtà alla ricerca di una meta superiore, in grado di offrire, al di qua della *dianoia* e delle *doxai*, un'illuminazione risolutiva. Il riferimento a Benjamin pare quanto mai pertinente non solo per il suo interesse nei confronti di Hoffmann, ma perché il suo mondo è assai vicino, o si propone quanto meno di esserlo, a quello delle creature, degli strani personaggi dello scrittore di Königsberg, sempre insoddisfatti, sempre alla ricerca di una vita delle cose e degli oggetti che in *Prinzessin Brambilla* si materializza in quel "tempo che seguiva immediatamente al Primo Tempo [Urzeit]"² da cui prende le mosse la fiaba del giardino di Urdar, vicenda arcaica in cui si riconoscono una sartina romantica ed un attoruncolo sognatore.

Ma qual è questo passato che tormenta i personaggi di Hoffmann, che accompagna le sue opere dalla prima prova sino agli aneddoti dettati sul letto di morte, sino al romanzo rimasto incompiuto? È ancora una volta Benjamin a fornirci la risposta. In *Über einige Motive bei Baudelaire* egli riconduce la proustiana *mémoire involontaire* alla Ur-vergangenheit e si richiama alla celebre distinzione freudiana in base alla quale memoria e percezione, ovvero memoria e coscienza si escludono reciprocamente:

[...] parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'«esperienza vissuta».³

² E. T. A. Hoffmann, *La Principessa Brambilla*, Einaudi, Torino, 1973, p. 53. «[...] in einer Zeit, die so genau auf die Urzeit folgte» E. T. A. Hoffmann, *Späte Werke*. Mit einem Nachwort von W. Müller-Seidel und Anmerkungen von W. Segebrecht, Winkler, München, 1960, p. 250.

³ A. N., 92. Laddove manchi esplicita indicazione la traduzione è nostra. «Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist "erlebt" worden, was dem Subjekt nicht als "Erlebnis" widerfahren ist» G. S., I,2, p. 613.

La vivacità e la pregnanza con cui i personaggi di Hoffmann si rappresentano scene e frammenti di un passato che portano nella memoria, ma per il quale non erano ancora presenti, è resa efficacemente in un passo di *Meister Floh*, in cui G. Pepusch fa la conoscenza della deliziosa olandesina D. Elwerdink:

Non appena, infatti, Dörtje Elwerdink aveva detto che credeva di averlo già conosciuto molto tempo prima, era sembrato a Pepusch che dentro di lui, come in una lanterna magica, un'altra visione si fosse improvvisamente anteposta ed egli scorgeva un lontanissimo passato assai anteriore al tempo in cui aveva assaggiato il latte materno. In quella visione era lui stesso che viveva e si muoveva, e insieme con lui, Dörtje Elwerdink.⁴

Come sempre alla fine della storia il mistero dell'esistenza una e trina di D. Elwerdink, alias principessa Gamaheh, alias la bella Aline non viene chiarito: può trattarsi di un sogno del protagonista ovvero di un parto della sua fantasia troppo accesa, non aliena da cadute psicopatologiche.

In un precedente lavoro⁵ abbiamo considerato questa incertezza come indizio di profonda penetrazione psicologica dello scrittore Hoffmann il quale, pur abbeverandosi alle fonti più visionarie del Romanticismo tedesco, ne converte il côté notturno da luogo del dispiegamento teofanico-misteriosofico in una robusta lettura psico-antropologica che non perde mai di vista l'uomo e le sue esigenze istintuali. Se si procede su questa strada, la disamina del corpus hoffmanniano risulta oltremodo fruttuosa, in quanto permette di superare l'annosa querelle del dualismo tra lo Hoffmann realista e quello romantico per pervenire alla individuazione di un sistema di metafore che consegna al lettore uno scrittore affatto diverso dall'ipostasi del mestierante della penna, eternamente incalzato dai debiti, dalla trovata felice, ma dallo stile sciatto e trascurato⁶. Di fatto

⁴ E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di C. Pinelli, prefazione C. Magris, Einaudi, Torino, 1969, vol. III, p. 554. «Sowie nämlich Dörtje Elwerdink davon sprach, daß sie glaube, vor langer Zeit ihn schon gekannt zu haben, war es ihm, als würde in seinem Innern wie in einer Laterna magica plötzlich ein anderes Bild vorgeschoben und er erblickte ein weit entferntes Sonst, das lange zurückliege hinter der Zeit als er zum erstmal Muttermilch gekostet, und in dem er selbst ebensogut als Dörtje Elwerdink sich rege und bewege». E. T. A. Hoffmann, *Späte Werke*, cit., p. 712.

⁵ Trattasi della nostra tesi di laurea non pubblicata: *Figure dello Unheimliches in E. T. A. Hoffmann*.

⁶ Ancora nel 1978 N. Miller faceva notare a proposito di *Der Sandmann* che: «proprio le indagini su questo racconto hanno mostrato con quanta cura Hoffmann abbia ricondotto gli effetti spettrali al legame tra coscienza e subconscio, con quanta audacia e spregiudicatezza egli abbia anticipato la conoscenza scientifica della psiche umana. [Il suo sistema di metafore come spiegazione degli strati profondi della psiche abbisognerebbe, non solo in questo racconto eccessivo, dell'indagine come pure della ricezione ad opera della letteratura scientifica]» (N. Miller, *Das Phantastische. Innensicht, Außensicht. Nachtstück und Märchen bei E. T. A.*

Hoffmann riporta il lettore nel mondo empirico disvelandogli - al di là dell'atto del guardare come *theorein* - quella conoscenza che permette di penetrare l'Io sociale e socializzato - si pensi ai numerosi salotti, agli ästhetische Tees, ai bolsi conversari degli elegantoni - per proporre la conquista di una Soggettivazione che si sa più salda proprio perché continuamente inficiata dalle "rappresentazioni oscure"⁷.

Così anche la voce narrante II, ovvero eterodiegetica, di *Der Sandmann* deve rimanere ellittica rispetto ai fatti, rispetto alle verità di Nathanael, poiché i fatti riguardano il Sé sempre e solo in maniera allusiva. La Soggettivazione viene, per contro, finalmente assunta dal narratore eterodiegetico di *Rat Krespel*, il Theodor che nasce alla consapevolezza di sé nel momento stesso in cui si rimmora attraverso il suo Doppio grottesco ed un poco folle, il cacofonico consigliere Krespel, musicista amatoriale, padre e marito, amante fallito poiché esposto alla seduzione delle sirene. Identità finalmente conquistata a seguito di una maturazione imposta dal *rite de passage* e dalla perlaborazione della perdita, della morte dell'oggetto che rende possibile la nascita al simbolo.

È stata da più parti sottolineata la vigorosa fantasia eidetica di Hoffmann⁸ ed

Hoffmann, in «Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur», 3, 1978, pp. 32-56, p. 50). - Il lavoro svolto da Auhuber (F. Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1986) ha egregiamente sopperito ad alcune di tali manchevolezze rintracciando, con certosina tenacia, le fonti cui Hoffmann attinge con cura e scrupolosità e che attestano della nascita della moderna psichiatria dinamica. - Il punto fondamentale resta però inesplorato da Auhuber allorché egli si ferma alla ricognizione e puntuale collazione di testi e rifiuta i parametri di interpretazione psicoanalitica come una forzatura. In verità talune proposte di lettura psicoanalitica hanno fatto più danni di quelle agiografiche (sempre nel nostro precedente lavoro ci siamo occupati con dovizia anche di tali applicazioni affatto falsanti della metodologia psicoanalitica, cfr. p. 426); pure, per chi voglia rimanere nell'ambito psico-antropologico e fare a meno di fumose costruzioni metafisicheggianti, gli sviluppi che la psicoanalisi freudiana è venuta conoscendo negli ultimi cinquant'anni paiono i più appropriati per l'interpretazione di Hoffmann.

⁷ Cfr. I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Sicht* (1798), p. 418, in I. Kant, *Werke*, vol. VI, Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1964. Sulla antropologia kantiana nei suoi rapporti con l'episteme freudiana ha scritto pagine illuminanti E. Funari; cfr. *Contestualità e specificità della psicoanalisi*, in A. Semi (a cura di), *Trattato di Psicoanalisi. Volume primo: Teoria e Tecnica*, Cortina, Milano, 1988, pp. 3-40, in particolare § 1.4.1.

⁸ Fra i molti, i più non alieni da un'impostazione nettamente patografica: J. G. Kiernan, *An Ataxic Paranoiac of Genius. A Study of E. T. A. Hoffmann*, in «The Alienist and Neurologist», 17, 1896, pp. 295-310; O. Klinke, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkte eines Irrenarztes*, Braunschweig und Leipzig, 1903 XX; 2° ed. Carl Marhold, Halle, 1908; Id., *Zur Würdigung E. T. A. Hoffmanns*, in «Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie», 17, 1905, ergänzendes Heft, pp. 114-164; O. Fischer, *E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 63, 1909, pp. 1-22, ora anche in H. Prang, *E. T. A. Hoffmann*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, pp. 28-55; P. Margis, *Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann*, in «Zeitschrift für Ästhetik», 5, 1910, pp. 91-99; Id., *E. T. A. Hoffmann: Eine psychographische Individualanalyse. Beihefte zur*

invero dalla sua affabulazione traspare il narratore di razza, il pittore ed il caricaturista di talento. Ma la sua attenzione per il gioco linguistico rivela parimenti un'acuta sensibilità musicale: il gusto per l'onomatopeia, per la paronomasia, per l'assonanza e l'allitterazione, per il ritmo interno del periodo assomiglia di sovente il *ductus* alla cullante melodia della frase musicale. È allora il mondo dell'infanzia che parla al lettore ormai adulto il quale di quell'universo ha perso memoria e che ad esso più volentieri ritorna quanto più il processo evocativo, innescato dalla resa stilistica con il suo sistema di metafore ossessivamente ricorrenti, mette in moto un meccanismo affatto inconscio. Generazioni di lettori restano turbati dalla lettura di *Der Sandmann*, di *Rat Krespel*, di *Die Bergwerke zu Falun*, degli *Elixiere des Teufels* senza che l'arcano si riveli loro sotto la forma della percezione tangibile, di una qualche motivazione riconducibile al contenuto o alla forma. Ché la fabula del *Sandmann*, presa in sé, alimenta tanti traumi infantili come pure tanta letteratura d'appendice e non è opera della Romantik o del Gotico in letteratura che non conosca intrighi più truculenti, più conturbanti epperò si lascia alla fine della lettura con un senso di integrità, di intangibilità dell'Io vittorioso sulla trama e sui personaggi.

Benjamin spiega la grandezza di Hoffmann facendo ricorso alla categoria della narrazione, assai diversa dalla scrittura moderna del romanzo o della short story in quanto si abbevera ancora e sempre alle fonti del rito e del culto⁹.

Ed è proprio questo ritorno alle fonti primeve della narrazione, il discorso intorno allo *Ur* inaugurato dal Romanticismo in genere ed in particolare da quello tedesco, ad affascinare Benjamin.

Sovente i personaggi di Hoffmann si interrogano intorno alle origini: le origini del Sandmann, quelle del canto di Antonie, della musica soave dei violini, le origini di Medardus, ancor più quelle di Kreisler, quelle dei tesori della miniera di Falun.

È quasi sempre una ricerca in cui l'elemento acustico, il corteo di suoni accompagna l'atto propriamente scoptofilico. La risalita verso l'*arché* implica dunque, in prima istanza, la *hybris* del guardare come *theorein*, atto insoddisfatto e frustrato allorché lo sguardo voyeuristico e colpevole non sa aprirsi all'innocenza della *aletheia* che fa percepire il mondo e gli oggetti sotto una luce

Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung, J. A. Barth, Leipzig, 1911; B. Kihn, *Über E. T. A. Hoffmann*, in Lindauer Psychotherapiewoche 1950. Vorlesungen und Vorträge, hrsg. v. E. Speer, Stuttgart, 1951, pp. 110-121.

⁹ Così in *Hoffmann und Panizza*: «[...] wir können keinen der großen Erzähler losgelöst denken vom ältesten Gedankengute der Menschheit» (G. S., II.2, p. 642). - «Hoffmann ist ja kein Romanschreiber sondern ein Erzähler gewesen und selbst im Buche haben viele seiner Geschichten, wenn nicht die meisten, einen, dem sie in den Mund gelegt werden» (G. S., VII.1, pp. 90-91). Così in *Das dämonische Berlin* - testo datato da Benjamin "Berliner Rundfunk 25 Februar 1930" e facente parte di una serie di trasmissioni radiofoniche destinate ai più giovani.

diversa, inusuale epperciò rivelatoria di quel passato che il Soggetto non ha potuto vedere poiché per esso ancora non c'era. È sempre la visionarietà di Benjamin ad illuminarci su tale passato non visto e non vissuto:

Sulla nozione di *mémoire involontaire*: non solo le sue immagini giungono inattese: piuttosto, in essa si tratta di immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro. Ciò è tanto più evidente in quelle immagini nelle quali - proprio come in taluni sogni - possiamo vedere noi stessi. Stiamo dinnanzi a noi proprio come eravamo un tempo in un lontanissimo passato [*Urvergangenheit*] da qualche parte, senza che però ci vedessimo. E quelle che riusciamo a vedere sono proprio le immagini più importanti - quelle sviluppate nella camera oscura dell'attimo vissuto [*in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks*].¹⁰

Il passato redento, quello che ritorna, è dunque il passato che non è stato percepito come vissuto (*gelebt*), che non è stato veduto nel senso che il soggetto in esso è sottratto alla specularità della cattura immaginaria e messo dinanzi alla propria vita autentica, quella che si svolge nella "camera oscura dell'attimo vissuto" e che determina tutti i nostri gesti e le nostre azioni, quella che influenza tutti i nostri pensieri e che percepiamo come una potenza esterna.

Allora la *hybris* del guardare come *theorein* cela questo nostro passato più autentico, tanto più nostro in quanto non riconosciuto come tale o non mai incontrato, perché il mondo adulto tende a distaccarsene vieppiù.

Il passato è dunque per Benjamin come per Proust e Hoffmann questo "non veduto" che ritorna nella forma del concertato sinestetico dove sensazioni auditive, visive, cenestesiche trascorrono l'una nell'altra a evocare quella nascita del piccolo dell'uomo al mondo esterno ed alla rappresentazione che è stata recentemente indagata dagli studi di E. Funari¹¹.

Il non veduto si presenta allora come quanto resta escluso dalla percezione e dalla coscienza, ma ne costituisce la pre-condizione, la struttura inquadrante. Esso assume sovente in Hoffmann la figura del *Doppio*. Coppelius si propone come quell'alter-ego di Nathanael che gli impedisce di guardare al mondo ed

¹⁰ O. C., 390. - «Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir - genau wie in manchen Träumen - selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns wie wir wohl in *Urvergangenheit* einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten - die in der *Dunkelkammer des gelebten Augenblicks* entwickelten - Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen» (G. S., II.3, p. 1064).

¹¹ Cfr. E. Funari, *Natura e destino della rappresentazione*, Cortina, Milano 1984, in particolare pp. 1-38; *La conversazione. Fenomenologia dei processi psichici*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1993. Di queste *liaisons dangereuses* tra psicoanalisi e letteratura ci siamo occupati ampiamente nel nostro lavoro di cui alla nota 5.

alla realtà, che gli ha strappato gli occhi per darli ad Olimpia. È l'intruso che ha visto quanto il soggetto non poteva vedere perché rappresentativo di questa memoria involontaria sottratta alla coscienza. È lo *Un-bekannter*, l'ospite sconcertante, sgradito poiché segno di quella parte inconscia che determina le nostre azioni ed i nostri pensieri, che conduce il poeta, lo studente Nathanael alla completa alienazione.

È, ancora, l'omino gobbo che popola ed ossessiona l'infanzia berlinese di Benjamin, impertinente e prepotente tiranno che esige di dividere col piccolo Walter la metà di tutte le cose. È l'universo sinestetico in cui bambino e colori fanno tutt'uno, in cui *signans* e *signatum* collabiscono, in cui la coalescenza vocalica inizia alla magia delle parole ancora confuse con gli oggetti¹².

Il soggetto porta memoria struggente di questo primo, indimenticabile, arcano incontro con le cose, memoria sensuosa e sensuale che si traduce nel canto di *Euphon*, luogo u-topico delle origini cui Gluck, o il "puro folle" che lo impersona, anela tornare dopo l'esilio in un mondo svilito ed egoista: Gluck, Doppio del narratore, flâneur annoiato in una Berlino non più sua.

In uno degli ultimi racconti di Hoffmann un vecchio bislacco - lo zio Siegfried - vive in uno stato catatonico, prigioniero dell'idea che il colore, il verde della natura, sia scomparso dal mondo per una qualche colpa di cui gli uomini si sono macchiati. L'intraprendente narratore assiste alla scena della guarigione da questa follia, guardando, non visto, attraverso la fresca verzura del bosco. Ma nel momento in cui - identificatosi al vecchio - sta per assistere a quello che crede essere un misfatto perpetrato nei suoi confronti, un movimento inconsulto, un fruscio delle fronde, ne tradisce la presenza. L'infrazione scoptofilica richiama la punizione per l'*adynaton* che comporta il trovarsi di fronte al simulacro del proprio Io vissuto in grado, forse, di recuperare, col sonno magnetico, tutto un passato: il colore del mondo, il "verde materno" proprio nell'ultimo, estremo congedo che il narratore prende dalla propria opera.

Questa memoria involontaria viene più spesso rivissuta dai personaggi di Hoffmann in forma di trauma (*Der Sandmann*), di visione surreale come pure attraverso il concertato dei sensi promosso dalla musica ed è, infine, prerogativa dei bambini (*Das fremde Kind - Nußknacker und Mausekönig*).

¹² Si veda la Stimmung fiabesca creata dal brano *Die Mummerehlen* di *Berliner Kindheit*. La vicenda editoriale di *Berliner Kindheit* è forse altrettanto tormentata quanto la sua stesura. Citeremo dalla cosiddetta "Adorno-Rexroth-Fassung" (G. S., IV.1, pp. 235-304), pubblicata nel 1972 e comprendente anche i nove quadri poi espunti dalla "Fassung letzter Hand" rinvenuta da G. Agamben alla Bibliothèque Nationale di Parigi nel 1981. Giusta l'argomentazione di Tiedemann e Schweppenhäuser la "Adorno-Rexroth-Fassung" si è dimostrata determinate per la ricezione dell'opera e contiene brani da cui l'estimatore di Benjamin non può prescindere. Per le vicende inerenti alla "Fassung letzter Hand" - nonché alle riserve sul carattere definitivo di detta versione - si rimanda alle puntuali annotazioni dei curatori dell'opera omnia (G. S., VII.2, pp. 691-723).

Essa racchiude - come ben sa Proust - la nostra parte più autentica, esclusa dalla coscienza e che più spesso agisce in Hoffmann con la ripetizione, con le distonie ed idiosincrasie dei suoi vecchi-bambini, prigionieri di un universo infantile in cui non si sentono più a casa e stranieri nel mondo degli adulti con i quali non sanno o non vogliono misurarsi.

Memoria paradossale, *monstrum* che richiama il mai veduto in cui le cose, l'attimo vissuto ci hanno guardato con i loro occhi in quell'universo assolutamente pre-visuale da cui prende le mosse la storia dell'omnizzazione. La psicoanalisi ha indagato tale preistoria e l'ha inserita nell'ambito dei fenomeni simbiotici e fusionali, quelli che pertengono alla difficile vicenda della separazione-individuazione. Allora la musica, l'universo sonoro tanto presente in Hoffmann quanto il basso ostinato della piccola frase di Vinteuil nella *Recherche*, compendia in sé la nostalgia viscerale per tale passato non veduto, allorché il bambino era tutt'uno con il corpo della madre; dice del dolore per la defusione, per la cacciata da questo *paradeisos*, involucro protettivo, ricetta di edeniche dolcezze. Nella narrativa hoffmanniana tale vicenda arcaica si estrinseca nella figura della ripetizione: già l'opera sua tutta si propone come una lunga chiosa intorno al *nostos algos* - da *Ritter Gluck* all'incompiutezza del *Murr* - e non è chi non veda quanto la medesima costellazione ritorni in forma variata nei racconti e nei romanzi: alla fine il lungo esilio di Gluck, strappato al fiore che lo guarda benevolo, verrà forse superato dal ritorno nelle braccia della natura, dall'incontro-ritrovamento del "mütterliches Grün" da parte del vecchio zio Siegfried, vinto ed al tempo stesso invitto proprio come il valente guerriero di cui porta il nome: ritorno ambiguo per perseguire il quale l'uomo deve comunque lasciare tutto:

[...] non solo il sapere o la saggezza dell'uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta - che è la materia da cui nascono le storie - assume forma tramandabile solo nel morente. Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini - le vedute della propria persona *in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene* -, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato.¹³

¹³ A. N., 245-246. «[...] nicht etwa nur das Wissen oder die Weisheit des Menschen sondern vor allem sein gelebtes Leben - und das ist der Stoff aus dem die Geschichten werden - tradierbare Form am ersten am Sterbenden annimmt. So wie im Innern des Menschen mit dem Ablauf des Lebens eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt - bestehend aus den Ansichten der eigenen Person, unter denen er, *ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist* -, so geht mit einem Mal in seinen Mienen und Blicken das Unvergeßliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit, die auch der ärmste Schächer im Sterben für die Lebenden

Chi conosce la biografia di Hoffmann sente quanto le considerazioni di Benjamin intorno al narratore vi si attaglino.

Ed ancora un parallelo con il Proust di Benjamin si impone, proprio per questa ambiguità che la felicità sempre desiderata, mai veramente conseguita persino nelle opere più "spensierate", porta con sé.

Pure, la felicità che impone l'ascesi, la rinuncia, il lavoro duro, incompreso, mal retribuito esiste, Benjamin la ascrive alla categoria dell'elegiaco. Essa consiste nell'eterno ritorno, nell'eterno "ancora una volta", nell'eterna restaurazione della prima, originaria felicità; egli la definisce anche eleatica, poiché essa è e dice dell'essere, mai del divenire.

Di Proust Benjamin ci dice che «costruiva dai favi del ricordo la casa allo sciamè dei pensieri»¹⁴.

E in che cosa consiste questa Er-innerung, questa capacità di guardare in se stessi così aliena dalle ossessioni autoscopiche di Medardus, di Georg Haberland, del consigliere Tusmann, di Kreisler? Essa è figura dell'universo analogico della *Recherche*, del limbo in cui si muovono tante creature di Hoffmann a partire da Ritter Gluck, è la casa dell'angelo di Benjamin:

[...] La somiglianza dell'uno con l'altro di cui noi teniamo conto, di cui ci occupiamo quando siamo svegli, non fa che sfiorare quella più profonda del mondo del sogno, in cui ciò che accade non si presenta mai come identico, ma simile: *imperscrutabilmente* simile a se stesso. I bambini conoscono un emblema di questo mondo, la calza che ha la struttura del mondo del sogno, quando è arrotolata nel cassetto, ed è insieme «borsa» e «contenuto». E come essi non si saziano di trasformare

um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählten steht diese Autorität» (G. S., II.2, pp. 249-250) [I corsivi sono nostri]. - La stessa immagine ritorna anche nell'ultimo quadro di *Berliner Kindheit* (G. S., IV.1, p. 304), come pure nelle carte preparatorie a *Zum Bilde Prousts* (G. S., II.3, p. 1064). - Nei *Nachträge* al saggio sul Narratore - da cui citiamo - i curatori delle *Gesammelte Schriften* riproducono alcune annotazioni di Benjamin trovate nella raccolta Schollem. Nella prima Benjamin sembra pervenire alle stesse conclusioni del Rilke delle *Duineser Elegien*: «Das Sterben hat sich aber nicht nur aus der Gemeinschaft der Menschen untereinander sondern aus der von Menschen und Dingen zurückgezogen, denn auch darum gibt es nichts Rechtes mehr zu hören, weil die Dinge nicht mehr auf die rechte Art zuende gelebt, nicht mehr verbraucht werden. Es hat eine besondere Bewandnis um das letzte Stadium der Dinge vor ihrem Absterben. Wer an Kleidern hängt oder wer einmal einen alten Ledergürtel wirklich so lange getragen hat bis er zu Stücken zerfiel, der wird immer finden: irgendwann hat im Laufe der Zeit sich schon eine Geschichte an ihn angesetzt. Man unterschätzt überhaupt die Bedeutung, die die Dinge für das Erzählen haben. Menschen geben Geschichten weiter, aber Dinge - so könnte es manchmal scheinen - sind der Wohnort, in welchem sie hausen» (G. S., VII.2, p. 802).

¹⁴ «[...] baute aus den Waben der Erinnerung dem Bienenschwarm der Gedanken sein Haus» (G. S., II.1, p. 312).

queste due cose: la borsa e quello che c'è dentro, con un rapido movimento in una terza cosa: la calza, così Proust non si stancava di afferrare il tranello [*attrape*], l'Io, per svuotarlo e ritrovare sempre di nuovo quella terza cosa: l'immagine, che placava la sua curiosità, anzi, la sua nostalgia. Nostalgia per il mondo stravolto nell'analogia, in cui si afferma il vero volto surrealistico dell'esistenza.¹⁵

¹⁵ O. C., 357-358. - «Die Ähnlichkeit des Einen mit dem Andern, mit der wir rechnen, die im Wachen uns beschäftigt, umspielt nur die tiefere der Traumwelt, in der, was vorgeht, nie identisch, sondern ähnlich: sich selber *undurchschaubar* ähnlich, auftaucht. Kinder kennen ein Wahrzeichen dieser Welt, den Strumpf, der die Struktur der Traumwelt hat, wenn er im Wäschekasten, eingerollt, »Tasche« und »Mitgebrachtes« zugleich ist. Und wie sie selbst sich nicht ersättigen können, dies beides: Tasche und was drin liegt, mit *einem* Griff in etwas Drittes zu verwandeln: in den Strumpf, so war Proust unersättlich, die Attrape, das Ich, mit einem Griffe zu entleeren, um immer wieder jenes Dritte: das Bild, das seine Neugier, nein, sein Heimweh stillte, einzubringen. [...] Heimweh nach der im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt, in der das wahre surrealistische Gesicht des Daseins zum Durchbruch kommt» (G. S., II.1, p. 314) [I corsivi sono nostri]. - Quanto l'immagine - che fonde contenitore e contenuto - dovesse affascinare Benjamin è mostrato dal fatto che la si incontra pure nel brano *Der Strumpf*. Rielaborato esso entra a far parte del quadro di *Berliner Kindheit* intitolato *Schränke* (G. S., IV.2, pp. 977-978) per ritornare poi tal quale nella "Fassung letzter Hand" (G. S., VII.1, pp. 416-417). - La scrittura di Benjamin, affatto particolare, si compone per lo più di illuminazioni autobiografiche che egli traspone poi in una peculiarissima, a-sistematica produzione saggistica; sarebbe tuttavia grossolano sostenere che Benjamin proietti sugli autori di cui si occupa vissuti propri; si potrebbe parlare, piuttosto, considerato il profondo grado di conoscenza cui egli perviene, di *affinità elettive*, ricordando con Proust che ogni lettore è in prima istanza lettore di se stesso. Così Benjamin è del tutto sincero allorché nella *Berliner Chronik*, che annuncia temi e motivi della *Berliner Kindheit*, si abbandona alla seguente considerazione: «Wenn ich ein besseres Deutsch schreibe als die meisten Schriftsteller meiner Generation, so verdanke ich das zum guten Teil der zwanzigjährigen Beobachtung einer einzigen kleinen Regel. Sie lautet: das Wort »ich« nie zu gebrauchen, außer in den Briefen» (G. S., VI, p. 475). - Benjamin si scopre poeta nel ritorno all'infanzia; l'invito rivolto dalla redazione della «Literarische Welt» mette in moto la paziente ragnatela del ricordo, la scoperta del proprio passato come pure la gelosa difesa dello stesso. «Wenn nun dies Vorwort schon im Umfang weit über jenen Raum hinausgeht, der den Glossen vorgesehen war,» - scrive ancora Benjamin nella *Berliner Chronik* - «so ist es nicht nur das geheimnisvolle Werk der Erinnerung - die eigentlich das Vermögen endloser Interpolation im Gewesenen ist - sondern zugleich die Vorkehrung des Subjekts, das von seinem »ich« vertreten, nicht verkauft zu werden, fordern darf» (Ibid., p. 476). - Questo lavoro che gli cresce sotto le mani verrà infatti dato alle stampe - misura cautelativa del Soggetto che si nasconde dietro la *factio* del proprio Io - debitamente ri-elaborato e purificato da riferimenti troppo personali con il titolo di *Berliner Kindheit*. (Cfr. a tal proposito le illuminanti osservazioni di G. Scholem nella postfazione alla prima edizione della *Berliner Chronik*, ora anche in G. S., VI, p. 796). Che Benjamin tenesse ad una versione francese del lavoro, alla cui traduzione lavorò appassionatamente - sino al raffreddamento ed alla successiva interruzione dei rapporti con Jean Selz che si occupava di una edizione francese del libro - ci dice molto della sua parentela con Proust ma, soprattutto, della sua personalissima rielaborazione del concetto di *mémoire involontaire*.

“Sich selber undurchschaubar ähnlich”: impenetrabilmente simile a se stesso: mai identico, mai dinanzi al proprio sguardo, dunque sottratto a quell’Io che Benjamin sa essere solo una trappola, una mistificazione, nulla più di un inganno (tutti significati di *attrape* in fr., nella lingua di Proust), per accedere “alla camera oscura dell’attimo vissuto”, nucleo impenetrabile che imbozzola il vero Sé (*true Self*). Allora l’immagine - “das Bild” - si profila come simulacro, *eidolon*, di quanto si è perduto nel momento stesso in cui viene riconosciuto come mai posseduto: il solo veramente vissuto. L’immagine copre questo vuoto rappresentazionale su cui poggia l’universo analogico-sinestetico dell’esperienza previsuale quando si era un solo corpo con il corpo materno e la fredda nudità del mondo non ci aveva ancora colpiti con la sua desolazione.

Sulla natura di questa immagine ci rende edotti Benjamin in un altro passo della sua opera che molto ha in comune con i lavori su Proust e Hoffmann.

Nel quadro conclusivo di *Berliner Kindheit* l’io narrante ritrova il filo rosso che ha unito le evocazioni, le immagini precedenti, ritrova il depositario del segreto di questa infanzia magica, ne individua l’essenza: il passato è cancellato per la nostra egoità, ma la sua redenzione è possibile, sia pure nell’ultimo, estremo contatto che l’essere umano intrattiene con il mondo. C’è un nostro *Doppio* il quale, a differenza dell’angelo custode, è un po’ dispettoso e piuttosto sgradevole, si tratta dell’omino gobbo con cui - dice Benjamin - dobbiamo sempre condividere, inavvertitamente, metà delle nostre esperienze. Egli ci ha accompagnato ovunque, ci ha visto anche là dove il nostro sguardo era assente ed alla fine si fa vivo per presentarci il conto. Il nostro passato, quel passato autentico, più vero, lo ha preso lui, è lui il depositario di quelle immagini che, nel saggio su Proust, costituiscono l’universo dello scrittore:

Il gobbetto mi precedeva dappertutto. E, precedendomi, egli mi contrastava il cammino. Tuttavia nient’altro faceva che riscuotere, come un severo esattore, di ogni cosa dimenticata a cui tornavo, la metà [...] Così andavano di solito le cose con l’omino. Solo che io non l’ho mai veduto. Lui soltanto mi vedeva sempre. E con tanta maggior perspicacia quanto meno io sapevo di me stesso.¹⁶

¹⁶ I. B., 124. «Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich’s in den Weg. Doch sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpart des Vergessens einzutreiben: [...] « So stand das Männlein oft. Allein, ich habe es nie gesehen. Es sah nur immer mich. Und desto schärfer, je weniger ich von mir selber sah» (G. S., IV.1, pp. 303/304). - L’importanza di questa figura - che tanto la Arendt (cfr. H. Arendt, *Il pescatore di perle. Walter Benjamin 1892-1940*, Mondadori, Milano, 1993 [1968], soprattutto p. 11 sg.) quanto H. Mayer nella bella monografia dedicata all’amico (H. Mayer, *Der Zeitgenosse Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992) leggono come simbolo dell’insuccesso che perseguitò Benjamin - è sottolineata dal fatto che nelle diverse stesure di *Berliner Kindheit* ad essa viene sempre assegnato il compito di chiudere l’opera.

L'*analogon* è allora figura di questo passato non arrivato che insiste nella memoria involontaria di Proust, nell'anancasma dei goffi personaggi di Hoffmann, nella amara, mistica teologia della storia benjaminiana, nella ridente reinvenzione della *a-letheia* che avvolge i quadri di *Berliner Kindheit*. Hoffmann, Benjamin, Proust hanno saputo come pochi evocare il mondo dell'infanzia proprio tramite questo procedimento descritto da Benjamin: è l'universo sinestetico in cui domina la corrispondenza, in cui il nome si attacca alle cose per legge naturale, poiché agli occhi dello *in-fans* le cose stesse parlano ed egli fa tutt'uno con esse.

Ma questa in fondo è la felicità: il mai stato - i rimpianti, le amarezze per quello che avrebbe potuto essere - si ricollega, allora, come nella lettera di Hoffmann su Julie del 1820¹⁷, al non veduto che abbiamo vissuto quando non c'eravamo per il nostro sguardo, per la nostra egoità, e diventa promessa futura di armoniosa pienezza, soteriologia dell'uomo moderno.

L'"edonismo proustiano" - «non solo di fare l'esperienza del piacere per tutti, bensì di farla in ogni luogo e di estenderla a tutto ciò che la reclami»¹⁸ - è piuttosto ricerca di eudemonistica completezza, inveramento della entelecheia cui tutto l'essere nella sua più autentica, creaturale essenza tende.

E la celebrazione del ritrovamento di questo primo, mitico godimento cui il personaggio hoffmanniano anela lo spinge ad una ricerca spasmodica, in cui tutto il corpo con le proprie distonie, idiosincrasie, salti e sgambetti è direttamente implicato. Il ricordo viene allora più spesso sostituito dalla compulsione di ripetizione, dal trauma, dalla rabula sofistica, dal non-senso di Belcampo-Schönfeld, luogotenente della follia nel mondo della ragione banausica, dai vecchi-bambini Krespel, Droßelmeier, Abraham-Liscov, dal ghigno straniante di Medardus, dai casuidismi di Kreisler. Il godimento è sempre tangenzialmente sfiorato, ellitticamente avvicinato per spostarsi un poco più in là, dove il soggetto, il soggetto del cogito, non è in grado di afferrarlo e per questo si fa promessa mistica, ricerca ascetica. Così in Proust, la cui opera si chiude laddove tale ricerca sta per inverarsi; così in Benjamin, dove l'angelo indugerebbe volentieri, ma è spazzato dal vento della Storia; così in Hoffmann, dove lo *happy ending* è sempre posticcio ed un poco kitsch, una focaccia nelle fauci di quel pubblico-cerberbero da cui lo scrittore si sentiva assediato e che, pure, doveva compiacere.

* * *

¹⁷ Trattasi della lettera del 1 maggio 1820 scritta al cugino di Julie, il medico Speyer, uno dei pochi veri amici di Bamberg, in cui lo scrittore chiede notizie della fanciulla di un tempo, oramai adulta, esacerbata e rattristata in seguito ad un matrimonio fallimentare. Cfr. E. T. A. Hoffmann, *Briefwechsel in drei Einzelbänden*. Hrsg. v. F. Schnapp, Winkler, München, 1967-1969, vol. II, pp. 248-249.

¹⁸ O. C., 390. «[...] nicht nur den Genuß für alle sondern den Genuß an jeder Stelle und an allem, dem er vindiziert wird, wirklich zu erleben» (G. S., II.3, pp. 1064-1065).

Nicht nur die Zeit ist wiedergefunden
sondern die Nähe.

W. Benjamin, *Notizen über
Proust und Baudelaire*

Denn nicht nur die Ewigkeit ist hier in
Zeit gebannt sondern die Ferne in Nähe.

W. Benjamin, *ibid.*

L'incarnazione di questo passato mitico si presenta nell'opera di tutti e tre sotto la forma del *Doppio*, come si è detto. Ed è ancora una volta la psicoanalisi a fornire una chiave di lettura che permette l'accesso a tale *figura*. I più recenti studi sul Doppio - segnatamente quelli di E. Funari¹⁹ - hanno mostrato quanto questo fenomeno sia riconducibile a vicende assai arcaiche, risalenti all'area pre- peri- e neonatale, e dunque a vissuti simbiotici e fusionali che insistono anche nell'esperienza dell'adulto determinandone, in quanto circuiti fantasmatici, le scelte ed i vissuti.

Le figure della madre e della madre della madre troneggiano sull'immensa "cattedrale" della *Recherche*, immagine benevola e letifera ad un tempo in quanto condizionante l'inermità, l'incapacità del figlio alla vita sociale e mondana, epperò determinante la di lui salvezza pel tramite dell'arte del narrare. Dell'attaccamento di Benjamin alla madre si sa e la sua impossibilità a scegliere tra materialismo critico e teologia, se ne determina la tragica fine lo porta - pel tramite di una spasmodica, ossedente ricerca della redenzione e della sua epifania nel mondo "della riproducibilità tecnica" - ad una sintesi di pensiero unica in tutta la cultura occidentale del Novecento e non solo di esso.

Di Hoffmann i critici hanno spesso rilevato quello che - con applicazione impropria della psicoanalisi alla letteratura - hanno definito il "complesso paterno". In un lavoro precedente²⁰ abbiamo cercato di mostrare come ispiratrice della sua opera - al di qua dello "Julia-Erlebnis"²¹ - sia la nostalgia per una

¹⁹ E. Funari (a cura di), *Il Doppio. Tra patologia e necessità*, Cortina, Milano, 1986; Id., *La chimera e il buon compagno. Le varianti del Doppio e il suo significato fondamentale*, Cortina, Milano, 1991. La ricerca di Funari sul Doppio pur partendo dalla clinica e dalla teoresi psicoanalitica non resta ad essa confinata, ma si mostra suscettibile di interessanti applicazioni anche in campo estetico-letterario come abbiamo cercato di dimostrare nella II sezione del nostro lavoro di cui alla nota 5.

²⁰ *Figure dello Unheimliches*, cit., cfr. soprattutto la terza sezione.

²¹ Di Julia-Erlebnis parla Lesky in un articolo ormai classico ed esemplare per l'impostazione *geistesgeschichtlich* con cui ci si è accostati allo scrittore di Königsberg: A. Lesky, *E. T. A. Hoffmanns Julia-Erlebnis*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 66, 1941, pp. 219-238;

imago materna feconda ed accogliente, che presiede all'atto stesso della creazione artistica, ripetendo nella vita dell'opera il primo dono della madre al bambino. Nella nostra prospettiva, dunque, l'incontro con la giovinetta Marc nella Germania cattolica della musica corale e di Palestrina avrebbe risvegliato quel passato non veduto, ossia non mai portato alla coscienza, perché precondizione di ogni esperienza. Avrebbe riattivato vicende non mai esperite, attinenti a vissuti arcaici. Il tutto inserito nella cornice della *Romantik* che in Germania, più che in altri paesi europei, riscopre un rapporto di fusione con la natura proprio laddove il poeta si sente minacciato dall'incalzante civiltà industriale. Sarebbe allora tale vicenda a riproporsi nell'opera dello scrittore prussiano - al di là della congiuntura bamberghiana - e sarebbe proprio tale *imago* materna, ritenuta dai critici affatto incolore ed ininfluyente, a dettare il tempo della creazione in una vicenda umana - di uomo e di scrittore - esemplare per l'estraneità alle fughe nella metafisica e nell'idealismo.

* * *

Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen.

W. Benjamin, *Berliner Kindheit*

Der Erzähler - das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen. [...] Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet.

W. Benjamin, *Der Erzähler*

C'è un altro punto che accomuna Hoffmann, Proust e Benjamin: una spiccata tendenza alla mistica: il mondo delle essenze e delle idee, l'iperuranio costituito, per l'Io della *Recherche*, dal sacrario dell'arte; lo *Jenseits* in cui Hoffmann e Julie festeggeranno il loro ritrovamento e l'angelo di Benjamin, incarnazione della sua mistica messianica, della sua ricerca soteriologica.

ora anche in A. Lesky, *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, hrsg. v. W. Kraus, Francke, Bern, München, 1966, pp. 611-628.

Iperurano, sorta di *prae-existentia* in cui il Soggetto si appropria della sua storia, conquista davvero il suo passato divinando dai bagliori che esso emette le promesse del suo futuro.

Lo vede e lo vede per la prima volta nell'epifania dell'attimo vissuto e solo allora gli si dischiude quel nucleo più intimo della sua storia che è sempre stato e tanto ha atteso, e proprio la sua capacità di *vedere* ha atteso per concederglisi - come una bella donna - nella sua essenza più intima, nel *secretum*.

In una delle ultime pagine della *Recherche* Proust riassume stupendamente l'aporia del passato non veduto e non vissuto di Benjamin mostrando alte, finissime doti introspettive.

Il lavoro dell'artista, dello scrittore - dice - consiste nel penetrare la materia, le apparenze, per cercare, sotto le parole, qualcosa di diverso. Operazione inversa a quella che il nostro Io compie giorno dopo giorno per coprire le voci dell'«attimo vissuto». Solo questo paziente lavoro di scavo - ammonisce il narratore - rende possibile la vera arte, «le seul art vivant»²².

Le altre vite, tutte le altre vite - le maschere di Proust, i «wunderliche Käuze» di Hoffmann, i flâneurs di Benjamin - sono in attesa, sospesi nel limbo dell'attimo vissuto in cui non ci si è visti vivere e proprio per questo è il più autentico, il solo, vero autentico, quello che abita il cuore delle cose dove abbiamo lasciato - anche «nell'epoca della riproducibilità tecnica» - la nostra impronta; passato che parla con la materialità e l'icasticità del pre-verbale al futuro della nostra specie «wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale»²³.

Lo straniamento del poeta, denunciato da Sartre e da Rilke, è allora superato nell'*u-topos* che cortocircuita il tempo umano dell'orologio per ritrovarsi nella «camera oscura dell'attimo vissuto». Il lavoro del narratore - scrive ancora Benjamin pervenendo alle stesse conclusioni del Rilke della IX Elegia - è uno *Handwerk*, reca l'impronta di chi racconta ma anche l'eredità di tutti coloro che sono venuti prima²⁴.

Comincia la storia, comincia l'arte: l'arte che attinge alla vita, di essa si nutre, una vita che prende su di sé tutte le altre, che le riassume e le riscatta: il narratore è figura nella quale il Giusto si incontra. Il Giusto riesce a vivere l'at-

²² Solo l'arte così intesa, del resto: «nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre» (M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 896, Gallimard, Paris, 1954).

²³ G. S., II.2, p. 447.

²⁴ Ibid.; cfr. pure p. 464. L'impossibilità di uscire dalla gabbia soggettiva che il Sartre di *Situations II* considera come necessitante la scelta dello scrittore è da Benjamin ricondotta alla *Ein-samkeit* del romanziere e ignorata dal narratore.

timo vissuto e in esso si incontra. Il Giusto non fa, è, e proprio perché è, fa. Non ha bisogno di vedersi fare perché si fa nel suo racconto che è anche la sua fine e la sua morte. La sua vita, che è anche la sua arte, costituisce *exemplum* per le generazioni a venire.

È l'origine, l'origine dell'individuo e quella della specie, di tutto un popolo. Questo essere il rappresentante della stirpe fa del narratore la figura del Giusto, ne riscatta la *hybris* insita nella ribellione che ogni atto creativo comporta.

Il narratore, a differenza del romanziere, è purificato: egli non parla per il solo e per l'isolamento dell'individuo, ma vive, si muove, lavora, narra nella corallità ed è pronto a consumare il suo canto, la sua voce, l'essere suo tutto per le proprie creature.

Il narratore di Benjamin è anche l'Io autobiografico di *Berliner Kindheit*²⁵ che ritrova se stesso, che si incontra per la prima volta nel raccontare al figlioletto Stefan - suo alter-ego - le tracce della propria storia, la fiaba della propria infanzia e della propria nascita al mondo, il passato che li accomuna entrambi.

Ma il narratore - il primo - è anche per il piccolo Walter la madre: presenza tattile e auditiva, ritrovata nella regressione che comporta lo stare a letto per la febbre. Il corpo si scopre "avidio di storie" e la carezza si fonde e si con-fonde con la voce:

[...] nella mano di mia madre già scorrevano leggere quelle storie che di lì a poco sarebbero fluite copiose dalle sue labbra. Con esse venne alla luce quel poco che so dei miei avi.²⁶

Solo, allorché la madre si allontana, il piccolo Walter la sostituisce tenendosi compagnia con le parole:

[...] nutrendo di tanto in tanto la quiete con parole che da essa mi ritornavano come storie.²⁷

Erzählung und Heilung titola Benjamin un piccolo cameo dei *Denkbilder* in cui ritorna la stessa immagine di *Berliner Kindheit*²⁸: la donna narra e il suo

²⁵ Cfr. quanto argomentato alla nota 14.

²⁶ «[...] in der Hand der Mutter rieselten schon Geschichten, welche bald in Fülle ihrem Mund entströmen sollten. Mit ihnen kam das Wenige ans Licht, was ich von meinen Vorfahren erfuhr» (G. S., IV.1., pp. 270-271).

²⁷ «[...] die Stille ab und zu mit Worten speisend, die als Geschichten aus ihr wiederkehrten» (Ibid., p. 271).

²⁸ «Das Kind ist krank. Die Mutter bringt's zu Bett und setzt sich zu ihm. Und dann beginnt sie, ihm Geschichten zu erzählen. Wie ist das zu verstehen? Ich ahnte es, als N. mir von der sonderbaren Heilkraft sprach, die in den Händen seiner Frau gelegen habe. Von diesen Händen aber sagte er: «ihre Bewegungen waren höchst ausdrucksvoll. Doch hätte man ihren Ausdruck nicht beschreiben können [...] Es war, als ob sie eine Geschichte erzählten» (G. S., IV.1, p. 430).

racconto è taumaturgico, induce la guarigione e porta con sé la salvezza, poiché riscatta il futuro nel passato:

Molto si è scritto intorno al *déjà vu*. Ma l'espressione è proprio indovinata? non si dovrebbe parlare di circostanze che ci colpiscono come un'eco, il cui suono originario sembri essere stato emesso in qualche oscuro recesso della vita anteriore? Del resto, è un fatto che lo choc, con cui un istante si presenta alla nostra coscienza come già vissuto, ci colpisce per lo più sotto la specie di un suono. È una parola, un fruscio o una vibrazione, ai quali è stato conferito il potere di rapirci nel gelido avello del passato, la cui volta sembra rimandarci il presente solo come un'eco. Strano che nessuno si sia soffermato sull'altra faccia di questo rapimento [*Ent-rückung*], sullo choc con cui una parola ci impietrisce, al pari di un manicotto dimenticato nella nostra stanza. Come questo ci riconduce a una straniera che vi sostò, così a quell'invisibile straniera ci riconducono parole e silenzi: il futuro che essa dimenticò presso di noi.²⁹

²⁹ I. B., 37. «Man hat das *déjà vu* oft beschrieben. Ist die Bezeichnung eigentlich glücklich? Sollte man nicht von Begebenheiten reden, welche uns betreffen wie ein Echo, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verflissenen Lebens ergangen scheint. Im übrigen entspricht dem, daß der Chock, mit dem ein Augenblick als schon gelebt uns ins Bewußtsein tritt, meist in Gestalt von einem Laut uns zustößt. Es ist ein Wort, ein Rauschen oder Pochen, dem die Gewalt verliehen ist, unvorbereitet uns in die kühle Gruft des Einst zu rufen, von deren Wölbung uns die Gegenwart nur als ein Echo scheint zurückzuhalten. Seltsam, daß man noch nicht dem Gegenbild dieser Entrückung nachgegangen ist - dem Chock, mit dem ein Wort uns stutzen macht wie ein vergessener Muff in unserm Zimmer. Wie uns dieser auf eine Fremde schließen läßt, die da war, so gibt es Worte oder Pausen, die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß» (G. S., IV, 1, pp. 251-252). - Il quadro o, per meglio dire, l'illuminazione, ci viene incontro quasi identica nelle ultime pagine di *Berliner Chronik*, solo l'oggetto feticcio cambia: qui al posto del manicotto la straniera lascia dietro di sé un guanto o una borsetta à la Pompadour (G. S., VI, p. 519). Il manicotto - quello della madre, appoggiato su un tavolo - lo troviamo qualche pagina più sopra, là dove Benjamin ricorda con quanto sollievo egli sfuggisse all'idolatra giro dei negozi cui la madre spesso lo costringeva (G. S., VI, p. 499). Singolare poi che il passo ricompaia - rielaborato sotto il titolo *Bettler und Huren* - nella *Berliner Kindheit*: qui il desiderio di sottrarsi alla madre durante le "Besorgungen" è indice di una iniziazione al sesso che è pure iniziazione alla scrittura (G. S., IV.1, pp. 287-288). - Sul *déjà vu* Benjamin ritorna in alcuni appunti in cui esamina la Volkskunst: «Das *déjà vu* wird vom pathologischen Ausnahmefall, den es im zivilisierten Leben darstellt, zu einer magischen Fähigkeit, in deren Dienst sich die Volkskunst (und nicht minder der Kitsch) stellt. Sie kann es, weil das *déjà vu* im tiefsten ja durchaus etwas anderes ist als die intellektuelle Erkenntnis: es sei die neue Situation die gleiche wie die alte. Näher würde schon kommen: im Grunde die alte. Aber auch das ist irrig. Denn die Situation wird überhaupt nicht als von einem Außenstehenden erlebt: sie hat uns übergestülpt, wir haben uns in sie gehüllt: wie immer man es auch faßt: es kommt auf die Ur-tatsache der Maske hinaus. So öffnet denn die Primitive mit allen ihren Geräten und Bildern uns ein unendliches Arsenal von Masken - Masken unseres Schicksals - mit denen wir aus un-

Una straniera, un manicotto dimenticato, un suo feticcio svagatamente appoggiato in una stanza: «Die Zukunft, welche sie bei uns vergaß».

Il fulcro del saggio sul narratore, il filo rosso che lega Hoffmann, Benjamin, Proust sta nel cap. XVII: le figure del Giusto in Leskov sono temperate dall'*imago* materna³⁰. Da essa il Giusto eredita la propria natura che lo legittima a farsi portavoce della "creatura". Si tratta spesso di nature ermafrodite epperò emancipate dal determinismo pulsionale, dal bisogno: figure in cui si annunciano l'innocenza dell'angelo, la casta noncuranza del flâneur.

L'*imago* materna emerge allora con vigore, preparata nel testo benjaminiano da una serie di attributi - *keusch, redlich, aufrichtig* - che disegnano e scolpiscono la figura del Giusto.

Essa parla, nel narratore, attraverso la storia, attraverso la voce.

Fedele alla tradizione della Torah, ma pure apparentata al Proust neo-platonico di *Noms de Pays* la voce si decanta in Benjamin fino ad essere nulla più che estrema consonanza e appartenenza senza possesso, fino a racchiudere nel nome, solo in esso, la pura essenza:

[...] l'esserci dell'amata proviene dal suo nome come i raggi di una fiamma, anzi da lui proviene anche l'opera dell'amante.³¹

Si chiarisce meglio la metafora del fuoco che, se divora l'opera del romanziere, alimenta quella del narratore³². La vita stessa della candela ne costituisce la fine. L'analogia tra il lucignolo, che si dà pienamente nel mentre si consuma, ed il narratore, fa di quest'ultimo figura di redenzione. Egli si sacrifica nel mentre incontra veramente se stesso, poiché vive e muore della propria affabulazione.

Il narratore sfugge alla trappola dello *Ein-gedenken*³³ per farsi di nuovo e sempre voce, voce delle cose nelle cose, come nei quadri di *Berliner Kindheit* dove l'Io rammemorante rivive nel piccolo Stefan, cui il libro è dedicato, e si abbevera alle fonti primeve della nascita al mondo, nell'universo analogico che permette di sfuggire per una volta alla circolarità della coscienza:

Il dono di scorgere analogie null'altro è se non un debole residuo dell'antica coazione a diventare simile alle cose e a relazionarsi ad esse. Su di me lo esercitavano le parole. Non già quelle che mi rendevano simile

bewußt durchlebten, hier aber endlich wieder eingebrachten Momenten und Situationen herausstehen» (G. S., VI, p. 187).

³⁰ G. S., II.2, pp. 459-460.

³¹ O. C., 348. «Dieser Liebe geht wie Strahlen aus einem Glutkern das Dasein der Geliebten aus ihrem Namen, ja noch das Werk des Liebenden aus ihm hervor» (G. S., IV.1, p. 369).

³² «Der Roman ist nicht die Konstruktion eines Gebäudes sondern eines Scheiterhaufens. » Così negli schizzi preparatori al saggio sul narratore (G. S., VII.2, p. 803).

³³ G. S., II.2, p. 454.

a modelli di comportamento, bensì quelle che mi assimilavano ad appartamenti, mobili, abiti.

Solo mai alla mia stessa immagine. Ed ecco perché mi smarrivo quando si pretendeva che mi assimilassi a me stesso.³⁴

Non essere mai simile alla propria immagine è - come nel saggio su Proust - «essere impenetrabilmente simili a se stessi»; allora il dono di cogliere analogie, che si perde con l'ingresso del piccolo dell'uomo nel mondo adulto, è re-inventato dal poeta che ne conosce la legge:

[...] l'elemento muto, soffice, ovattato che - al pari della tempesta di neve nelle piccole sfere di cristallo - si addensa nel cuore delle cose.³⁵

Benjamin interprete-esegeta di Proust, di Hoffmann, di Leskov, di Baudelaire ne coglie appieno la nostalgia per quella dimensione dell'essere che si sa perduta, ma che il poeta risuscita nel nome:

[...] la nostalgia beata, che ha già varcato la soglia dell'immagine e del possesso e che conosce solo più la forza del nome, del quale vive, muta, invecchia, ringiovanisce quel che amiamo e che è, senza immagine, il rifugio di tutte le immagini.³⁶

Julie, Odette, Albertine, la Mummerehlen, la straniera del manicotto dimenticato, la madre del narratore di *Berliner Kindheit* ritrovata, non senza colpevo-

³⁴ «Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich Mustern der Gesittung, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten. - Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum wurde ich ratlos, wenn man Ähnlichkeiten von mir selbst verlangte» (G. S., IV.1, p. 261). - Una chiave di lettura illuminante per comprendere l'universo magico-fiabesco in cui si muove l'Io *in-fans* e *in fieri* di *Berliner Kindheit* ci viene dalla acuta capacità di osservazione dello psicoanalista inglese D. W. Winnicott: «L'oggetto è un simbolo dell'unione del bambino e della madre (o di parte della madre). Questo simbolo può essere localizzato. È nel luogo, in termini di spazio e tempo, in cui la madre è in transizione dall'essere, nella mente del bambino, fusa col bambino, all'essere per contro vissuta come un oggetto che viene percepito piuttosto che concepito. L'uso di un oggetto simbolizza l'unione delle due cose ora separate, il bambino e la madre, *al punto, in termini di spazio e tempo, in cui ha inizio il loro stato di separazione*». D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1990 [1971], p. 167.

³⁵ «[...] das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt» (G. S., IV.1, p. 262). - È significativo che nel saggio da *Berliner Chronik* a *Berliner Kindheit* Benjamin si sia cimentato nella versificazione alla ricerca della tecnica più adatta per rivisitare i luoghi dell'infanzia e per trasmettere le "immagini" che gli affluivano alla mente (G. S., VII.2, pp. 705-715).

³⁶ O. C., 349. «Es war die selige, die schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten hat und nur noch von der Kraft des Namens weiß, aus welchem das Geliebte lebt, sich wandelt, altert, sich verjüngt und, bildlos, Zuflucht aller Bilder ist» (G. S., IV.1, p. 370).

lezza, durante la degenza a letto per la febbre, la madre che porta col suo racconto la guarigione, la redenzione.

Nomi senza immagini, immagini che passano dinanzi agli occhi del morente, senza che egli, prima, ne abbia mai preso coscienza. Immagini che trascorrono turbinando come in una piccola sfera di cristallo o in una giostra, quella giostra della vita che inebria il fanciullo. Non appena essa rallenta:

[...] si faceva terreno malsicuro. E la madre in piedi là, palo più volte infisso nel terreno, attorno al quale il bimbo approdante gettava la gomina dei suoi sguardi.³⁷

Immagini che nel narratore parlano non solo attraverso la voce, ma pure attraverso il gesto, il corpo suo tutto, perché egli - il Giusto - non manca l'incontro con se stesso e con la propria progenie.

³⁷ «[...] wurde unsicherer Grund. Und die Mutter stand da, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke warf» (G. S. IV.1, p. 268). Se ne veda la versione quasi identica in *Einbahnstraße* (G. S., IV.1, pp. 114-115).

Jürgen Schwann
(Passau)

Die Gattung "Novelle"
Erschließungsverfahren, Konstituierungskriterien und
*Möglichkeiten der Didaktisierung**

Wer sich mit der Gattung "Novelle" beschäftigt, macht rasch die Erfahrung, daß die vorhandenen Deskriptions- und Systematisierungskonzepte eher zufällig und einseitig als eindeutig und verläßlich sind. Und so spiegelt die Behandlung von Novellen im Unterricht denn auch nicht ohne Grund häufig nur den Dissens über konsensfähige Gattungsmerkmale wieder. Überhaupt macht ja die unterrichtliche Arbeit mit Literatur zusehends Schwierigkeiten. Die Schüler sind relativ leseunwillig, und sie sind es vor allem längeren Texten gegenüber. Sie sind es außerdem älteren Texten gegenüber, zu denen sie von ihrer eigenen Lebenserfahrung her keinen unmittelbaren Zugang finden. Immer mehr scheint das Empfinden dafür zu schwinden, was Literatur als spezielle Erkenntnismöglichkeit bietet. Die Gründe für diesen Befund sind bekannt: immer schneller wechselnde Medienszenarien, sprunghaft sich ablösende Wirklichkeitsbilder und verlorene Wirklichkeitszusammenhänge. Vielen fehlt der Bezug zur Vergangenheit, und die Zukunft wird nicht selten als verstellt wahrgenommen. Vor diesem - gewiß pointiert dargestellten - Hintergrund nun meine These: Mit der Behandlung von Novellen im Unterricht ist zunächst ein Kontaktproblem zu beheben. Darüber hinaus bietet die Beschäftigung mit Novellen sehr gute Möglichkeiten, der genannten Schwierigkeiten Herr zu werden, Lust am Lesen zu wecken und Literatur als ein Medium zu vermitteln, das eine besonders intensive Erkenntnis von Wirklichkeitszusammenhängen ermöglicht.

Die übliche wissenschaftliche Zubereitung der Gattung "Novelle" ermuntert freilich nicht dazu, wie eine solche Eignung von Novellen wahrzunehmen sei. Man müßte nur an Manfred Schunicht denken, der zwei der bekanntesten Theoriekonzepte, das Falken- und das Wendepunktconcept, für die Gattung

* Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die erweiterte und durch einen Anmerkungsteil ergänzte Fassung eines Vortrags, den ich am 5.1.1995 an der Bildungswissenschaftlichen Hochschule - Universität Flensburg - gehalten habe.

“Novelle” mit überzeugenden Argumenten widerlegt hat¹. Aber man ist ja in der literaturwissenschaftlichen Diskussion durchaus uneins darüber, aus welchen Erschließungsverfahren und Konstituierungskriterien ein allgemein zustimmungsfähiger Gattungsbegriff erwachsen könnte².

Von wenigen Ausnahmen abgesehen³, lehren überhaupt weder die Geschichte von Gattungen noch die Begriffsgeschichte, wie zu zuverlässigen Gattungskriterien zu gelangen wäre. Unbehoben nämlich ist die bekannte hermeneutische Schwierigkeit, daß ohne Rückgriff auf die Geschichte der Gattung kein Gattungsbegriff erstellt werden kann, daß aber zum Verständnis der Gattungsgeschichte der Begriff der Gattung Voraussetzung ist⁴. Man könnte sich allerdings auch dadurch von einer Beschäftigung mit der “Novelle” abschrecken fühlen, daß es eine ganze Reihe von Gattungshistorikern gegeben hat, die die Gattung “Novelle” als ein Phänomen des 18. und 19. Jahrhunderts darstellen⁵. Nicht einfacher wird es, wenn man für unser Jahrhundert nur die Kurz-

¹ Manfred Schunicht: Der “Falke” am “Wendepunkt”. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses. [künftig: Schunicht. Novellentheorien]. In: Josef Kunz (Hrsg.): Novelle. [künftig: Kunz. Novelle]. Zweite, wes. veränderte und verb. Aufl. Darmstadt 1973, S. 439-468 [zuerst: GRM 41 (1960), S. 44-65]. Schunicht demonstriert, daß diese Begriffe historisch determiniert sind. Sie fallen daher als epochentranszendente Konstituierungskriterien aus: «Tieck hingegen verabsolutiert den Wendepunkt zum entscheidenden formalästhetischen Begriff und füllt ihn darüber hinaus mit eigener Bedeutung». (S. 444). Gezeigt wird auch, daß «Tiecks Wendepunkt nur aus der Kenntnis des Solgerschen Begriffs der Punktualität verstanden werden [kann]» (S. 450). Analoges gilt für Heyses Falkenbegriff: «Mehrere Begriffe stehen gleichrangig nebeneinander, sie umkreisen das Phänomen des Spitzenmotivs, ohne es terminologisch sauber zu fixieren» (S. 456). Schunichts Schlußfolgerung: «Heyse sucht in seiner Theorie eben nicht primär nach formalästhetischen Kriterien; er versucht den Lesern seiner Anthologie vielmehr inhaltliche Bestimmungen [...] einzureden. Damit ist die Falken-Theorie aber so sehr auf eine Deutung des Werks ihres Verfassers eingeeengt, daß sie für die gesamte Theorie unverbindlich wird» (S. 459).

² Vgl. dazu den Forschungsbericht K. K. Polheims von 1965. Karl Konrad Polheim: Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht (1945-1964) [künftig: Polheim. Forschungsbericht]. Stuttgart 1965.

³ Vgl. dazu den gattungstheoretischen Ansatz bei K. W. Hempfer und die nicht nur für die Gattung “Kunstballade” richtungsweisende Arbeit H. Laufhüttes. Hartmut Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte [künftig: Laufhütte. Gattungsbegriff]. In: Textsorten und literarische Gattungen [künftig: Gattungen]. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979. Hrsg. vom Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten. Berlin 1983. H. Laufhütte demonstriert, daß von Gattungen nur sinnvoll in der Denkfigur der «hermeneutischen Spirale» (S. 341) die Rede sein kann. Vgl. ferner Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973. K. W. Hempfer verweist auf Möglichkeiten gattungstypologischer Kriterienbildung ebd. S. 23f., bes. S. 27.

⁴ Zur ungelösten Problematik vgl. z.B. die Arbeit von Hildburg Herbst: Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert [künftig: Hildburg Herbst. Novelle]. Berlin 1985, S. 11.

⁵ Vgl. z.B. Johannes Klein: Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1954.; Josef Kunz: Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik.

geschichte anerkennt. Schließlich wäre zu bedenken, daß man überhaupt auf die Vorstellung von der Definierbarkeit einer Gattung "Novelle" verzichtet hat⁶.

Die bisherige literaturwissenschaftliche Arbeit bietet also unserem Anliegen wenig Hilfe. Dennoch ist plausibel zu machen, wie ein brauchbarer Gattungsbegriff ermittelt werden kann. Es soll im folgenden demonstriert werden, daß er - wenn man ihn hat - unterrichtlich verwendbar ist - und Klarheit voraussetzt. Zunächst ist also zu klären, was uns denn überhaupt vorliegt, bevor wir über die didaktische Ergiebigkeit dessen reden können, was man "Novelle" nennt.

Große Schwierigkeiten bisheriger Novellendiskussionen resultieren daraus, daß historische Festlegungen, die Bestimmtes meinten, von den späteren Historikern immer mehr gedehnt wurden, bis sie eklatant nicht mehr zu den Gegenständen paßten. So sind z.B. Tiecks «Wendepunkt» oder Heyses «Falke» als epochenunabhängige Gattungsmerkmale verwendet worden⁷. Auf diese Weise wurde ein historisch situierter Novellenbegriff verallgemeinert und eingebürgert. Das aber heißt nichts anderes, als den jeweiligen Gegenstandsbereich und seine Begrenzungen zu den Grenzen der Gattung "Novelle" selbst zu machen. Problematisch ist ferner, daß man die "Novelle" - wie andere Gattungen auch - von inhaltlichen und gehaltlichen Merkmalen her zu fassen suchte⁸. Diese aber sind extrem historisch determiniert. Thematische Konzepte wie "Ehre", "Liebe", "Treue" u.a. verändern nämlich gemäß ihrem aktuellen Interessenstatus ihren

Berlin 1966.; ders.: Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert. Berlin 1970.; Fritz Lockemann: Wege der neueren Novellenforschung. In: Kunz. Novelle (o. Anm. 1), S. 335-351. Benno v. Wiese: Novelle. 3. durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 1967.; Hannelore Schläffer: Poetik der Novelle [künftig: Hannelore Schläffer. Novelle]. Stuttgart, Weimar 1993.

⁶ Vgl. z.B. Walter Pabst: Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. Hamburg 1953, S. 245.; Karl Konrad Polheim: Gattungsproblematik. [künftig: Polheim. Gattungsproblematik]. In: K. K. Polheim (Hrsg.): Handbuch der deutschen Erzählung [künftig: Polheim. HE]. Düsseldorf 1981, S. 9-16, hier: S. 15.; Gert Sautermeister: Deutsche Erzählprosa der Restaurationszeit. [künftig: Sautermeister. Erzählprosa]. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus von See [künftig: von See. NH]. Bd. 16: Europäische Romantik III. Hrsg. von Norbert Altenhofer und Alfred Estermann. Wiesbaden 1985, S. 81.

⁷ Zum Begriff des Wendepunkts vgl. Ludwig Tieck: Schriften. Bd. 11. Vorbericht zur dritten Lieferung. Berlin 1829, S. LXXXIV-XC.; zum "Falken" vgl. Paul Heyse: Einleitung zu "Deutscher Novellenschatz". Hrsg. von P. Heyse und P. Kurz. Bd. 1, S. XVI-XX, bes. S. XX; zur "Wendepunkt"-, "Falken"-Theorie und ihrer Kritik vgl. Schunicht. Novellentheorien (o. Anm. 1), S. 454, 467f., 459-468; zur Bezeichnungspraxis selbst noch in jüngeren gattungstheoretischen Darstellungen vgl. z.B. Hugo Aust: Novelle [künftig: Aust: Novelle]. Stuttgart 1990, hier: S. 131, 159.

⁸ Vgl. etwa Hermann Pongs: Über die Novelle. In: Kunz. Novelle (o. Anm. 1), S. 139-153, hier: S. 140, 143; ders.: Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle.; hier:, S. 174-182.; Hannelore Schläffer. Novelle (o. Anm. 5), vgl. hier die Kapitel "Die Elemente der Novelle" (S. 21-39), "Brutalismus" (S. 123-149), "Die physiologische Novelle" (S. 253-266), insbes. den Abschnitt "Der Kauz und der Untergang der Novelle" (S. 261-266).

Inhalt. Themata und Inhaltlichkeiten scheiden folglich als Grundlagen für die zu erstellenden und im Unterricht zu vermittelnden Gattungsbegriffe aus. Da Gattungsbegriffe eine möglichst weitgehende Epochentranszendenz haben müssen, um ihre Tauglichkeit zu erweisen, muß man sich nach Merkmalen für ihre Konstituierung umsehen, die weniger alterungsanfällig sind. Da kommen dann aber nur rhetorische Strategien, Darstellungs- und Argumentationsmuster in Frage⁹.

Die Konsequenz, die sich daraus ergibt: Gattungen sollten vom rhetorischen Potential der Texte her begründet werden. So auch die "Novelle". Denn rhetorische Strategien sind inhalts- und epochenunabhängig beschreibbar. Schließlich leuchtet ja ohne wissenschaftlich-analytische Arbeit ein, daß die "Novelle" noch ihrem Namen gehorcht¹⁰. Auch hat jede generalisierende Rede von dem auszugehen, was fraglos jedem auffällt und sich in der Namenwahl niederschlägt. Anders gewendet: Die zentrale Stellung eines "Neuen" ist schon in der Etymologie des Gattungsnamens angezeigt¹¹. Deshalb kann man zu Recht eine Nominaldefinition gelten lassen, wie sie Goethe geliefert hat: «Denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit»¹².

Immer im Zentrum der "Novelle" steht tatsächlich die Behauptung des "Unerhörten", des Neuartigen, des Authentischen und implizit des *so* noch nicht Präsentierten bzw. Erzählten. Gleiches gilt für die zahlreichen Synonyme des "Unerhörten": Das "Nie (oder noch nie) Gehörte", das "Wunderbare" in all seinen Facetten, das "Merkwürdige", das "Außerordentliche" usw. Zunächst geht es zwar um die Behauptung des Besonderen. Der kleine, unterhaltsam inszenierte und mit tieferer Bedeutung aufgeladene Bedeutungsausschnitt, den die "Novelle" vorführt, ist aber immer repräsentativ für allgemeinere Zusammenhänge. Das als Erkenntnis zu vermitteln, ist besonders leicht möglich, wenn man die Schüler zur Entdeckung des jeweils gemeinten "Neuen" motiviert. Denn zu rechnen ist mit dem am "Neuen" interessierten Leser. Neugierde steht am Anfang der Lektüre, ebenso wie der Reiz des stofflich oder thematisch "Neuen". Auf diese Weise rückt die propädeutische Funktion des "Neuen" für

⁹ Viel zu wenig Beachtung hat in diesem Zusammenhang die Arbeit Winfried Wehles gefunden. Winfried Wehle: *Novellenerzählen* [künftig: Wehle. *Novellenerzählen*]. Französische Renaissance-novellistik als Diskurs. München 1981. W. Wehle macht deutlich, daß die Rhetorik für die "Novelle" «die Funktion einer Grundlagenwissenschaft» hat (S. 45).

¹⁰ Vgl. z.B. Aust. *Novelle* (o. Anm. 7), S. 11f.; Arnold Hirsch: *Der Gattungsbegriff "Novelle"*. Berlin 1928, S. 13ff.; Adolf von Grolmann: *Die strenge "Novellen"form und die Problematik ihrer Zertrümmerung*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 1929, S. 609-627, hier: S. 617.

¹¹ Vgl. zur Übersicht: Eberhard Leube: *Boccaccio und die europäische Novellendichtung*. In: v. See. *NH*. (o. Anm. 6). Bd. 9. Hrsg. von A. Buck. Wiesbaden 1972., S. 128-161, hier: S. 128.

¹² Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (29. Januar 1827). Hrsg. von H. H. Houben. Wiesbaden 1949²⁴, S. 177f.

das Erkennen in den Blick¹³. Schon Goethe hat bekanntlich die Verbindung zwischen dem Aspekt des "Neuen" und der Neugierde des Lesers auf den Reiz, den das stofflich "Neue" ausübt, exemplarisch hervorgehoben. In diesem Sinn läßt er in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* den Geistlichen, sein "alter ego", verlauten: «Was gibt einer Begebenheit den Reiz? nicht ihre Wichtigkeit [...], sondern die Neuheit. Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsre Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt»¹⁴. Als Heuristicum neben der Neugierde, das den Zugang zum "Neuen" wesentlich erleichtert, kann auch die Behauptung der Faktizität des Ereignisses gelten¹⁵. In Rechnung zu stellen ist mithin eine von jedem nachzuvollziehende Affinität der "Novelle" zu "Neuem", Wirklichem, Authentischem, Besonderem, Spektakulärem usw.

Deutlich nachvollziehbar ist, daß in Novellen sogar mit ausschließlich spektakulär Erzähltem spekuliert wird. Das bedeutet: Man kann, wie das bereits André Jolles getan hat¹⁶, die "Novelle" zu den *einfachen* Formen rechnen und überdies feststellen: Sie bedient offenbar ganz archaische Grundbedürfnisse. Mit ihrer Tendenz, "Neues" zu bieten, und ihrer daraus resultierenden formalen und inhaltlichen Ökonomie kommt sie menschlichen Grundbedürfnissen entgegen: z.B. der Neugier und dem Unterhaltungsbedürfnis. Diese archaische Komponente ist offensichtlich mit einer anthropologischen Konstanten in Zusammenhang zu bringen. Daß dem so ist, läßt sich unter anderem an den Novellen Boccaccios, Goethes und noch an Martin Walsers *Fliehendem Pferd* und Christoph Heins *Drachenblut* exemplifizieren. Gezeigt werden kann, daß die "Novelle" es immer mit "Neuem" als Aktuellem zu tun hat, wie wir z.B. schon an den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* feststellen können. Die signifikante Relation von "Neuem" und Aktuellem wird dem Leser dadurch vermittelt, daß der expositionelle erste Satz der *Unterhaltungen* einschlägige semantische Signale enthält. Dem Demonstrativpronomen fällt, durch eine Kli-

¹³ In dieser Hinsicht ist, wie W. Wehle feststellt, die "Novelle" als ein Modell der Aktualisierung zu verstehen, das «im Dienst der Wahrnehmungssteuerung» steht. Wehle. *Novellenerzählen* (o. Anm. 9), S. 185.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. [künftig: Goethe. *Unterhaltungen*]. In: J. W. Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 4, 1: *Wirkungen der Französischen Revolution (1791-1797)*, S. 436-457, hier: S. 452.

¹⁵ Es ist die «verschwenderische Fülle des Factischen im Boccac und anderen guten Italiänischen und Spanischen Novellisten», von der schon A. W. Schlegel berichtet. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. III. Teil (1803-1804): *Geschichte der romantischen Literatur*. Hrsg. von J. Minor. Heilbronn 1884, S. 247. Zum Aspekt des Factischen vgl. noch Hans-Dieter Gelfert: *Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte* [künftig: Gelfert. *Novelle*].

¹⁶ Vgl. dazu Polheim. *Forschungsbericht* (o. Anm. 2), S. 85.

max verstärkt, deiktische Funktion zu: «In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übelverwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine edle Familie ihre Besitzungen in jenen Gegenden und entfloh über den Rhein [...]»¹⁷. Wenn die Einsicht vollzogen ist, daß “Neues” auf Aktuelles bezogen ist, dann kann man sich darüber verständigen, daß diesem Sachverhalt eine Menge von Strukturelementen entspricht.

Ein Text, der das Genannte leisten soll, darf nicht lang sein. Länge macht langweilig. Er darf zumindest vom Inhalt her nicht allzu kompliziert sein. Denn eine vielschichtig bedingte Spannung baut sich von selber ab. Daraus ergibt sich eine Tendenz der “Novelle” zum einsträngigen Erzählen. Daraus ergibt sich bei längeren Zeitabläufen, die darstellungslogisch bewältigt werden müssen, wie z.B. in Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche*¹⁸ eine Neigung zur Episodenbildung, zur Aneinanderreihung und zu allen möglichen Formen erzählerischer Konzentration. So ist z.B. das Personenensemble in Novellen stark begrenzt. Redundanzen werden gemieden. Formen der Diskussion bzw. des Dialogs (wie im *Decamerone*)¹⁹, des “inneren Monologs” (wie in Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl*)²⁰, aber auch der Beschreibung (wie in Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß*)²¹ und der eingelagerten Retrospektive (wie in Brentanos Novelle *Vom braven Kasper und dem schönen Annerl*)²² sowie komplizierte Rahmenfügungen (wie in der *Judenbuche*)²³, Parallelismen und strukturelle Analogien (z.B. in den *Züricher Novellen* Gottfried Kellers)²⁴ stehen zur Technik ei-

¹⁷ Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), S. 436.

¹⁸ Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche* [künftig: Annette v. Droste-Hülshoff. *Judenbuche*]. In: A. v. Droste-Hülshoff: Werke in einem Band. München 1959, hier: S. 287-291, 291-300, 300-314, 314-324, 325-336.

¹⁹ Vgl. dazu exemplarisch die “Contrapasso”-Fügung in der siebten Novelle des achten Tages in Boccaccios *Decamerone*. Giovanni Boccaccio: *Dekameron*. Vollst. Ausg. in der Übertr. von Karl Witte. Durchges. von Helmut Bode. Nachwort von Andreas Bauer. München 1979, S. 625-650.

²⁰ Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl* [künftig: Schnitzler. *Leutnant Gustl*]. In A. Schnitzler: Meistererzählungen. [künftig: Schnitzler: Meistererzählungen]. Frankfurt a.M. 1969, S. 149-176.

²¹ Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß* [künftig: Tieck. *Des Lebens Überfluß*]. In: L. Tieck: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen vers. von Marianne Thalmann. Bd. III: Novellen. München 1965, S. 893-943, hier: 915f.

²² Clemens Brentano: *Geschichte vom braven Kasper und dem schönen Annerl*. Stuttgart 1969, S. 10f, 15-24, 28-32.

²³ Annette v. Droste-Hülshoff: *Judenbuche* (o. Anm. 18), S. 283-285, 311f.

²⁴ Gottfried Keller: *Sämtliche Werke und Briefe* [künftig: Keller. SW.]. Hrsg. von Clemens Heselhaus. 2 Bde. Bd. 2. München 1963². Parallelismen finden sich in der Beschreibung des Entscheidungsverhaltens und der psychischen Verfassung der Fides (in der Novelle *Hadlaub*) und der Ursula (in der Novelle *Ursula*; künftg: Keller. *Ursula*), vgl. S. 651 und 903 bzw. S.

ner Aussparung keineswegs im Gegensatz. Dem "unerhörten" Ereignis fällt eine besondere Funktion zu. Es dient der Kürze und eignet sich dazu, Kontrastfügungen zu etablieren, aus denen sich didaktische Exemplarik herleiten läßt²⁵. Komplementärphänomene wie "Altes" - "Neues", "Haß" - "Liebe", "Allgemeines" - "Einzelnes", "Gutes" - "Böses" können so gleichsam schlagend konkretisiert werden. So korrespondiert etwa der «Todesangst» die «Lebenseuphorie» der Protagonisten in Norbert Gstreins Novelle *O₂*²⁶. Oder denken wir etwa an Schnitzlers Novelle *Die Toten schweigen*. Dort bilden «ungeheure Scham» und «wilde Freude» ein der Darstellungsstruktur entsprechendes Begriffspaar²⁷.

Um eine besondere Form des verkürzten Argumentationsweges handelt es sich bei der Tendenz zur überraschenden Wende, zur Inszenierung des Zufalls und zur Pointenbildung. Wir werden darauf zurückkommen. Halten wir fest: Die Leistungsfähigkeit der "Novelle" ist gleichsam an einem Merkmalkatalog ablesbar, der mindestens die folgenden Strukturelemente benennt: Kürze, aphoristische Zuspitzung, begrenzte Komplexität, Neigung zu einsträngigem Erzählen, erzählerische Konzentration auf Einmaliges, Spektakuläres, Aktuelles, Authentisches, Wende, Pointe usw. In jedem Fall hat die Liste für definitorische Neuanpassungen offen zu sein²⁸.

Es ist aber noch auf etwas anderes hinzuweisen. Anlässe zum Erzählen des Spektakulären entstehen freilich nicht dadurch, daß etwas Spektakuläres pas-

667 und 903; strukturelle Analogien bestehen in den Belehrungen Bodmers (im *Landvogt vom Greifensee*) über Voraussetzungen und Konsequenzen staatsbürgerlicher Tugenden (S. 744f.) und des Herrn Jacques (im *Narr auf Manegg*) (S. 702f.). Komplementärfiguration liegt z.B. vor in der Präsentation wertbesetzter Positionen, die Freska von Bergamo und Ursula verbinden: «Wir sind von Kindesbeinen an füreinander gewesen und lassen nicht voreinander», läßt G. Keller Freska verlauten (S. 921; vgl. dazu S. 875).

²⁵ In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* wird didaktische Exemplarik durch das Erzählen lehrhafter, beispielhafter Geschichten hergestellt. Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), so z.B. in der *Prokuratornovelle*. Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), hier: S. 477-495. Die 99. Novelle der *Cent Nouvelles Nouvelles* von 1462, Goethes Vorlage der *Prokuratornovelle*, knüpft mit dem Verweis auf die Tugenden der "temperantia" und "prudencia" eindeutig an die didaktische Intention des *Decamerone* bzw. an die didaktische Literatur des Mittelalters an, z.B. dort, wo der Kaufmann seiner Gattin die Bedingungen für eine außereheliche Liebesbeziehung nennt. Sie müssen mit dem "natürlichen Gesetz" in Übereinstimmung zu bringen sein. Es geht also auch um Tugenden, die von einem potentiellen Liebhaber zu leisten sind: «Doncques vous elirez celuy que cognoistrez fermement estre sage et prudent [...]». *Les Cent Nouvelles Nouvelles*. In: Pierre Jourda (Hrsg.): *Conteurs francais au XVI^e siècle*. Paris 1956, S. 345. Die Pointe besteht darin, daß die umfassende Tugend «sage» die Tugend der "temperantia" in der Form der «abstinence» (S. 355) einschließt. Damit jedoch wird das Prinzip einer "iustitia universalis", die stets vernunftgeleitet ist, erfüllt.

²⁶ Norbert Gstrein: *O₂* [künftig: Gstrein. *O₂*]. Frankfurt a.M. 1993, S. 137 bzw. 138.

²⁷ Schnitzler. *Meistererzählungen* (o. Anm. 20), S. 115.

²⁸ Vgl. schon Aristoteles. *De Anima* II,5 417 b6, wo die Möglichkeit eines permanenten Hinausgehens über das Bestehende formuliert wird.

siert. Sie entstehen vielmehr dadurch, daß das "Neue", Spektakuläre, ein schlagartiger Hinweis auf eine veränderte, prekäre, ungesicherte Wirklichkeitsverfassung ist. Es gibt eine Form der weitergehenden Neugier, die gleichsam die inventio-Komponente, mithin das rhetorische Argumentationsmuster betrifft und die ihren Ausdruck in der Frage findet: Könnte es sein, daß ein im kleinen Rahmen "Neues" auf ein "Unerhörtes" im großen Rahmen verweist? Es läßt sich schon bei Antonio Manetti zeigen, daß das "Neue" nie um seiner selbst willen, sondern stets seiner Signifikanz für anderes wegen vorgeführt wird. In Manettis *Novelle vom dicken Holzschnitzer* von 1470 verweist das im kleinen Freundeskreis durchgeführte, die Existenz eines einzelnen erschütternde Experiment auf etwas anderes: auf die Möglichkeit nämlich, daß durch Manipulation des natürlichen Potentials, also der Vernunft, der Emotionen und Affekte, personale Identität stets gefährdet ist²⁹. In diesem Kontext ist z.B. auch noch die in Schnitzlers *Novelle Leutnant Gustl* bekundete, allerdings nur vorübergehende, tiefere, «andere» Einsicht des Protagonisten zu situieren: «daß [ihn] manchmal» vor sich «selber [...] graust»³⁰.

In Novellen geht es also nur vordergründig um Unterhaltung. Die Faszination durch ein "Neues" macht den Gegenstandsbereich zwar erfaßbar. Aber nachdem das Spektakuläre in seiner Signifikanz erkannt worden ist, bleibt es - aufgrund einschlägiger Inhaltssignale - *nicht* bei einem punktuellen Interesse. Die ursprüngliche Lust des Lesers an einem spektakulär "Neuen" verwandelt sich. Sie wird gewissermaßen überführt in ein Interesse an einem Dahinterliegenden, eigentlichen "Neuen". Stets wird nämlich die Konkretisation des Besonderen genutzt, um dieses Eigentliche durchscheinen zu lassen. Das "Neue" reizt nicht nur die Emotion des Lesers, sondern es spricht darüber hinaus seine Reflexion an. Dies hat seinen Grund in der Mehrschichtigkeit der Gattung "Novelle", da es neben der spektakulären Bedeutung eine zugleich mitlaufende eigentliche Bedeutung zu entdecken gilt. Es liegt demnach gleichsam in der Natur der Sache, daß ein Leser das "Neue", Aktuelle der "Novelle" auf die eigene Situation ausrichtet und erkennt, daß diese relativ moderne episch-fiktionale Gattung nie bloß der Befriedigung der Neugierde wegen inszeniert ist.

Das bedeutet - wenn das so ist -, daß die "Novelle" außer durch die bislang aufgeführten Merkmale auch noch strukturiert ist durch didaktische Strategien der *indirekten* Argumentation. Denn wenn das "Neue" für anderes steht, ist es immer nur Zeichen. Es hat Verweisungsfunktion auf ein eigentlich Bedeutendes hin. Das eigentlich "Neue", um das es geht, wird in konzentrierter Form dargeboten. Die "Novelle" arbeitet, um dem zu entsprechen, mit allen Formen der

²⁹ Antonio Manetti: *Die Novelle vom dicken Holzschnitzer*. Mit einem Nachwort von Giorgio Manganelli. Aus dem Italienischen übers. von Marianne Schneider. Frankfurt a.M. 1993.

³⁰ Schnitzler. *Leutnant Gustl* (o. Anm. 20), S. 168. Vgl. auch ebd. S. 173 und 174.

indirekten Argumentation, mit Parallelismen, Analogiefügungen, Typisierungen, Sinnbildern, Allegorien, Symbolen, Personifikationen, Chiffren usw.

Die bisher benannten Merkmale kennt auch die übliche Novellenbegrifflichkeit. Was aber bisher unbeachtet geblieben ist, das ist die mögliche Zuordnung dieser Merkmale zu der novellenspezifischen Festlegung auf die Präsentation den "Neuen" hin. Der in Umrissen vorgestellte Katalog enthält Novellenmerkmale, die aus der vorweg behaupteten Dominanz des "Neuen" hergeleitet wurden. In der direkten oder indirekten Behauptung der Neuartigkeit des Vorgetragenen (oder des Vortrags) hat die "Novelle" ihr zentrales Strukturierungsprinzip, von dem her und auf das hin ihre Gattungsmerkmale funktionalisiert sind. Der demonstrative Charakter des "Neuen" läßt sich in jeder guten Novelle entweder aus den unmittelbaren oder den indirekten Darbietungsstrukturen ermitteln. Ob am Anfang, in der Mitte oder am Ende, ob im Inhalt oder in der Diktion: Immer ist das "Neue" für den Leser so suggestiv vorhanden, daß der erforderliche Brückenschlag zu den anderen Gattungselementen argumentationslogisch und didaktisch naheliegend ist.

Einige Beispiele. So zielt etwa ein antithetisches Kompositionsverfahren wie in Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl* auf die Erkenntnis eines "Neuen". Ob das zu erkennende "Neue" - es geht um das Konzept der Ehre - ein in seinem Rang bestätigtes, revidiertes oder aus der Synthese von Gegensätzen neu entstandenes "Neues" ist, ist nicht entscheidend. Die Kontrastierung stellt sich im "inneren Monolog" dar, im Wechsel von Frage und Antwort. Eine durch Auslassungszeichen markierte Elliptik verlangt geradezu, ergänzt zu werden. Besonders eindringlich bringt dies die folgende Frage-Antwort-Sequenz zum Ausdruck: «Was soll denn gescheh'n? [...]. Nichts, nichts»³¹. Sie antizipiert, als ironische Pointe gleichsam, die "Erkenntnis" des Protagonisten. Er lernt nichts hinzu.

Eine Verweisungsfunktion auf das "Neue" hin hat das im Mittelpunkt jeden Novellengeschehens stehende "Unerhörte". Das läßt sich z.B. schon an der ersten Novelle des ersten Tages in Boccaccios *Decamerone* erproben³². Immer jedenfalls wird sich, mit den Worten des Ich-Erzählers aus Walker Percys Roman *The Moviegoer* erweisen, daß das "Unerhörte" die «Erfahrung des Neuen jenseits der Erwartung der Erfahrung des Neuen» liegt³³.

³¹ Ebd., S. 157.; vgl. auch S. 149.

³² Vgl. in diesem Zusammenhang die wegweisende Studie von Kurt Flasch: Giovanni Boccaccio. Poesie nach der Pest. Der Anfang des *Decamenon*. Vorwort. Erster Tag: Einleitung. Novelle I-IV. Ital.-Dt. Neu übers. und erkl. von Kurt Flasch (= excerpta classica). Mainz 1992, hier: S. 115-153. K. Flasch zeigt am Beispiel der Ciaparello-Figur der ersten Novelle die Folgen eines allgemeinen erkenntnistheoretischen und linguistischen Paradigmenwechsels der italienischen Renaissancegesellschaft.

³³ Walker Percy: *Der Kinogeher* [*The Moviegoer*; zuerst 1960]. Dt. von Peter Handke. Frankfurt a.M. 1986, S. 137.

Die Funktion von Zufall und Wende besteht in Novellen darin, beim Leser eine möglichst weitgehende Verunsicherung des Darstellungsziels, eben der Wahrnehmung und Einordnung des "Neuen", zu provozieren. Überraschungsmomente, wie z.B. Pointen, stimulieren Aufmerksamkeit und Zuarbeit des Lesers. Anstelle eines erwarteten oder wahrscheinlichen sieht er sich mit einem zunächst unerwarteten Ereignis konfrontiert. Dies macht nun gerade die für die "Novelle" charakteristische Verunsicherungsstrategie sichtbar: "Neues" soll zunächst befremden³⁴. Hat Helmut Halm in Martin Walsers *Fliehendem Pferd* nun einen Mord begangen oder nicht? Ist Friedrich Mergel in der *Judenbuche* nun der gesuchte Mörder oder nicht? - für den jugendlichen Leser besonders reizvolle Fragen. Man denke etwa auch an das Ende der *Amsel* von Robert Musil. Dort führt die zufällige Entdeckung «verblaßte[r] Bleistiftspuren» in einem Kinderbuch die entscheidende Wende in der Identitätssuche des Ich-Erzählers herbei und eröffnet eine neue Erkenntnis und Lebensperspektive: «Denn siehst du, daß unser Kopf haltlos ist oder in nichts ragt, daran sind wir gewöhnt, denn wir haben unter den Füßen etwas Festes; aber Kindheit, das heißt, an beiden Enden nicht ganz gesichert sein und statt der Greifzangen von später noch die weichen Flanellhände haben und vor einem Buch sitzen, als ob man auf einem kleinen Blatt über Abstürzen durch den Raum segelte. Ich sage dir, ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde. Ich hatte mir auch ein Bett in dieses Zimmer gestellt und schlief dort. Und da kam dann die Amsel wieder. [...]. Ich begann mit offenen Augen zu schlafen. Hier gibt es keine Nachtigallen - dachte ich dabei -, es ist eine Amsel»³⁵.

Wie man sieht, markiert die Pointe einer Novelle den zeichenhaften Rang des "Neuen" ebenso wie die ihn vorbereitende Wende. Man analysiere daraufhin einmal das Ende der berühmten *Falkennovelle* Boccaccios. Das dürfte auch unterrichtlich sehr ergiebig sein. Denn das "Neue" ist in der rhetorisch eingängigen Figur eines Chiasmus gegeben. Monna Giovanna, die Protagonistin, fordert ihre Brüder mit der Sentenz heraus: «Ich aber ziehe den Mann, der des

³⁴ Einige Belege statt vieler: Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), S. 493. Zur irritierenden Bedeutung des "Neuen" in der Rahmenhandlung der *Züricher Novellen* vgl. Keller. SW. Bd. 2 (o. Anm. 24), S. 611f., 806. Zur Funktion in den Binnennovellen vgl. z.B. S. 703 (*Narr auf Manegg*). Besonders eindringlich ist die Darstellung zu Beginn der Novelle *Ursula*: «Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auf tun» (S. 871); vgl. auch Gstrein. *O₂* (o. Anm. 26), S. 12, 45, vor allem in der Parallelismusfügung bzw. der anaphorisch strukturierten Sequenz S. 59: «Satz um Satz schien es sicherer, daß wir nicht genug Sauerstoff hatten, Satz um Satz, daß wir in der Hitze verschmorten, daß wir abstürzten oder in der Luft blieben, Satz um Satz, daß es aus war».

³⁵ Robert Musil: *Die Amsel*. In: R. Musil: Nachlaß zu Lebzeiten. Hamburg 1957, S. 129-149, hier: S. 149. Vgl. analog auch Heinrich von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*. In: H. v. Kleist: Sämtliche Werke. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand unter Berücksichtigung der Erstdrucke und Handschriften. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Curt Grützmacher. München 1967, S. 130.

Reichtums entbehrt, dem Reichtum vor, der des Mannes entbehrt»³⁶. Zugearbeitet wird dieser Pointe durch personale Perspektivierung. Der Schwester halten die Brüder nämlich den paradoxen Vorwurf entgegen: «Wie kannst du ihn [Federigo] nehmen wollen, der nichts auf dieser Welt hat?».

In vielen Novellen des 19. Jahrhunderts schließlich erscheint das "Neue" in der Gestalt des Symbols, z.B. im Schimmel von Theodor Storms *Schimmelreiter*, in der Treppe in Tiecks *Des Lebens Überfluß*³⁷, in den Lilien und Rosen des *Singgedichts*³⁸, z.B. im Ring, den Hansli Gyr Ursula, der Protagonistin in Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle, schenkt. Das ursprüngliche Wesen Ursulas, die "wahre" Originalität im Sinne der *Züricher Novellen*, zeigt sich nach Konfliktzuspitzung, Wende und Höhepunkt "neu", d.h. unverfälscht. Der Ring symbolisiert die "neue" alte Beziehung zwischen den beiden Novellenfiguren. Mit dem frühen Geschenk des Ringes wird zeichenhaft das am Ende der Novelle bekundete Vertrauen zwischen Hansli Gyr und Ursula vorweggenommen: «"Ich bin gestern gar nicht dazu gekommen, dir das Ringlein zu geben, das ich mitgebracht habe", sagte er [Hansli Gyr] und legte ihr einen fein gearbeiteten Goldreif, den er in Italien gekauft, an einen Finger der Hand, die er ergriffen, "willst du dich mir aufs neue anvertrauen und versprechen, daß du wartest, bis ich wieder komme?"»³⁹.

Die Beispiele ließen sich mehren. Deutlich in jedem Fall jedoch ist dies: Novellen sind aufgrund ihrer genretypischen Eigenschaften, angefangen von der Kürze bis zum Merkmal indirekter Strukturierung, besonders geeignet, konzentrierte, schlaglichtartige und vor allem spannend dargebotene Einblicke in verschiedene, gegenwärtige wie ältere, Auffassungen von Wirklichkeit zu ermöglichen. Der Blick des Lesers fällt dabei auf die unterschiedlichsten Arten, wie Wirklichkeit erlebt bzw. erlitten werden kann. Zwar zielt die argumentative, didaktische Konstruktion zunächst auf die Verunsicherung des Lesers. Diese aber soll offenbar eine Reflexion auslösen, die auf Erkenntnis die Lebensrealität betreffender Zusammenhänge gerichtet ist. Eine Argumentation vorzuführen und kenntlich zu machen, die das "wahre" Gut in der Form des "rechten" oder richtigen Lebens anbietet - oder sein Fehlen anzeigt -, war und ist novellenspezifisch. Das läßt sich interpretatorisch im Unterricht beispielsweise an Novellen Goethes, Thomas Manns - und noch an Martin Walsers *Fliehendem Pferd* bestätigen. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* wird das Pro-

³⁶ Boccaccio. *Decameron* (o. Anm. 19). V, 9, S. 461.; dort auch das folg. Zit.

³⁷ Tieck. *Des Lebens Überfluß* (o. Anm. 21), S. 934ff.

³⁸ Vgl. Keller. SW. Bd. 2 (o. Anm. 24), S. 938. Der auf die Erschließung neuer Erfahrungen und Sinnzusammenhänge bedachte Protagonist orientiert sich an einer Sentenz Logaus: «Willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? | Küß eine weiße Galathee: Sie wird errötend lachen [...]». Vgl. ferner die leitmotivische Verwendung dieser Symbole (z.B. S. 952).

³⁹ Keller. *Ursula* (o. Anm. 24), S. 891. Vgl. auch S. 903, 910f. und vor allem S. 920, nachdem die Wende durch erinnerndes Erkennen erfolgt ist.

blem der "rechten" oder richtigen Lebensführung im thematischen Kontext des angemessenen «geselligen» bzw. gesellschaftlichen Verhaltens diskutiert⁴⁰. Exemplifiziert wird, daß maßloses, unbändiges, die «Denkungsart»⁴¹ anderer mißachtendes Betragen im kleinen gesellschaftlichen Rahmen einer Gruppe, eben der "deutschen Ausgewanderten", sein Pendant im Großen der «wirklichen Welt» hat⁴². Es ist die Zeit der kriegerischen Ereignisse von 1792, als die französische Revolutionsarmee in die linksrheinischen deutschen Gebiete vorrückt. In Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann* werden mögliches Gelingen und tatsächliches Scheitern der Novellenfigur vor der Folie epikureischer Weltdeutungszusammenhänge gleichsam dialektisch vorgeführt. Eine Synthese gibt es nicht, am Ende scheitert der Held⁴³. Im *Tod in Venedig* bilden Platons und Nietzsches Ethik und Ästhetik die Maßstäbe für die Rechtfertigung moralischer Verhaltensweisen und Urteile. Aus ihrer Philosophie entnimmt Gustav von Aschenbach Begründungsprinzipien des moralisch (und ästhetisch) Richtigen bzw. Guten und Schönen. Und nicht von ungefähr nimmt noch Martin Walsers Protagonist Helmut Halm im *Fliehenden Pferd* immer dann auf Nietzsche und Kierkegaard Bezug, wenn er Entscheidungshilfen benötigt. Dies ist der Fall, wenn die bisherigen Standpunkte im Lichte neuer Gesichtspunkte, Ereignisse, Argumente versagen oder einer Revision bzw. Relativierung bedürfen⁴⁴. Das Bedeutungsproblem, das sich Helmut Halm stellt, betrifft die Frage, wie weit eine für das richtige und rechte Verhalten bedeutsame moralische Wertung mit einer Tatsachenaussage übereinstimmt, so z.B., wenn sich der Protagonist eine Tatsachenaussage vorlegt, ihr Erkenntnischarakter zubilligt und dann für sich eine Handlungsanweisung ableitet: «Wer den Sexualitätsgeboten dieser Zeit und Gesellschaft nicht genügte, war praktisch ununterbrochen am Pranger. Die Druckwaren sorgten dafür. Mit Wort und Bild. Jetzt flieh»⁴⁵. Am Ende je-

⁴⁰ Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), S. 508. Andernorts beklagt die Baronesse den Mangel an ethischen bzw. gesellschaftlichen Tugenden. «Gesellige Bildung» (S. 448) und «gesellige Schonung» (S. 449) seien jedoch erforderlich, wenn das gesellschaftliche Leben nicht von Unordnung und Chaos bestimmt werden soll. Daher die Aufforderung an die Mitglieder der Gruppe: «Bietet alle eure Kräfte auf, lehrreich, nützlich und besonders gesellig zu sein [...]». (S. 450). Beherrschung (vgl. S. 448) und «Entsagung» (S. 447) sind dazu "conditio sine qua non".

⁴¹ Ebd., S. 441.

⁴² Ebd., S. 437.

⁴³ Vgl. dazu Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. In: Th. Mann: *Sämtliche Erzählungen* [künftig: Th. Mann. SE]. Frankfurt a.M. 1963, S. 60-82.; vgl. auch *Unordnung und frühes Leid*, ebd., S. 491-522, hier: S. 498; *Der Tod in Venedig*, ebd., S. 353-417, hier: S. 362, 400f., vgl. bes. S. 414f., wo Wegmetapher und Erosthematik eine ethische Korrelation bilden.

⁴⁴ Vgl. Martin Walser: *Ein fliehendes Pferd* [künftig: Martin Walser. *Ein fliehendes Pferd*]. Frankfurt a.M. 1978. Wenn es z.B. «nicht auszuhalten» ist (S. 10), werden Kierkegaards *Tagebücher* gelesen (S. 10f.); zur Begründung der Nietzsche-Lektüre vgl. ebd., S. 13, 126, 147.

⁴⁵ Ebd., S. 66.

doch erweist sich der Weg des Ehepaars Halm als Fortschritt gegenüber der Anfangssituation. Der Weg führt - zeichenhaft - nach Süden⁴⁶.

Die genannten Beispiele weisen auf ein Charakteristikum der "Novelle". Denn in Novellen wird der Schüler mittels strategischer erzählerischer Ökonomie, in positiver oder negativer Argumentation, immer mit moralischen Vorstellungen in Berührung gebracht. Gewiß gehört es zu den Charakteristika jeder Gattung, ethische Probleme zu erörtern. Der "Novelle" aber ist es eigentümlich, ethische Positionen so zu strukturieren, daß deren Sinn brennpunktartig hervortritt. In Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer* etwa wird das "Neue" im Ort der Ereignissituation gleichsam punktualisiert: «Ein Saal [bildet] den Sammelpunkt aller Merkwürdigkeit, Nichtgeheuerlichkeit und Gespanntheit». Und Cipolla, der dubiose Magier, der den Umschlag von Faszination in Fanatismus bewirkt, ist für die Erzählerinstanz «die Personifikation von alldem»⁴⁷. Es kann in Novellen aber auch andererseits darum gehen, "neue" Formen gesellschaftlichen oder sozialen Verhaltens vorzustellen und zu erproben, die eine aktuelle Konfliktlage erforderlich macht: so z.B. in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*⁴⁸. Novellenautoren konzentrieren sich jedenfalls immer auf die rhetorisch durchgebildete Präsentation eines Erzählstranges, um Wertpositionen zu problematisieren.

Zur Vermittlung einer moralischen Bildung, die ethische Tugenden wie Mut und Mäßigkeit, aber auch Mitleid fördert, indem sie sensibel macht für Unrecht, Demütigungen und Grausamkeit, eignen sich Novellen weitaus besser als andere erzählerische Medien. Romane z.B. sind zu komplex strukturiert⁴⁹. Kurzgeschichten fehlt die Ausrichtung auf historische Dimensionen⁵⁰. An einer be-

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 158f.

⁴⁷ Thomas Mann. *Mario und der Zauberer*. In: Thomas Mann. SE, S. 523-565, hier: S. 552.

⁴⁸ Goethe. *Unterhaltungen* (o. Anm. 14), S. 448-450, 452-457.

⁴⁹ Der Roman neigt, wie H. Koopmann zeigt, zur «Weltausdeutung großen Stils, zur Kommentierung der Zeitgeschehnisse von einer übergeordneten Position aus», zum «Raisonieren über die Welt überhaupt». Helmut Koopmann: Einleitung. In: H. Koopmann (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Romans* [künftig: HR]. Düsseldorf 1983, S. 7-10, hier: S. 7. Der Roman werde bestimmt durch das «Panoramahafte», den «Verzicht auf Ausschnitte» bzw. den «Nachdruck auf der Totalität der erzählten Welt»; ders.: *Vom Epos und vom Roman*. HR, S. 11-30, hier: S. 15. Der «Aktionsradius» ist «umfangreicher» (S. 26). Im Roman wird, wie auch Bruno Hillebrand zu Recht hervorhebt, der «innere Zusammenhang personaler Bedingtheit» dargestellt. Bruno Hillebrand: *Zur Romantheorie in Deutschland*. In: HR, S. 31-53, hier: S. 35. Zum Versuch einer quantitativen Definition der Gattung unter Berufung auf E. M. Forster vgl. K. K. Polheim. HE (o. Anm. 6), S. 11.

⁵⁰ Zu den Gattungsmerkmalen der "Kurzgeschichte" vgl. Leonie Marx: *Die deutsche Kurzgeschichte*. Stuttgart 1985, S. 1-11. Die Autorin versucht zugleich eine Begriffsbestimmung der "Novelle" zu geben: «Generell wird die Kurzgeschichte zwischen Novelle, Anekdote, Kalendergeschichte, Erzählung und Skizze eingeordnet» (S. 84). Sie vergißt allerdings zu erwähnen, daß gerade in der neueren amerikanischen Literatur die althergebrachte Gattungsbezeich-

sonders geeigneten Novelle des 19. Jahrhunderts, Theodor Storms *Schimmelreiter*, läßt sich vorführen, wie sich die vordergründige Faszination durch das spektakulär "Neue" ermitteln und unterrichtlich vermitteln läßt - indem man dertut bzw. zugleich davon redet, daß diese Art von Wirklichkeitsdarstellung spezifisch für eine bestimmte Epoche ist. So kann z.B. darauf verwiesen werden, daß im Realismus des 19. Jahrhunderts auf keine eindeutig bestimmbare Wirklichkeit mehr zurückgegriffen werden kann, sondern nur noch auf die Wirklichkeit des einzelnen und dessen individuelle Interpretation⁵¹. In diesem Kontext sind die Spukgeschichten des *Schimmelreiter* zu situieren. Sie lassen sich auf keine verbindliche, allgemein überprüfbare Wirklichkeitsinstanz zurückführen. In diesem Kontext gründet aber auch Hauke Haiens Einsamkeit, der sich in keinem verlässlichen Sinnzusammenhang mehr wirklich aufgehoben weiß. Demonstriert werden kann auch, wie die Leistung der Stormschen Erzählweise darin besteht, daß sie die Epochenproblematik in dem einen Erzählvorgang konzentriert, so daß das "Neue" auf mehreren Ebenen erscheint. Zum einen ist ersichtlich, daß das "Neue" als Geistererscheinung mehrere Zeugen bzw. Erzählerinstanzen als scheinbar numinoses Phänomen beunruhigt. Zu registrieren ist andererseits, daß sich diese vordergründige Qualität des Spektakulären im Laufe der Erzählung umwandelt in etwas ganz anderes, nämlich in eine *neue* Einsicht des Lesers um die Beschaffenheit menschlicher Dinge⁵². Dargelegt wird im Grunde ein Erkenntnisproblem. Denn die tatsächliche Geschichte Hauke Haiens liegt weitgehend im Dunkeln. Sie läßt sich nicht mehr eindeutig vermitteln, weil sie nicht mehr authentisch rekonstruierbar ist. Im *Schimmelreiter* verfährt Storm wie Platon im Dialog *Timaios*: Die objektive Geschichte ist zwar nicht mehr erkennbar. Aber man kann sich Geschichten erzählen, um sich ihr subjektiv zu nähern. In der Erzählung des Schulmeisters gibt sich diese Geschichte eindeutig als konstruierte zu erkennen. Das, was Hauke Haien erfahren

nung "novella" verwendet wird. Vgl. z.B. Saul Bellow: *A Theft (Ein Diebstahl)*. 1989 (Dt. Köln 1991). Als «generelles Unterscheidungsmerkmal» äußere sich die «formprägende Reduktion der Kurzgeschichte darin, daß sich die Geschichte nicht in wenigen Sätzen zusammenfassen» lasse (S. 87). Wichtig seien auch syntaktische Differenzen. Die "Kurzgeschichte" bevorzuge «Relativ-, Temporalsätze sowie parataktische Reihung von Gleichwertigem und Gleichgewichtigem [...], nicht Kausalketten», sie sei «andeutend statt ausdeutend» (S. 87) konzipiert. Zu weiteren distinktiven Merkmalen vgl. Gelfert. Novelle, S. 27-30, 38-44, 51f., 54-60. Gelfert analysiert detailliert den jeweils typologisch differierenden ersten Satz, den «verräterische[n] erste[n] Satz» (S. 51).

⁵¹ Ich beziehe mich hinsichtlich dieses Gegenstandskomplexes auf die wegweisende Darstellung Hartmut Laufhüttes. Hartmut Laufhütte: Periodisierungskriterien [künftig: Laufhütte: Periodisierungskriterien]: Wie soll man sinnvoll von "Realismus" reden? Typoskript einer bisher unveröffentlichten Vorlesung.

⁵² In Norbert Gstreins Novelle *O₂* z.B. werden Anlässe zu einer "neuen" Einsicht in menschliche Verhältnisse und Möglichkeiten neuer Begriffsbildung vorgeführt. Gstrein. *O₂* (o. Anm. 26). S. 136f.

hat, wird gleichsam als Resultante verschiedener Sichtweisen dargeboten. Der Anspruch aber, die Wahrheit des Vorgetragenen an überprüfbaren Fakten zu messen, ist aufgegeben worden. So ist das historische, in der Vergangenheit liegende "unerhörte" Ereignis allenfalls bedingt wahrscheinlich wahrnehmbar. Denn klargemacht wird, daß die Geschichten der verschiedenen Überlieferungszeugen wenig wahrscheinlich sind. Sie sind es deshalb, weil sich in ihnen allzu sehr ein von Vorurteilen, Emotionen und Aberglauben bestimmtes Denken ausdrückt⁵³. Dies aber prägt bzw. verfälscht das Wirklichkeitsbild der Berichtstatter. Außerdem wird deutlich, daß dieses von Spuk- und Gespenstergeschichten durchsetzte Wirklichkeitsverständnis ein immer noch aktuelles ist, nämlich das der Erzählgegenwart. Vernunft und Erkenntnisfortschritt sind also stets bedroht von einem Gefahrenpotential, das seinen Ursprung in den menschlichen Leidenschaften, dem Bereich der Emotionen und Affekte, hat. Zorn, Angst und andere Affekte sind deutliche Signale, die den prekären, d.h. stets labilen Anspruch des scheinbar autonomen Subjekts widerlegen können. Der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte selbst bekundet schon anfangs, daß er anfällig ist gegenüber den im Gasthof vorgetragenen Deutungen, die ihrerseits affektbesetzt sind⁵⁴. Vorgeführt wird, daß tiefsetzende, von Vorurteilen und Ängsten besetzte Verhaltensmuster sich in Gespenster- und Spukgeschichten ein entsprechendes Forum schaffen. Storm verdeutlicht zugleich, daß diese Darstellungs- und Interpretationsweisen von "Wirklichkeit" nicht abgelegt, sondern weiterhin vorhanden sind. Am Ich-Erzähler wird exemplifiziert, daß auch die Gegenwartsperspektive nicht vorurteilslos und affektfrei ist - und daher auch nicht unsere Sicht auf Ereignisse der Vergangenheit. Entsprechend ungesichert ist demnach unsere eigene individuelle Interpretation gegenwärtiger und vergangener "Wirklichkeit"⁵⁵. Im *Schimmelreiter* gestaltet Storm letztlich die Gefahr individueller Teilhabe an allgemeinen Vorurteilen⁵⁶. Was sich tatsächlich etwa 130 Jahre vor der letzten Erzählsituation ereignet hat, ist ungeklärt, so daß es am

⁵³ In der *Judenbuche* z.B. erscheint Friedrich Mergels Vater als Gespenst des Brederholzes. Annette v. Droste-Hülshoff. *Judenbuch* (o. Anm. 18), S. 318f.; vgl. noch Gstrein. *O₂* (o. Anm. 26), S. 126: «Dann wieder waren es Hirngespinnste, und er wußte nicht, ob er den noch zuckenden Kadaver einer Katze wirklich sah, oder ob er sich einbildete, ihn zu sehen, alles schien möglich, und als ihm gerade da ein Paar entgegenkam, eng umschlungen, ängstlich, sich umschauend, war es mit seiner Fassung vorbei». Vgl. auch ebd., S. 131 («voll von Hirngespinnsten»); S. 143 («es war ein riesiges Maul, das sie verschlang»).

⁵⁴ Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. In: Th. Storm: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe 1868/69. Mit Anm. und einer Zeittafel von Karl Pörnbacher sowie einem Nachwort von Johannes Klein. Bd. 2. München 1977, S. 696-809, hier: S. 700.

⁵⁵ Helmut Halm bekräftigt denn auch in Martin Walsers *Fliehendem Pferd* seine Überzeugung mit dem erkenntnistheoretisch signifikanten Satz: «Was man sieht, gibt so gut wie nichts wieder von dem, was ist». Martin Walser: *Fliehendes Pferd* (o. Anm. 44), S. 92.

⁵⁶ Vgl. Laufhütte. Periodisierungskriterien (o. Anm. 51), S. 16.

Ende dem Leser überlassen bleibt, «Plausibilitäten abzuwägen»⁵⁷. Analoges vollzieht sich in Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche*. Als Friedrich Mergel nach der Ermordung des Juden Aaron sein Heil nur noch in der Flucht sieht, ist er nach Überzeugung vieler - nicht zuletzt aufgrund der Indizienlage - als Täter ausgewiesen. Die Autorin läßt jedoch die Schuldfrage offen⁵⁸. Gleiches hatte zuvor schon für den am Förster Brandis begangenen Mord gegolten. Eindeutig wird dem Leser durch den Erzähler mitgeteilt: «Denjenigen, die vielleicht auf den Ausgang dieser Begebenhet gespannt sind, muß ich sagen, daß diese Geschichte nie aufgeklärt wurde [...]»⁵⁹. Eine analoge Erzählhaltung liegt noch in Norbert Gstreins Novelle *O₂* von 1994 vor, wo es heißt: «Sie erzählten die Geschichte, die sie noch so oft erzählen sollten, der eine schon mit der ihm später eigenen Zurückhaltung, der andere, als wollte er ein Heldenepos daraus machen»⁶⁰.

Ähnliche Relationierungen des vordergründig Spektakulären und des eigentlich Gewollten lassen sich mit verschiedenen Novellen unterschiedlicher Zeitzugehörigkeit leisten, des geringen Umfangs der Erzählungen wegen in kompakten Unterrichtssequenzen. Diese wiederum führen dazu, daß sich verschiedene Wirklichkeitskonzepte, z.B. hinsichtlich des Konzepts der "Ehre" vergleichend erarbeiten lassen. Man könnte auch, indem man ähnliche Versuche macht - Versuche nämlich, die Funktionsschemata anderer Gattungen, z.B. von Balladen und bestimmten Gedichtgattungen zu bestimmen -, die Sensibilität des Schülers dafür wecken, daß alle diese Gattungen *Modelle* sind, und zwar Modelle der Wirklichkeitsgestaltung und der Wirklichkeitsdeutung mit je spezifischen Möglichkeiten. Das wiederum könnte Anstoß sein zum Weiterlesen und -lesenwollen.

Was hat sich ergeben? Die Gattung "Novelle" ist ein didaktisches Genre der literarischen Fiktion. In unterhaltender, oftmals spannender, durch Pointenbildung und Konzentration charakteristischer Form werden Argumente vorgetragen. Diese sind eingelagert in das Handlungskontinuum oder die Art seiner Darstellung. Die einzelnen Merkmale der Gattung "Novelle" sind nur aus der Analyse der Darbietungsstrukturen erschließbar. Der Erzählverlauf wird vom Prinzip der Reduktion regiert. Der Argumentationsgang der "Novelle" macht den Sinn von Handlungen überraschend erkennbar. Die Behandlung eines singulären Falls macht verdeckte oder offene Annahmen über Wirklichkeit überprüf-

⁵⁷ Ebd., S. 13. Es sind die «Leerstellen, die darauf [warten], von der Phantasie des Betrachters ausgefüllt zu werden», wie es noch in personaler Perspektivierung in Antonio Tabucchi Schlemihl-Adaptation, der Novelle *Die Züge nach Madras*, von 1985 heißt. Antonio Tabucchi: *Die Züge nach Madras*. In: A. Tabucchi: *Kleine Mißverständnisse ohne Bedeutung*. München, Wien 1986 [zuerst Mailand 1985], S. 138.

⁵⁸ Annette v. Droste-Hülshoff. *Judenbuche* (o. Anm. 18), S. 324f.

⁵⁹ ebd., S. 311.

⁶⁰ Gstrein. *O₂* (o. Anm. 26), S. 157.

bar und überführt eine davon in den Bereich des Allgemeingültigen. Der einzigartige Fall unterscheidet sich von anderen möglichen Fällen durch die meist unerwarteten Handlungsmotive der Novellenfiguren. An ihnen und ihren Handlungen werden Krisen und Resultate überraschender Vorgänge veranschaulicht und exemplarisch gemacht. Dieser Darstellungsweise korrespondieren das geringe Personenensemble und die Exemplarik der dargestellten Vorgänge als Bestandteile eines ermittelbaren Ganzen. Einzelvorgänge sind Entsprechungen zu einem oft erst im Nachhinein entschlüsselbaren Sachverhalt. Pointen und offener Schluß, aber auch die zyklische Struktur mancher Novellen haben hier ihren systematischen Ort. Exemplarik im Bereich des "Neuen" ist als *die* durchgehende Gattungsstruktur anzusehen. Demonstriert wird die Exemplarik am Einzelfall. Das geschieht im Hinblick auf seine allgemeine Gültigkeit. Diese bemißt sich an einem Sinnhorizont, der in Frage gestellt, revidiert oder bestätigt wird. Die "Novelle" verfolgt zu verschiedenen Zeiten verschiedene Ziele und bedient sich verschiedener Strategien der Bedeutungserstellung. Invariant jedoch ist sie insoweit, als in dem je unterschiedlichen Variationenspektrum die Bemessungsgrundlage moralischen Verhaltens in Form einer Sinngebungsinstanz immer enthalten ist. Den formalen Ordnungsrahmen erhält das Argumentationsmodell "Novelle" durch seine rhetorischen Verweisstrukturen. In diesem Ordnungsrahmen, in dem Stoffe, Themen und Motive situiert sind und der sie alle in Richtung auf das "Neue" bündelt, kann auch der jugendliche Leser die in *einem* Ereignis verdichtete geschichtliche Konkretisation erfassen und deuten. Unterrichtlich mit der "Novelle" zu erreichen bzw. zu lernen ist, wie Inhaltssignale adäquat aufzunehmen sind und wie Epochenkonstellationen wahrnehmbar sind. Existenz und Problematik der Novellenfiguren werden exemplarisch erfaßbar in ihrem Verhältnis zu jener Sinngebungsinstanz, die über das *Medium des "Neuen"* in dieser Gattung stets überraschend und für den Schüler beispielgebend in Erscheinung tritt.

Der produktive Umgang mit Literatur verlangt, das Erkenntnispotential zu nutzen, das Literatur bietet. Dazu können, der leichten Zugänglichkeit und Kürze wegen, novellistische Texte dienen. In der Hand des guten Lehrers kann die "Novelle" sein wie ein Erdball, der auf einer Nadelspitze tanzt.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

*La «Undine» di Friedrich de La Motte-Fouqué
Divertissement o specchio di un tormento?*

Es giebt Gedichte, an die sich
keine Kritik wagen darf, weil
sie der Kritik selbst eine Frage
aufgeben, die sie früherhin noch
nicht beantwortet hat¹.

«Questo libro dev'essere un inizio: l'inizio della ricerca su Fouqué²: così si apre la premessa alla prima edizione della monumentale opera monografica con la quale Arno Schmidt, nel 1958³, ha tentato di reintrodurre nel pantheon del romanticismo tedesco uno scrittore ormai del tutto dimenticato. Il barone Friedrich de la Motte-Fouqué, nobile prussiano di origine ugonotta nato nel 1777, costituì uno strano fenomeno nella letteratura del primo Ottocento e resta un «e-sempro ammonitore»⁴ di quanto possa essere labile la fortuna di uno scrittore.

A pochi anni dalla fine delle cosiddette «guerre di liberazione» da Napoleone la sua fama era già del tutto tramontata, ma nel secondo decennio del secolo

¹ Albertine Baronin de la Motte-Fouqué (cur.), *Briefe an Friedrich Baron de la Motte-Fouqué*, Mit einer Biographie Fouqué's von Julius Hitzig, Berlino, Adolf & Comp, 1848, p. 148 (lettera di Franz Horn del 21.8.1811).

² Arno Schmidt, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch* (abbr.: Schmidt), Zurigo, Haffner, 1988 [I ed. Darmstadt, Bläschke, 1958], p. 9: «Dieses Buch soll ein Anfang sein: der Anfang der Fouqué-Forschung».

³ Schmidt aveva cominciato a occuparsi di Fouqué negli anni trenta, ma durante la guerra aveva perso tutto il materiale raccolto. Nel dopoguerra riprese la ricerca e lavorò ancora per anni sullo scrittore romantico, pubblicando la sua monografia solo nel 1958; si veda in proposito John J. White (King's College London), *Arno Schmidt's Fouqué-Reception*, in Hanne Castein und Alexander Stillmark (curr.), *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert. Londoner Symposium 1985*, Stoccarda, Heinz, 1986, pp. 85-106.

⁴ Günter De Bruyn, *Fouqué oder warnendes Beispiel*, in «Sinn und Form» 130 (1979), pp. 1039-1045.

egli non solo era stato il più famoso e il più letto di tutti gli autori della scuola romantica, ma aveva goduto di un successo assai maggiore di Goethe. Cantore entusiastico di un fittizio mondo nordico, propugnatore di un elaborato codice d'onore cavalleresco, campione della causa patriottica contro la Francia, Fouqué era stato, insomma, uno dei personaggi di maggior spicco nella vivace vita culturale berlinese fra il 1810 e il 1820.

In quel momento Berlino era il punto geografico di riferimento del Romanticismo tedesco: Tieck, Wackenroder e Arnim erano prussiani; Kleist⁵ trascorse parecchi anni in questa città; Chamisso vi ci si trasferì fin dalla giovinezza e anche i Brentano vi vennero ad abitare dopo il matrimonio di Bettina con Arnim. Gli anni berlinesi furono poi essenziali per l'artista forse più complesso e geniale del gruppo: E. T. A. Hoffmann. Ma non solo i poeti, anche i teorici del romanticismo scelsero Berlino come centro di divulgazione delle loro idee: qui Wilhelm Schlegel tenne le famose lezioni di estetica e da qui Fichte diffuse le proprie teorie filosofiche. I salotti di Henriette Herz e Rahel Varnhagen, inoltre, diventarono punti di ritrovo dell'intera intelligenza europea⁶.

Ben integrato in questo ambiente ricco e stimolante, l'ufficiale Fouqué, dopo essersi sottoposto a una disciplina ferrea anche in ambito letterario dedicandosi a studi molteplici sotto la guida del maestro August Wilhelm Schlegel⁷, con zelo infaticabile si era fatto paladino dei temi che la scuola romantica aveva proposto come innovativi rispetto agli schemi rigidi e rigorosi del Classicismo. Medioevo e Cristianesimo, filtrati da una sensibilità attenta alle forze sotterranee e occulte del mondo psichico e fenomenico, sono le colonne portanti dell'immensa produzione di questo autore, sempre incline alla trasfigurazione e alla stilizzazione del reale in una estetizzata dimensione sovrasensibile.

Fouqué era uno scrittore onesto, ma nulla c'era in lui «dell'impeto critico-ribellistico del primo romanticismo»⁸, e ugualmente estraneo gli era il tormento dei poeti di quello seriore. Lontano dalle elucubrazioni speculative e dalle sofferte visioni allegoriche di Novalis come dalle angosciate elaborazioni liriche di Eichendorff e di Brentano, incapace di ironia e di autoironia, Fouqué, con una semplicità ai limiti dell'ingenuità, era tuttavia riuscito ad arrivare a un pubblico assai vasto con una fitta serie di testi sempre in bilico fra l'arte e la letteratura di

⁵ Cfr. Helmut Sembdner, *Fouqués unbekanntes Wirken für Heinrich von Kleist*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 2 (1958), pp. 83-113.

⁶ Cfr. Carola Stern, *Der Text meines Herzens. Das Leben der Rahel Varnhagen*, Reinbeck presso Amburgo, Rowohlt, 1994.

⁷ Cfr. Friedrich de la Motte-Fouqué, *Lebensgeschichte des Barons Friedrich de la Motte-Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst*, Halle, Schwetschke, 1840; *Eines deutschen Schriftstellers Halb Jahrhundert. Autobiographie*, Brema, Bremer Liebhaber Drucke, 1930.

⁸ Ralph-Rainer Wuthenow, *Der Ritter Fouqué und seine vielen Werke*, in Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine und andere Erzählungen*, Francoforte, Insel TB, 1978, pp. 205-214; qui p. 201: «vom kritisch-rebellischen Impetus der Frühromantik».

puro intrattenimento⁹, e, come poi scrisse Heine, poteva vantarsi di essere stato l'unico fra i poeti contemporanei a incontrare anche il gusto dei ceti più bassi, l'unico romantico davvero «popolare»¹⁰.

Tanto successo si spiega anche con il particolare momento storico. La fortuna di Fouqué coincise infatti con la dissoluzione del Sacro Romano Impero di Nazione Tedesca: l'occupazione francese della Germania aveva generato un fervore nazionale che tentava di conciliare lo spirito libertario borghese con gli interessi di un'aristocrazia poco incline a rinunciare ai propri privilegi. Istanze progressiste e intenzioni reazionarie si intrecciavano in una realtà frammentata e disorientante, che aveva nella lingua l'unico fattore di coesione. Gradita era quindi ogni soluzione estetica dell'esistere, ben accetta ogni proposta che aiutasse a riattribuire senso, almeno idealmente, a un mondo di cui sfuggivano le coordinate: per questo Fouqué piaceva, perché il suo Medioevo non corrispondeva alla realtà storica e sconfinava sempre nel favoloso e perché dalle sue opere era assente ogni tratto speculativo. Il suo sostanziale conservatorismo, unito al credo utopico in un futuro migliore, davano sicurezza ai lettori e ne compensavano le frustrazioni quotidiane¹¹.

In ottime relazioni col mondo editoriale - importante soprattutto l'amicizia che lo univa a Hitzig¹² - e giornalistico¹³, Fouqué alimentava poi la sete escapistica dei suoi numerosi lettori pubblicando un libro dopo l'altro¹⁴ e fondando una serie di riviste letterarie¹⁵ in cui uscivano testi più brevi ma di non minore

⁹ Gerhard Schulz, *Fouqués "Zauberring"*, in Friedrich de la Motte-Fouqué, *Der Zauberring. Ein Ritterroman*, Monaco, Winkler, 1984, pp. 471-494.

¹⁰ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, Monaco, Goldmann, p. 114: «[...] Herr Fouqué kann sich rühmen, daß er der einzige von der romantischen Schule ist, an dessen Schriften auch die niederen Klassen Geschmack gefunden» (trad.: «Il signor Fouqué può vantarsi di essere stato l'unico della scuola romantica i cui scritti piacevano anche alle classi inferiori»).

¹¹ Gerhard Schulz, *Nachwort*, in Friedrich de la Motte-Fouqué, *Romantische Erzählungen*, a cura di Gerhard Schulz, Monaco, Winkler, 1977, pp. 493-515, in cui l'autore ricorda come Fouqué, pur avendo influenzato Walter Scott, non abbia avuto la stessa fortuna dello scrittore anglosassone.

¹² Si veda in proposito Ute Schmidt-Berger, *Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik*, in Friedrich de la Motte-Fouqué, *Undine*, Francoforte e Lipsia, Insel, 1992, pp. 123-161.

¹³ Fouqué collaborò, fra l'altro, fra il 1810 e il 1811, ai «Berliner Abendblätter» e al «Phoebus» di Kleist che, secondo Schmidt-Berger, si ispirò all'amico per il personaggio di *Der Prinz von Homburg*.

¹⁴ L'edizione complessiva più vasta dell'opera è la seg.: Friedrich de La Motte Fouqué, *Ausgewählte Werke*, 12 voll., Halle, Schwetschke und Sohn, 1841. Una bibliografia delle opere, per quanto incompleta, è contenuta in Karl Goedecke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Lipsia, Dresda e Berlino, Ehlermann, 1898 ss., vol. VI, pp. 115-131; vol. X, p. 542; vol. XI/1, pp. 490-492; vol. XIV, pp. 188-203; pp. 990-993.

¹⁵ Cfr. Joachim Schwabe, *Friedrich Baron de la Motte-Fouqué als Herausgeber literarischer Zeitschriften der Romantik*, Breslavia, Priebatsch, 1937. Fra le riviste fondate da Fouqué vanno annoverate: «Die Jahreszeiten. Vierteljahresschrift für romantische Dichtung», Berlin

richiamo. Generoso nelle amicizie, dedicava la propria attività redazionale anche a promuovere le opere di poeti che sentiva spiritualmente affini¹⁶.

Nonostante quest'attività febbrile, la gloria di Fouqué fu effimera e lo scrittore le sopravvisse per oltre un ventennio, incapace di darsi ragione del progressivo declino della propria popolarità, fino a convincersi di essere vittima di qualche strana cellula politica a lui ostile¹⁷. Secondo il giudizio di Eichendorff, in Fouqué «la fantasia in massima tensione, unita a una sincera intenzione cavalleresca, primeggiava violenta su tutte le altre energie spirituali» e «fece di lui il Don Chisciotte del romanticismo»¹⁸.

Davvero donchisciottesca è l'immagine che di Fouqué ormai anziano offre Günther de Bruyn, presentandolo come un personaggio cocciutamente estraneo alla realtà, sempre in ritardo rispetto ai suoi tempi, di fatto «uno scrittore tendenzioso di second'ordine che, conformandosi alle correnti spirituali della sua epoca, a tratti poteva anche sembrare di prim'ordine»¹⁹. Conservatore e tradizionalista, fedele senza remissione alla causa monarchica, infiammato da un indomabile entusiasmo patriottico e intriso di orgoglio aristocratico, Fouqué non si seppe evolvere, rimanendo rigorosamente fedele a se stesso: fu insomma un idealista inattaccabile di un candore commovente, come testimoniano i seguenti versi:

1811-1814, di cui vengono pubblicati quattro numeri con la collaborazione redazionale di Julius Eduard Hitzig; «Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift» a cura di Fouqué e di Wilhelm Neumann, Berlino, Salfeldschen Buchhandlung, di cui escono dieci numeri fra il 1812 e il 1814; «Taschenbuch der Sagen und Legenden» a cura di Fouqué e di Amalie von Helwig, Berlino, Realschulbuchhandlung; «Für müßige Stunden. Vierteljahresschrift», in 7 volumetti fra il 1816 e il 1821, a cui collabora la moglie Caroline; «Berlinische Blätter für deutsche Frauen», che consta di un Probeheft più 12 voll. (ognuno di quattro numeri) e uscì fra l'aprile del 1829 e il marzo 1830.

¹⁶ Fouqué cura le edizioni dei volumi *Peter Schlemils wundersame Geschichte* di Chamisso (Norimberga, Schrag, 1814) e *Ahnung und Gegenwart* di Eichendorff (Norimberga, Schrag, 1815).

¹⁷ Walther Ziesemer (cur.), Friedrich de la Motte-Fouqué, *Werke. Auswahl in drei Teilen* (abbr.: Werke), Berlino, Lipsia e Vienna, Bong, 1908, *Lebensbild*, p. XXVI.

¹⁸ Gerhart Baumann (cur.), Joseph von Eichendorff, *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, 4 voll., Stoccarda, Cotta, 1958, vol. 4, p. 350: «[...] bei Fouqué überwältigte die reiche, auf einen Punkt gespannte Phantasie, verbunden mit einer ehrlich ritterlichen Intention, allen anderen Geisteskräfte und machte ihn so zum Don Quixote der Romantik». Si veda al riguardo Chr. E. Seibicke, *Friedrich Baron de la Motte-Fouqué: Krise und Zerfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*, Monaco, tuduv-Verlagsanstalt, 1985.

¹⁹ De Bruyn, cit. p. 1044: «[...] ein zweitrangiger Tendenzschriftsteller, der durch die Zeitströmung, die er entsprach, zeitweilig wie ein erst-rangiger erscheinen konnte». Sul tratto donchisciottesco della figura del poeta si veda anche: Wilhelm Lehmann, *Romantischer Don Quixote*, in W. L., *Bewegliche Ordnung. Aufsätze*, Heidelberg, Schneider, 1947, pp. 73-81.

Ein weiches Herz im Busen

Ein kriegerisch glühender Sinn,
 Manch holder Wink der Musen,
 Das ward mir zu Gewinn²⁰.

Un tenero cuore in petto

Un ardente spirito guerriero,
 Molti cenni propizi delle muse,
 Questa fu la mia fortuna.

Le indubbie qualità tecniche di Fouqué non si caricarono mai di un pathos credibile e con gli anni finirono per riuscire stucchevoli. Così la sua stella si eclissò molto prima che la morte lo cogliesse nel 1843.

«A pochi scrittori venne tributato tanto onore quanto un tempo al nostro eccellente Fouqué», scrisse Heine nel 1836 nel saggio dedicato a *La scuola romantica*, aggiungendo però: «Ormai egli trova lettori solo fra il pubblico delle biblioteche rionali. [...] Le opere che ha scritto nell'ultimo periodo non sono affatto godibili. [...] Le figure dei suoi cavalieri sono fatte solo di ferro e di cuore, non posseggono né carne né cervello. Le immagini femminili sono solo immagini o meglio bambole i cui ricci biondi cadono in morbide onde su graziosi volti floreali»²¹.

Il giudizio negativo, benché bonario, dei contemporanei è stato fatale a Fouqué che da allora non è più riuscito a redimersi da questo discredito. La germanistica lo ha quasi totalmente ignorato²², e solo nel secondo dopoguerra, preci-

²⁰ Werke, vol. I, p. 26.

²¹ Heine, *Die romantische Schule*, cit., p. 113 s.: «Wenigen Schriftstellern ward so allgemeine Huldigung zuteil wie einst unserem vortrefflichen Fouqué. Jetzt hat er seine Leser nur noch unter dem Publikum der Leihbibliotheken. [...] Die Werke, die er in dieser späteren Zeit schrieb, sind ungenießbar. [...] Seine Rittergestalten bestehn nur aus Eisen und Gemüt; sie haben weder Fleisch noch Vernunft. Seine Frauenbilder sind nur Bilder oder vielmehr Puppen, deren goldenen Locken gar zierlich herabwallen über die anmutigen Blumengesichter».

²² A parte qualche tesi di dottorato di carattere generale (Erich Hagemeyer, *Friedrich Baron de la Motte-Fouqué als Dramatiker*, Diss., Greifswald, 1905; Trajan Bratu, *Fouqués Lyrik*, Diss., Berlino, 1907; Lothar Jeuthe, *Friedrich de la Motte-Fouqué als Erzähler*, Diss., Breslavia, 1910; Josef Saer, *Fouqué und die Befreiungskriege*, Diss., Vienna, 1925) e qualche saggio relativo alle amicizie fra Fouqué e gli altri romantici (Otto Eduard Schmidt, *Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik*, Lipsia, 1908; Ewald Reinhard, *Aus dem Freundeskreise Eichendorffs*, in «Eichendorff-Kalender» 17 (1926), pp. 26-32), la critica si è dedicata essenzialmente al tema di *Undine* (Wilhelm Pfeiffer, *Über Fouqués «Undine»*, Diss., Heidelberg, Winter, 1903; Oswald Floeck, *Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit*, Heidelberg, Winter, 1909; Hans von Wolzogen, *E. Th. A. Hoffmann und Fouqués Undine*, in «Der Wächter» 5 (1922), pp. 263-265; Julius Haupt, *Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann*, Lipsia,

samente nel 1958, dopo un trentennio di totale vuoto nella ricerca su questo scrittore, Arno Schmidt si è fatto pioniere di una *Fouqué-Renaissance* che però non ha avuto quasi nessun seguito²³. Il volume di Schmidt ha suscitato interesse per la meticolosità e la stravaganza, ma la critica, più che occuparsi del poeta prussiano di cui egli riproponeva con passione la rilettura, si è limitata a chiedersi come mai uno scrittore così singolare e provocatorio avesse dedicato tanta attenzione a un romantico mediocre²⁴ - e che per di più propugnava ideali politici ed estetici agli antipodi rispetto alla sua concezione della letteratura²⁵ - arrivando a definirlo «uno dei più grandi e più interessanti poeti tedeschi in assoluto»²⁶. In effetti Schmidt non è riuscito a far condividere a molti il proprio entusiasmo, tanto che Marcel Reich-Ranicky²⁷ ebbe a dire con ironia che il libro dello scrittore di Amburgo, per quanto meritorio, segnava l'inizio ma insieme anche la fine della ricerca su Fouqué.

Dalla pubblicazione della monografia di Schmidt, infatti, un nuovo tentativo di riproporre Fouqué al pubblico e alla critica si è avuto solo nel 1977, in occasione del bicentenario dalla nascita. Ma anche le iniziative²⁸ nate per la celebrazione dell'anniversario sono rimaste lettera morta e hanno contribuito solo in maniera minima a trarre dal dimenticatoio uno scrittore che continua a essere ignoto al vasto pubblico e neppure ha conosciuto grande ritorno d'interesse

Wolkenwanderer Vlg., 1923; Carl Georg von Maasen, *Nachwort*, in Fouqué, *Undine und andere Erzählungen*, Monaco, Müller, 1923).

²³ Cfr. Volkmar Stein, recensione a Friedrich de la Motte-Fouqué, *Romantische Erzählungen*, a cura di Gerhard Schulz, Monaco, Winkler, 1977, in «Aurora» 40 (1980), p. 223 s.

²⁴ Cfr. J. J. White, cit.; Birgit Diekkämper, *Friedrich de la Motte Fouqués «Undine» als engelhafte Verkörperung idyllischer Existenz*, in *Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Francoforte, Berna e Berlino, Lang, 1990, pp. 218-247; qui p. 219 s.: «Aus dem intendierten Auftakt zur Ingangsetzung einer längst überfälligen Fouqué-Forschung fruchtet nicht viel mehr als das Rätsel um Arno Schmidts Motivation zur Begeisterung für den Dichterkollegen» (trad.: «L'intenzione di mettere in moto una ricerca su Fouqué, già ampiamente in ritardo, non diede altri frutti se non l'enigma relativo alla motivazione dell'entusiasmo di Arno Schmidt per il collega scrittore»).

²⁵ Schmidt in effetti rimprovera a Fouqué la sua sconcertante ingenuità politica e vede in lui l'estrema personificazione dell'atteggiamento più reazionario del romanticismo. I contenuti passatisti vengono però controbilanciati da una valutazione estremamente positiva dello stile e del linguaggio di Fouqué; Schmidt, insomma, tenta una sorta di riabilitazione stilistica dello scrittore.

²⁶ Schmidt, p. 28: «einer der größten und interessantesten deutschen Dichter überhaupt».

²⁷ Marcel Reich-Ranicky, *Arno Schmidts Werk (oder ein selfmade-world in Halbtrauer)*, in *Deutsche Literatur heute*, Vienna, Gütersloh, s. d., pp. 202-224.

²⁸ In occasione del duecentesimo anniversario dalla nascita, la «Bayrische Staatsbibliothek» di Monaco ha organizzato una mostra dedicata a Fouqué. Sulla mostra cfr. Georg Ramseger, *Friedrich de la Motte-Fouqué - Eine Ausstellung in München*, in «Aus dem Antiquariat» 3 (1977), p. 104 s. Nello stesso anno è uscito il vol. a cura di Gerhard Schulz, *Friedrich de la Motte-Fouqué, Romantische Erzählungen*, Monaco, Winkler, 1977 (il vol. contiene, oltre a *Undine*, altri 24 racconti).

presso gli studiosi. Se si eccettua il lavoro del 1980 di Frank Rainer Max²⁹ che ha tentato di offrire una panoramica complessiva dell'opera e della concezione del mondo di Fouqué, la critica si è limitata a prendere in esame qualche singolo testo dello scrittore³⁰, la cui opera resta a tutt'oggi in gran parte ancora inedita³¹. Nel frattempo il volume di Arno Schmidt è stato reimmesso sul mercato³², mentre si è tentato il rilancio di alcuni racconti³³ e, soprattutto, del romanzo cavalleresco *Der Zauberring*³⁴ (L'anello magico), una trilogia ambientata all'epoca della terza crociata, che tanto entusiasmo aveva suscitato al momento della pubblicazione, nel 1813³⁵. Ma benché E. T. A. Hoffmann e Heinrich Voß lo avessero accolto con favore³⁶ e Friedrich Schlegel fosse addirittura arrivato a definirlo il miglior romanzo europeo dopo il *Don Chisciotte* di Cervantes³⁷, il testo non si è imposto al grande pubblico. I lettori moderni sembrano cioè confermare il giudizio di Goethe che, non tenendo in gran conto la poesia che si ispirava al mondo barbarico e confuso del Medioevo, non aveva mai degnato di grande attenzione Fouqué³⁸ e tuttavia, in un colloquio con Eckermann, gli

²⁹ Frank Rainer Max, *Der «Wald der Welt». Das Werk Fouqués*, Bonn, Bouvier, 1980.

³⁰ Si veda Christine E. Seibicke, *Friedrich Baron de la Motte-Fouqué*, cit.; Winfried Freund, *Grauensvolles Genuß: Friedrich de La Motte-Fouqué, «Das Galgenmännlein»*, in *Literarische Phantastik: die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stoccarda, Kohlhammer, 1990; Stefan Greif, «Dass ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!». *Zum Bild des Künstlers in Fouqués Kunstmärchen «Die vierzehn glücklichen Tage»*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 112 (1993), Sonderheft, pp. 97-116.

³¹ A partire dal 1990 è ricomparsa sul mercato librario la copia dell'edizione berlinese delle opere del 1812-14: Wolfgang Möhring (cur.), Friedrich de La Motte-Fouqué, *Sämtliche Romane und Novellenbücher*, Hildesheim, Olms, 1990 ss.

³² Arno Schmidt, *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch*, Zurigo, Hauffmanns Taschenbuch 1, 1988.

³³ Cfr. *Kindermärchen* von Contessa, Fouqué und E. T. A. Hoffmann, Stoccarda, Reclam, 1987 (contiene, come il vol. originale del 1816, i seguenti racconti di Fouqué: *Die kleinen Leute, Der Kuckkasten*); Wilfried Rudolph (cur.), Friedrich de La Motte-Fouqué, *Das Schauerfeld*, Berlino e Weimar, Aufbau Vlg., 1989 (si tratta di un vol. antologico che contiene i seguenti racconti: *Eine Geschichte vom Galgenmännlein; Das Schauerfeld; Die Köhlerfamilie; Ixion; Die Heilung; Ritter Toggenburg; Furio; Der neue Regulus*).

³⁴ Gerhard Schulz (cur.), Friedrich de La Motte-Fouqué, *Der Zauberring. Ein Ritterroman*, Monaco, Winkler, 1984. Sul vol. si vedano le recensioni di Hans Kircheldorff, in «Neue Deutsche Hefte» 31/3 (1984), pp. 594-596 e Frank Rainer Max, in «Arbitrium» 4 (1986), pp. 181-183.

³⁵ Il romanzo venne pubblicato a Norinberga dall'editore Schrag nel 1813.

³⁶ Feroce era invece stata la critica di Brentano; cfr. sull'argomento: Wolfgang Baumgart, *Der Ritter Fouqué*, in «Aurora» 15 (1955), pp. 80-85.

³⁷ Cfr. Schulz, *Nachwort* in Friedrich de la Motte-Fouqué, *Der Zauberring*, cit., pp. 471-494.

³⁸ Cfr. Friedrich de La Motte Fouqué, *Goethe und einer seiner Bewunderer* (abbr.: Goethe), Berlino, Dunker, 1840. Si veda in H. H. Houben (cur.), Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Wiesbaden, 1959 (il colloquio del 3.10.1823).

aveva suggerito: «Se però vuole farsi una buona opinione di Fouqué legga la sua Undine: è davvero deliziosa. Certo, quello era un buon soggetto e non si può proprio dire che il poeta ne abbia tratto tutto quanto se ne poteva trarre; e tuttavia l'Undine è bella e le piacerà»³⁹. Nonostante le riserve di Goethe, il racconto trova sempre un grande favore presso il pubblico di tutte le età e di tutti i paesi, mentre è in pratica solo al soggetto della ninfa acquatica, affascinante sia per la sua lunga e mai interrotta tradizione⁴⁰ sia per la sua polivalenza semantica, che la critica non cessa di prestare attenzione⁴¹. Insomma, il nome di Fouqué si lega ancora oggi esclusivamente alla «delicatissima fiaba» *Undine*⁴², «una della più spontanee e pure creazioni del romanticismo tedesco [...], un racconto che per qualche verso anticipa la ben più tragica storia dell'ondina di Andersen e continua a piacere ai bambini come agli adulti, perché è fiabesco senza

³⁹ Goethe, p. 48: «Wollen Sie aber von Fouqué eine gute Meinung bekommen, so lesen Sie seine Undine, die wirklich allerliebste ist. Freilich war es ein guter Stoff, und man kann nicht einmal sagen, daß der Dichter alles daraus gemacht hätte, was darin lag; aber doch, die Undine ist gut und wird Ihnen gefallen».

⁴⁰ Cfr. Martin Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967; Klaus Alpers, *Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums*, in Harmut Böhme (cur.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Francoforte, Suhrkamp TB, 1988, pp. 65-98.

⁴¹ Cfr. Sabine Wellner, *Betrachtung des Undinen-Motivs unter dem Gesichtspunkt der Integrationsleistung für eine patriarchalisch strukturierte Kultur*, in Ruth Großmann - Christine Schmerl (curr.), *Philosophische Beiträge zur Frauenforschung*, Bochum, Germinal, 1981, p. 101-111; Henriette Beese (cur.), *Von Nixen und Brunnenfrauen. Märchen des 19. Jahrhunderts*, Francoforte, 1982; Silke Schilling, *Die Schlangenfrau. Über matriachale Symbolik weiblicher Identität und ihre Aufhebung in Mythologie, Märchen, Sage und Legende*, Francoforte, Materialis, 1984; Françoise Ferlan, *Le Thème de l'Ondine dans la Littérature et l'Opera allemands du XIXème siècle*, Berna etc., Lange, 1987; Inge Stephan, *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*, in R. Berger u. I. Stephan (curr.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Colonia e Vienna, 1987, pp. 117-139; Inge Stephan, *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*, in Harmut Böhme (cur.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Francoforte, Suhrkamp TB, 1988, pp. 234-262; Elke Liebs, *Möglichkeitsfrauen und Wirklichkeitsmänner. Nachdenken über die Ursachen der vegetativen und ideellen Dystonie im literarischen Umfeld des Melusine-Motivs*, in Irmgard Roebing (cur.), *Lulu, Lilith, Mona-Lisa - Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler, 1989, pp. 99-124; Matthias Vogel, *Melusine ... das läßt aber tief blicken*, Studien 2. Gestalt der Wasserfrau, Berna etc., Lange, 1989; Irmgard Roebing (cur.), *Sehnsucht und Sirene*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1992.

⁴² Secondo Arno Schmidt il giudizio di Goethe, che è stato fatale a Fouqué, era del tutto parziale, proprio perché il grande di Weimar conosceva soltanto *Undine*, mentre non aveva letto le altre opere, fra le quali, a suo parere, la migliore è *Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein. Ein Roman*, Lipsia, Fleischer, 1817, testo in cui, a suo dire, ci si imbatte in un Fouqué alternativo.

abuso del fantastico-decorativo e candidamente umano senza ombra di languore ed affettazione»⁴³.

La storia di *Undine*⁴⁴ è ambientata in un indeterminato Medioevo. Il giovane e bel cavaliere Huldbrand von Ringstetten, per compiacere Bertalda, figlia adottiva di un duca tedesco di cui vuole conquistarsi le grazie, decide di dimostrare alla agognata nobildonna il proprio coraggio e di attraversare un bosco stregato al limite della città nel quale nessuno osa penetrare. Lungo il cammino viene sospinto da alcune figure fantasmagoriche in una precisa direzione e finisce per raggiungere, oltrepassata la «selva oscura», una capanna situata su una penisola di un lago e abitata da una vecchia coppia di pescatori che vivono con la loro strana figlia adottiva, la bella creatura elfica Undine. La fanciulla, giunta a loro in maniera portentosa dall'acqua, ha sostituito per la coppia la figlia legittima, scomparsa un giorno altrettanto inspiegabilmente nel lago e mai più ritrovata. La capricciosa Undine si innamora, presto ricambiata, del bel cavaliere, costretto a trattenersi presso i pescatori da un improvviso temporale. Il ruscello antistante il bosco si gonfia infatti tanto da trasformare in un'isola la lingua di terra su cui sorge la capanna. Il maltempo conduce poi alla casupola, sempre in modo arcano, anche un sacerdote, che senza indugio consacra l'amore dei due giovani, unendoli in matrimonio. Quest'atto trasforma la ninfa in un «Weib», in una donna che per la prima volta soffre e ama; e allora essa confessa a Huldbrand di essere un'ondina e di appartenere alla genia degli spiriti dell'acqua; gli confessa di essere stata fino ad allora una creatura senz'anima e di averne acquisita una con il matrimonio. A provocare l'uragano e a impedire al cavaliere di far ritorno in città dalla giovane duchessa è stato lo zio di *Undine*, il potente principe delle acque Kühleborn, sfuggente essere acquatico in grado di assumere le forme più svariate. È stato lui a rapire un tempo Bertalda - che è in realtà la figlia naturale dei pescatori - e sempre lui ha sospinto alla capanna il sacerdote che ha sposato Undine con Huldbrand permettendo alla fanciulla di assimilarsi al genere umano. Passato l'uragano, la giovane coppia torna insieme in città. Bertalda, dapprima triste per il matrimonio dell'amato cavaliere, stringe poi amicizia con Undine e si reca coi due sposi al castello di Ringstetten. Nella nuova dimora il tenero idillio a tre si tramuta però pian piano in catastrofe. La moglie risulta sempre più estranea al cavaliere, di nuovo indubbiamente attratto da Bertalda. Undine soffre e ammonisce il marito di non insultarla mai se si trovano su un fiume o in vicinanza di un corso d'acqua. Se ciò succedesse gli spiriti dell'acqua la verrebbero a riprendere, facendola sparire

⁴³ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca, Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964, p. 838.

⁴⁴ Il racconto nella traduz. di Diana Dell'Omodarme, già uscito in italiano presso la U.T.E.T. (Torino, 1955) è stato riproposto in edizione tascabile con le illustrazioni a colori di Arthur Rackmann da TEA, Milano, 1989.

per sempre. Ma durante un viaggio sul Danubio⁴⁵ che dovrebbe condurre gli sposi e l'amica a Vienna, Huldbrand apostrofa Undine, ingiuriandola perché è una ninfa, una creatura disumana: la fanciulla scompare sospirando fra le onde del fiume. Dopo un periodo di lutto e di dolore, Huldbrand si riavvicina a Bertalda e decide di sposarla. Il sacerdote che aveva celebrato le prime nozze si rifiuta però di unire i due in matrimonio, dichiarando di essere perseguitato da angosciose visioni notturne, in cui Undine lo avverte che, secondo le leggi degli spiriti dell'acqua, Huldbrand non è vedovo e libero, e quindi morirà se sposerà Bertalda. Allora il cavaliere si rivolge a un monaco che promette di celebrare le nozze entro pochi giorni. Nel frattempo Undine compare in sogno anche a Huldbrand e gli spiega fra le lacrime che sarà costretta a ucciderlo se egli insisterà nel proposito di volersi risposare. Il cavaliere tuttavia non dà retta all'avvertimento. Il giorno delle nozze, Bertalda insiste per far allontanare dal pozzo del castello la pietra che lo chiude: immediatamente Undine, trovato un concreto accesso alla dimora del consorte, si presenta nella stanza di Huldbrand che muore soffocato dai suoi baci e dalle sue carezze. Al funerale la ninfa ricompare avvolta in veli bianchi, per trasformarsi poi in una fonte zampillante che avvolge in un estremo abbraccio la tomba dell'amato.

Undine nacque probabilmente da un'esigenza concreta, ossia venne composta per inaugurare una rivista fondata a Berlino da Fouqué nel 1811 e pubblicata da Hitzig: il racconto uscì infatti anonimo⁴⁶ sul primo numero (il quaderno di primavera) del foglio trimestrale «Jahreszeiten»⁴⁷, pensato per diffondere la poesia romantica. Come l'autore spiegava nella premessa, la storia «non ha altro scopo che di divertire, perciò tutto ciò che in essa non risulta generalmente leggibile, comprensibile, accessibile, è escluso dalle sue finalità»⁴⁸. Ma nonostante questo chiaro avvertimento, la critica si è sbizzarrita - soprattutto negli ultimi quindici anni - a dare del racconto le interpretazioni più varie.

Arno Schmidt ha sottolineato il carattere autobiografico di *Undine* che tradurrebbe in letteratura un'esperienza platonica di Fouqué diciottenne, ossia l'in-

⁴⁵ Secondo Roebing, *Sehnsucht und Sirene*, cit., *Undine* è molto vicina al *Donauweibchen* (musica di Karl Friedrich Hensler, libretto di Ferdinand Kauer), opera del 1798 in cui la ninfa si chiama Hulda, mentre la moglie si chiama Berta, che si svolge appunto sul Danubio, fiume mitizzato a dimora degli spiriti dell'acqua.

⁴⁶ Fino ad allora Fouqué aveva firmato i propri lavori con Pellegrin, uno pseudonimo ispirato al Petrarca e suggeritogli dal maestro A. W. Schlegel. Ma avendo ottenuto l'anno precedente grande successo con il romanzo *Der Todesbund*, lo scrittore firmò *Undine* con la formula «Vom Verfasser des Todesbundes».

⁴⁷ Della rivista uscirono, fino al 1814, altri tre quaderni, tutti composti da testi di Fouqué. La prima edizione a libro di *Undine* uscì, sempre nel 1811, a Berlino presso Koch.

⁴⁸ Cit. in Schulz, *Nachwort a Romantische Erzählungen*, cit.: «Sie hat keinen anderen Zweck, als zu unterhalten, daher liegt Alles, was nicht allgemein lesbar, verständlich und eingänglich scheint, außer ihrem Zweck».

contro del giovane militare a Minden con Elisabeth von Breitenbach, la sorella quindicenne di un commilitone⁴⁹. Il sogno d'amore, allora non realizzato, viene rivissuto in forma di fiaba dallo scrittore, infelice del suo matrimonio con Caroline von Briest. Contro i precedenti biografi di Fouqué, Schmidt sostiene infatti che le seconde nozze⁵⁰ dello scrittore furono tutt'altro che un'unione idilliaca. Del resto già Edgar Allan Poe aveva intuito questo disagio e, commentando il racconto, aveva scritto che esso gli suggeriva l'idea che l'autore soffrisse delle pene di un matrimonio mal riuscito⁵¹. Con minuzia di dettagli Schmidt ricostruisce anche il luogo concreto a cui si ispira la topografia dell'opera⁵² e giunge alla conclusione che dietro *Undine*, «un'eterna figura fiabesca della letteratura tedesca - anzi, della letteratura mondiale»⁵³, si nasconde in ultima analisi soltanto una confessione⁵⁴.

A questa lettura sostanzialmente autobiografica del fortunato racconto, Gisela Dischner⁵⁵ oppone invece, in un saggio del 1981, un'interpretazione estetico-epocale. La fiaba di *Undine* esemplifica, secondo la studiosa, il tentativo romantico di recuperare, attualizzare e poetizzare un mito. La possibilità di legare la dimensione archetipica del mito con quella della soggettività era stata teorizzata da Schelling, che aveva tentato di conciliare il processo di umanizzazione della natura con quello della naturalizzazione dell'uomo. Per questo il «Kunstmärchen», la fiaba intesa non come gesto di regressione ingenua ma come atto di creazione artistica consapevole, era diventata forma espressiva predi-

⁴⁹ Schmidt, p. 125 ss.

⁵⁰ Fouqué aveva sposato in prime nozze (il 20.9.1798) Marianne von Schubaert (1783-1862). Il matrimonio, infelice, si concluse nel 1802 col divorzio. Nel 1803 Fouqué sposò Caroline von Rochow, nata von Briest (1774-1831). Ziesemer parla dell'unione come di un connubio felice, mentre secondo Schmidt essa fu un vero disastro. Egli descrive Caroline come una donna autoritaria e libera, che tradiva spesso il marito e gli imponeva sempre la propria volontà. Arriva addirittura a credere che Caroline avesse sposato Fouqué solo perché era già incinta di un altro mentre si stava separando dal primo marito: von Rochow, infatti, probabilmente informato, prima di divorziare dalla moglie si era sparato un colpo alla tempia. Nel 1833 Fouqué si sposò per la terza volta con Albertine Tode (1806-1876), da cui ebbe due figli, il secondo dei quali nacque subito dopo la morte del padre.

⁵¹ Cit. in Schmidt, p. 127: «From internal evidence afforded by the book itself, I gather that the author suffered from the ills of a malarranged marriage» (trad.: «Per testimonianza interna fornita dal libro stesso, suppongo che l'autore soffrisse delle pene legate a un matrimonio malriuscito»).

⁵² Il luogo che ispira l'ubicazione di *Undine* sarebbe il Binnensee, lo Steinhuder Meer (cfr. Schmidt, p. 134 s.).

⁵³ Schmidt, p. 127: «eine der ewigen Märchenfiguren der deutschen - nein, der Weltliteratur».

⁵⁴ Schmidt, p. 199: «eine ausgesprochene Bekenntnisdichtung».

⁵⁵ Gisela Dischner, *Friedrich de la Motte-Fouqué: Undine (1811)*, in Paul Michael Lützel (cur.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stoccarda, Reclam, 1981, pp. 264-284.

letta dai romantici: essa permetteva infatti la traduzione moderna di antiche credenze e insieme si proponeva come sintesi poetica dell'anima dilacerata del poeta moderno. Se, come sosteneva Novalis, poesia è traduzione, essa è anche esternazione dell'io più intimo, un io però non più palesato attraverso i normali filtri della percezione, ma trasposto in un mondo assolutizzato, sospeso in un dimensione atemporale. In *Undine* la sintesi utopica fra io e immaginario collettivo di una fantasia primigenia tuttavia non si realizza: la fiaba di Fouqué dimostra l'illusorietà di questo agognato connubio; io e mito risultano alla fine inconciliabili, possibili da sovrapporre solo nella morte. Natura e storia restano insomma sempre in un rapporto di reciproco straniamento; per ciò è fallimentare il gesto di chi, come *Undine*, si propone di entrare nel divenire, di acquisire un'anima e quindi una coscienza soggettiva, senza rinunciare alla propria «naturalità».

L'*Undine* di Fouqué ha molti tratti in comune con tante fanciulle della mitologia greca, ben note a Fouqué; ma fu soprattutto la saga nordica⁵⁶ a ispirare il poeta romantico. Fouqué conosceva la versione antico-francese della fiaba di Melusine, ma per descrivere l'amore fra Huldbrand e la ninfa egli si rifece soprattutto a Paracelso⁵⁷ (che a sua volta aveva attinto all'antica saga di Stauffenberg⁵⁸). È l'autore stesso, replicando alle critiche di Goethe, a sostenere: «La mia Undine certo non nacque e non prese forma nei modi dello Sturm und Drang, ma in maniera molto pacata e malinconicamente silenziosa, e tuttavia mi

⁵⁶ Cfr. Wolfgang Baumgart, *Der Ritter Fouqué*, in «Aurora» 15 (1955), pp. 80-85; lo studioso sostiene che il merito maggiore di Fouqué, «obwohl er kein Dichter war, sondern nur ein literarisch dilettierender Hauptmann» (p. 80), sia stato proprio quello di avere introdotto il mondo e il colorito della saga nordica nella tradizione tedesca: si pensi, a titolo paradigmatico, alla ripresa del *Nibelungenlied* nella trilogia *Der Held des Nordens*. Certo, a Fouqué mancavano le capacità artistiche che invece avrebbero permesso a Wagner di realizzare la drammatizzazione del soggetto di Siegfried sulla base della tradizione scandinava usando il verso allitterante nordico. Secondo G. Schulz (vedi *Nachwort* a *Romantische Erzählungen*, cit., p. 506) questo culto estremo del mondo nordico è anche il limite più evidente dell'opera dello scrittore: «Nur dort, wo sich für Fouqué die Sphäre der Elementargeister auftut, die jenseits alles Gesellschaftlichen oder Nordisch-Deutschen liegt und in der nur die elementarsten und zugleich tiefsten menschlichen Emotionen zu gelten scheinen - nur dort, also in der *Undine*, öffnete sich für ihn eine viel weitere Dimension jenseits der Koordinaten seiner Welt» (trad.: «Solo là dove gli si apre la sfera degli spiriti elementari al di fuori di ogni implicazione sociale o nordico-tedesca e in cui sembrano aver valore soltanto le emozioni umane più elementari e insieme più profonde, solo là, dunque in *Undine*, si spalanca a Fouqué una dimensione assai più ampia e che va oltre le coordinate del suo mondo»).

⁵⁷ Sul grande influsso che Paracelso ebbe su Fouqué si veda Wilhelm Pfeiffer, *Über Fouqués «Undine»*, Diss., Heidelberg, Winter, 1903.

⁵⁸ Fouqué conosceva direttamente la materia della saga anche perché Achim von Arnim aveva inserito in *Des Knaben Wunderhorn* (1805) una rielaborazione da Fischart ridotta a sette romanze.

venne in tutto suggerita dalle muse sulla base di poche parole dell'antico mago Teofrasto Paracelso»⁵⁹.

Per i romantici Paracelso era una figura affascinante perché nella sua concezione dell'universo l'animismo si fondeva con l'idea di una struttura armonica del cosmo: il suo pensiero, ispirato sia alla filosofia neoplatonica sia alla scolastica, sommava cioè al tratto razionalistico la fede nella magia. Questo amalgama di logica e pregiudizio caratterizza anche il *Liber de nymphis, sylphis, pygmalis et salamandris et de ceteribus spiritibus* da cui trasse ispirazione Fouqué⁶⁰. In quest'opera Paracelso sostiene che la natura, oltre che dagli uomini, «carne da Adamo», è popolata da creature diverse, «carne non da Adamo», ossia da esseri ibridi fra l'umano e il divino, dotati di talenti portentosi. Fra queste creature intermedie (silfidi, ondine, gnomi e salamandre⁶¹) solo quelle che popolano le acque, le ondine appunto, hanno aspetto antropomorfo

⁵⁹ Goethe, p. 53: «Meine Undine freilich entstand und gestaltete sich keinesweges in Sturm und Drang, sondern sehr leise, sehr wehmüthig still, aber durchaus eingegeben von der Muse, auf wenig Worte des alten Wunderlings Theophrastus Paracelsus hin».

⁶⁰ Nel 4° numero della rivista *Die Musen* del 1812, Fouqué (p. 198 s.) indica le fonti della storia di Undine: «Mit Vergnügen begegne ich der wohlwollenden Anfrage, berichtend, daß ich aus Theophrastus Paracelsus Schriften schöpfte. Ich benutzte die Ausgabe von Conrad Waldkirch zu Basel, vom Jahre 1590, in deren neuntem Theil S. 45 das «Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamdris, et de ceteribus spiritibus» mir das ganze Verhältniß der Undinen zu den Menschen, die Möglichkeit ihrer Ehen u. s. w. an die Hand gab. Der alte Theophrastus ereifert sich gar ernstlich darüber, daß Leute, die an Wasserfrauen verehlicht seien, solche oftmals für Teufelinnen hielten, und sich nicht mehr nach deren Verschwinden für gebunden erachteten, sondern vielmehr zur zweiten Ehe schritten. Das bringe aber den Tod, und zwar verdienstermaassen. Zum Beleg erzählt er, ein Ritter Stauffenburg sei am zweiten Hochzeitstage durch die Rache der beleidigten Wasserfrau gestorben. Alles übrige im Märchen ist meine Erfindung» (trad.: «Rispondo con piacere alla benevola richiesta, riferendovi di aver tratto ispirazione dagli scritti di Teofrasto Paracelso. Ho usato l'edizione di Conrad Waldkirch di Basilea del 1590, la cui nona parte, a pagina 45, il «Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamdris, et de ceteribus spiritibus» mi ha fornito l'intero materiale sul rapporto delle ondine con gli uomini, dei possibili matrimoni tra loro etc. Il vecchio Teofrasto si infervora molto seriamente per via del fatto che uomini uniti in matrimonio con donne d'acqua le considerino molto spesso diavolesse e, dopo la loro sparizione, non si sentano più vincolati e passino a seconde nozze. Questo gesto però comporta la morte, e meritatamente. A conferma di ciò egli racconta di un cavaliere Stauffenburg che nel giorno del suo secondo matrimonio era stato ucciso per vendetta dalla ninfa offesa. Tutto il resto, nella fiaba, è invenzione mia»).

⁶¹ L'immensa produzione di Fouqué pullula di ninfe, spiritelli e strane creature, già presenti anche in Wieland, soprattutto nell'*Oberon*. W. Floeck, *Das Ende eines Mythos? Zu Jean Giraudoux' Fouqué Rezeption*, in *Formen innerliterarischer Rezeption*, Wolfenbüttel, 1987, ricorda l'importanza epocale del culto di Shakespeare (soprattutto di opere come *La Tempesta* o *Sogno di una notte di mezza estate*), nonché l'influsso della traduzione di Voß delle fiabe delle *Mille e una notte*, testi che molto contribuirono a rafforzare nei romantici il gusto per il magico e il meraviglioso. Dopo *Undine*, Fouqué trattò anche gli spiriti dell'aria, della terra e del fuoco in due successivi racconti: *Sophie Ariele* e *Erdmann und Fiammetta*, pubblicati entrambe a Berlino nel 1825.

e, simili a belle fanciulle, affiorano dall'elemento liquido seducendo gli uomini, che spesso le rapiscono e le sposano. Col matrimonio anche le ondine acquistano un'anima immortale, ma se vengono insultate dal marito in prossimità dell'acqua si rituffano fra le onde e spariscono. Non muoiono però, e tornano a riemergere per vendicarsi dello sposo se questi decide di prendersi un'altra moglie. Come si vede, l'intero canovaccio del racconto è tratto da Paracelso⁶²: Fouqué dà però della vicenda di *Undine* una lettura «romantizzata», dimostrando che il «meraviglioso» può sì irrompere nel quotidiano, ma resta, nella sua realtà profonda, indomabile e sfuggente, ossia «unheimlich». Sempre secondo la Dischner, la ninfa di Fouqué non è che una proiezione dei più tipici desideri maschili⁶³: *Undine*, infatti, è una donna sottomessa, ma ha in più il «fascino della della ninfa, della sirena, della fata»⁶⁴. Alla fine, tuttavia, Huldbrand non è in grado di trattenerla accanto a sé, perché il portentoso, «das Wunderbare», si sottrae alla disciplina, resta imprevedibile e incontrollabile. La mistificazione maschile della donna si realizza cioè solo nella fiaba e, anche nella fiaba, solo per un attimo, quando si approda come per caso a un'isola felice, quando si è lontani e dimentichi di tutte le convenzioni della società civile. *Undine*, personificazione della «Sehnsucht» di infinito dei romantici, non può assimilarsi alla realtà, e il suo dramma è la dichiarazione di fallimento di un programma che tentava con caparbio idealismo la sintesi di assoluto e contingente, di esistenza nell'arte e esistenza nel quotidiano concreto. In questo senso *Undine* riflette la sofferenza del poeta che verifica con amarezza la sostanziale sfasatura fra Vita e Poesia.

Attraversata da un pessimismo ancor più profondo e totalizzante è, secondo Frank Rainer Max⁶⁵, non solo *Undine*, ma l'intera opera di Fouqué. Il mondo dello scrittore, come indica con chiarezza già il titolo del sostanzioso libro dello

⁶² Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*, Gotha, 1908, stronca *Undine*, sostenendo che è una semplice ripresa della cosmogonia di Paracelso; a p. 134 s. del saggio Benz sostiene che anche il linguaggio di Fouqué è «ohne jede Kraft, ohne dichterische Potenz», ossia senza forza né potenza poetica. Fra i detrattori assoluti di Fouqué va ricordato anche Wilhelm Lehmann, *Romantischer Don Quixote*, cit.; qui, p. 78, egli dice: «[...] selbst die «Undine» verderben rokokohafte Modetöne. [...] Es ist alles zur Schablone geworden, ob Frauen, ob Pferde, ob Gute, ob Böse, Figuren wie in einer Kinderfibel [...], die nur angetuscht zu werden brauchen» (trad.: «[...] alcuni toni rococò rovinano persino *Undine*. [...] Tutto è diventato cliché, che si tratti di donne, di cavalli, di buoni o di cattivi, personaggi ai quali, come in un libro di lettura per bambini, bastano solo alcuni tocchi di pennello»).

⁶³ Già Jacob Grimm, nella *Deutsche Mythologie* (1854), definisce Undine un «Wunschweib» o «Wünschelweib»: essa è cioè una donna a cui l'innamorato agogna ogni volta che la sente nominare. Essa protegge l'amato in battaglia, lo aiuta a vincere, gli procura onori e gloria; in compenso però pretende fedeltà assoluta e condanna a morte il compagno se egli volge le proprie attenzioni a un'altra donna.

⁶⁴ Dischner, cit., p. 279: «[...] Charme der Noxe, Sirene, Fee [...]».

⁶⁵ Max, *Der «Wald der Welt»*, cit.

studioso, è una «selva selvaggia», regolata solo dalla fatalità: nell'universo di Fouqué l'uomo segue un cammino prestabilito e nulla può contro il potere delle Norne, le parche del nord, padrone del suo destino. Vittima del caso e del fato, l'uomo agisce nel mondo come una marionetta: non è in nessun momento «faber fortunae suae», ma sempre e soltanto un disperato impotente che, attore passivo, recita la parte che gli è stata assegnata senza chiedere il suo consenso. Anche l'amore è solo un incontro fra marionette, e si sviluppa secondo un progetto determinato a priori, al quale la volontà non può opporre alcuna resistenza. Tutto quello che l'uomo intraprende ha dunque carattere chimerico, è avvolto in una luce arcana e insondabile; ogni ricerca minimale di certezza viene frustrata da leggi insieme imprevedibili e ineludibili. La vita, un susseguirsi di enigmi, è segnata da un'incomprensibile frammentarietà e si riduce a un gioco privo di senso, possibile da accettare solo trasfigurandolo nella morte. Ciò che salva l'uomo dalla disperazione esistenziale è allora il credo in una realtà trascendente, la fiducia in un Ente al di là e al di sopra della dimensione creaturale della storia che solo coordina, forse, il caos dell'universo.

Il mondo di Fouqué è, insomma, inafferrabile, demonico e demonizzato, mentre la vita, esposta a un arbitrio totale, è l'estrinsecarsi costante di un irresolubile contenzioso fra forze ctoniche e sovranaturali; ma le energie sotterranee, come si dimostra in *Undine*, hanno una carica assai più potente e affascinante di quelle che spingono l'uomo verso l'assoluto. La sensualità, quindi, è sempre in un rapporto conflittuale con la ricerca etica. Ecco perché la realtà è, in Fouqué, attraversata da un insuperabile dualismo: l'individuo, e con lui la storia del mondo, posseggono un'ambivalenza intrinseca, di cui il poeta non riesce a darsi ragione. L'attrazione verso l'abisso lo sorprende, lo sconcerta, perché si contrappone con prepotenza alla sua tensione verso un'armonia superiore: la consonanza di uomo e natura, l'antico «en kai pan», si rivela così pura utopia. L'artista, però, è particolarmente attratto dalle forze del baratro e non cessa di sondarle, anche perché le sente come primigenie, pre-storiche: per questo attribuisce loro sempre, come alla figura di *Undine*, i tratti dell'infanzia e dell'innocenza. Ma nonostante il suo ancestrale incontaminato candore l'energia che si scatena dall'abisso risulta alla fine sempre in contraddizione con le regole di una vita moralmente corretta: per questo la visione del mondo di Fouqué resta inesorabilmente compressa in un cerchio di selvaggia demonologia che si risolve solo nella morte.

Benché affrontando l'analisi di un'altra fiaba di Fouqué, *Die vierzehn glücklichen Tage*, Stefan Greif⁶⁶, in un saggio del 1993, dà invece una valutazione più propositiva della poetica dello scrittore, che non si limiterebbe a registrare l'insormontabile dualismo fra Vita e Spirito, ma proporrebbe - come soluzione all'inevitabile scetticismo scatenato da questa consapevolezza - l'ag-

⁶⁶ Greif, «Dass ich ein Seeliger sei ...», cit.

gancio a un'istanza superiore, all'idea della divinità. Ai suoi occhi Fouqué non è affatto un rassegnato che verifica l'impossibilità di un accordo fra io e mondo: con le proprie opere egli intende invitare il lettore a non isolarsi in un intimismo destinato a essere perdente, spronandolo a confrontarsi invece con la realtà. Il mondo, è vero, pullula di forze che affiorano improvvisamente e minacciano di mettere in crisi l'ordine, ma solo nell'ordine è possibile la convivenza interumana. L'uomo ha quindi il dovere di impegnarsi in prima persona, di aver parte attiva alla storia del mondo, perché solo non sottraendosi alla fascinazione del caos egli riesce a diventare un individuo libero e non legato soltanto allo «hic et nunc». A tentazioni di carattere escapistico sono esposti soprattutto gli artisti, che rischiano di straniarsi dalla realtà rifugiandosi nella trasfigurazione estetica. Ma la musa serve solo in maniera parziale a render dolce la vita e a far dimenticare le preoccupazioni quotidiane: la poesia non può quindi compiacere soltanto le pulsioni più intime dell'io se non vuole autocondannarsi alla sterilità: estetica ed etica devono coincidere se l'arte vuole essere incisiva nella storia.

Contraria a una valutazione negativa della poetica di Fouqué è pure Birgit Diekkämper⁶⁷, secondo la quale - come afferma in un lavoro del 1990 - lo scrittore è spesso stato liquidato come spirito reazionario e retrò solo sulla base della tradizionale valutazione negativa dell'idillio, considerato «proiezione poetica della limitatezza, dell'ingenuità e della fuga acritica dalla realtà contemporanea»⁶⁸. Partendo da queste considerazioni, la studiosa cerca di applicare anche all'opera di Fouqué, e in particolare a *Undine*, l'estimazione positiva dell'idillio proposta da Schiller, secondo il quale esso è veicolo di un potenziale utopico, benché indissolubilmente legato all'idea della morte⁶⁹. Dopo aver sottolineato il carattere intrinsecamente idilliaco della storia della ninfa e aver evidenziato in essa la spiritualizzazione in senso cristiano dei «topoi» tipici di un genere letterario antico, Diekkämper la studiosa afferma che la fiaba di Fouqué è percorsa dalla «Heilige Wehmut» di Schleiermacher: con quest'opera l'autore non cede affatto alla tentazione di costruire uno spazio ideale fittizio entro cui trovare rifugio. Anzi, a una lettura attenta, *Undine* si rivela opera dal carattere moderno e pionieristico. Diversamente che nelle altre opere sullo stesso tema infatti - si pensi alla *Sehr wundersame Histoire von der Melusine*, basata sul Volksbuch di Ringoltingen, di Tieck, alle ballate di *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim o alla *Neue Melusine* di Goethe, variazione grottesca sul medesimo soggetto - nel racconto di Fouqué il desiderio di acquisire un'anima parte da

⁶⁷ Diekkämper, *Friedrich de la Motte Fouqués «Undine»*, cit.

⁶⁸ Ivi, p. 220: «als dichterische Projektion der Beschränkung, Naivität und unkritischer Gegenwartsflucht».

⁶⁹ Sulla stretta connessione fra idillio e morte cfr. R. Böschstein, *Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts*, in H. U. Seeber e P. G. Klussmann (curr.), *Idylle und Modernisierung der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1986.

Undine stessa. Di solito, come succedeva anche nel mito classico antico, è l'uomo che anela ad avvicinarsi all'elemento per confrontarsi con le forze della natura: in *Undine*, invece, il richiamo parte dalla fanciulla, dall'elemento. La ninfa di Fouqué è dunque l'antesignana delle varie *Loreley*, nonché delle diverse *Woglinde*, *Floßhilde* e *Wellgunde*⁷⁰ che, benché magari presentate in chiave ironica e demistificata, sono entrate solo più tardi nella poesia tedesca. Se infatti nella saga antica che rielabora il soggetto, il cavaliere è in primo piano, nella versione romantica di *Undine* e nelle numerose rielaborazioni che la seguirono la figura centrale è la ninfa.

Non è invece sorprendente che il compito di «iniziare» il lettore al mondo dell'irrazionale soggettivo sia affidato a un personaggio femminile, visto che sempre, nella tradizione nordica, sono le donne ad avere accesso al mondo del soprannaturale⁷¹: si pensi alle facoltà divinatorie di Brynhild, la vergine semidivina che solo Odino, imponendole il matrimonio, assoggetta, almeno temporaneamente, all'ordinato mondo maschile. Come la Valchiria, anche Melusine e Undine sono redente dal mondo del caos mediante il vincolo coniugale, del quale la critica femminista non ha mancato di sottolineare il carattere repressivo e funzionale al consolidamento di una struttura sociale maschilistica. Partendo da questa premessa, Sabine Wellner, in uno studio del 1981, legge nella fiaba di Fouqué i sintomi dichiarati del terrore del maschio che paventa la diversità della donna e per questo tenta di assoggettarla in ogni modo a un sistema patriarcale. Fra tutte le ninfe della tradizione nordica l'*Undine* di Fouqué sarebbe addirittura la più oppressa, la meno libera: persino il suo potere sull'acqua è infatti limitato e sempre inferiore a quello dello zio Kühleborn. In lei non c'è più nulla di eroico o di veramente indipendente; essa non è che la donna ideale del romanticismo, graziosa e capricciosa, affascinante e ignara bambina che non a caso è apparsa a Weininger la quintessenza della «Seelenlosigkeit des Weibes»⁷². Ma *Undine* ha il merito di dimostrare l'inconciliabilità del «femminile» con una struttura sociale di tipo patriarcale, nella quale l'uomo non riesce ad accettare la donna se non in funzione di se stesso. Da considerazioni di questo tipo ha probabilmente preso spunto il racconto della Bachmann *Undine geht*⁷³

⁷⁰ Wutenow, cit., p. 214, sottolinea l'importanza dell'amicizia di Fouqué con Adolph Wagner, lo zio del futuro grande musicista, che tanta influenza avrebbe avuto sulla formazione del geniale nipote. Gisela Dischner, cit., ricorda che Wollzogen aveva visto nell'opera di Fouqué, Hoffmann e Schinkel il prototipo del «Gesamtkunstwerk» wagneriano.

⁷¹ Wellner, *Betrachtung des Undinen-Motivs*, cit.

⁷² Ivi, p. 109, si legge questa citazione da *Geschlecht und Charakter*: «Am populärsten ist aber der Gedanke von der Seelenlosigkeit des Weibes durch das wundervolle Märchen von Fouqué geworden, [...] Undine, die platonische Idee des Weibes» (trad.: «L'idea dell'assenza di un'anima della donna è stata resa popolare al massimo dalla meravigliosa fiaba di Fouqué, [...] Undine, l'idea platonica della creatura femminile»).

⁷³ Ingeborg Bachmann, *Undine geht* [I ed. 1961], Stoccarda, Reclam, 1993.

che, in un'ennesima rivisitazione del soggetto di Fouqué, teorizza la totale incomprensione dei maschi per l'universo femminile. Nel racconto della scrittrice austriaca, composto negli anni cinquanta e pubblicato nel 1961⁷⁴, Undine è la donna innamorata che però non si piega alle regole del mondo maschile basato sull'ordine e il profitto. La sua controparte invece, più debole e incapace di reggere a lungo una dimensione esistenziale di totale spontaneità e anarchia, finisce sempre per abbandonarla e tradirla⁷⁵ e per rientrare negli schemi di una vita regolamentata e rassicurante, priva di fascinazione ma tranquilla.

Sulla presenza, nella fiaba di Fouqué, di una valutazione negativa del vincolo coniugale insiste, in un saggio del 1987, anche Inge Stephan⁷⁶: in *Undine* l'autore dimostra, secondo lei, come matrimonio cristiano-borghese e sensualità siano inconciliabili, e questa consapevolezza lascia trasparire lo stesso sconforto che si ritrova in tante liriche romantiche e soprattutto in quelle di Eichendorff⁷⁷.

Insomma, del delicato racconto del militare prussiano, la critica ha elaborato le interpretazioni più disparate; e proprio sulla molteplice stratificazione del testo di Fouqué insiste, in un saggio del 1992, Irmgard Roebing⁷⁸ che nella complessità dell'opera, non a caso letta da diverse angolature tutte plausibili, individua il fascino particolare di *Undine* fra le numerose ninfe acquatiche che popolano la letteratura dell'Ottocento. La studiosa prende posizione contro la lettura del racconto proposta da Volker Klotz⁷⁹, il quale, insistendo sulla simbologia sessuale della fiaba di Fouqué - che, secondo lui, presenta fin dalle prime battute «una situazione paesaggistica del tutto erotica»⁸⁰ e assai lontana dai modi della fiaba popolare - lo ha interpretato in chiave rousseauiana: la pura naturalità, possibile in un mondo idillico e incorrotto, viene distrutta dalle convenzioni della «civiltà». Risulta però difficile aderire a questa interpretazione, sostiene Stephan, innanzitutto perché in *Undine* la società presa di mira è quella

⁷⁴ Il racconto fa parte del volume «Das Dreißigste Jahr».

⁷⁵ Cfr. sull'argomento Peter von Matt, *Die verratene Wasserfrau*, in P. v. M., *Die Treulosen in der Literatur*, Monaco, Winkler, 1989, pp. 229-239.

⁷⁶ Inge Stephan, *Weiblichkeit, Wasser und Tod*, cit.

⁷⁷ Ivi, la Stephan analizza numerose poesie di Eichendorff in cui una ninfa si fa mediatrice fra poeta e natura e sostiene (p. 239) che in molte liriche di Eichendorff «Natur, Eros und Tod sind im Bild der Nixe miteinander verbunden», ossia che «natura, eros e morte sono riuniti nell'immagine della ninfa», tanto che si può parlare di una vera ossessione di Eichendorff per il motivo della ninfa e dell'acqua.

⁷⁸ Roebing (cur.), *Sehnsucht und Sirene*, cit., vede ripreso il motivo della fiaba di Fouqué nel romanzo *Beloved* di Toni Morrison.

⁷⁹ Volker Klotz, *Friedrich de la Motte-Fouqué*, in *Das europäische Kunstmärchen*, dtv, 1987, pp. 162-173.

⁸⁰ Ivi, p. 166: «Eine durchaus erotische Landschaftssituation». Secondo Diekkämper, cit., Klotz priva in questo modo la fiaba della dimensione melancolico-tragica e la riduce alla realizzazione di un continuo amplesso nell'aldilà.

delle caste feudali, di cui Fouqué si sentiva in fondo erede; e poi perché nell'opera anche la natura è insieme madre e matrigna: il bosco che separa dalla città la capanna dei pescatori è infatti popolato di spiriti e fantasmi inquietanti e la stessa protagonista, creatura elementare, è caratterizzata da una profonda ambiguità, è insieme fata e strega. La natura, in *Undine*, non ha affatto funzione redentrice, ma, come in Tieck (si pensi a *Der blonde Eckbert*), appare ambivalente: l'idillio non rappresenta affatto l'approdo definitivo all'utopia. Huldbrand, infatti, - che pure, come nota Arno Schmidt, arde (brand) di benevolenza (Huld) per la stravagante fanciulla - non pensa neanche per un attimo di restare per sempre con la ninfa sulla penisola separata dal mondo civile. Neppure il ritiro in una realtà di pacifica segregazione, vuoi nella casupola dei pescatori, vuoi nell'isolamento del castello di Ringstetten - il cui nome, sempre secondo Schmidt, denota il desiderio di chiusura - garantisce una convivenza priva di crucci e turbamenti. Boccia la tesi che vede nell'*Undine* un testo di critica sociale, Stephan propende per una lettura del racconto in chiave psicologica, scorgendovi tematizzata la tensione fra due pulsioni contraddittorie: il principio del piacere e l'ansia di socializzazione. Dopo aver analizzato individualmente i personaggi della fiaba, ne dimostra la funzione allegorica, vedendoli tutti come possibili sfaccettature di un'unica individualità. Fouqué, secondo quest'interpretazione, non si limita cioè qui a dissociare l'io, non ricorre soltanto alla «Spaltung», al motivo del «doppio» e del «sospeso», ma frantuma il soggetto in una serie di caratteri complementari per dimostrarne la composita e caleidoscopica realtà. La tesi sarebbe avvalorata dalla presenza dello stesso principio strutturale nel romanzo cavalleresco *Der Zauberring*, nel quale la figura del padre, parcellizzata in quella dei molti figli, ritrova alla fine unità con il ritorno di tutti i discendenti al castello da dove avevano preso le mosse le loro diverse avventure. *Undine*, insomma, non sarebbe che una lucida relazione sui conflitti interiori di un individuo che ha scoperto in sé un'inconciliabile contraddittorietà fra interno ed esterno, fra elementi maschili e femminili, fra propensione all'attività e fascino della passività, fra vita razionale e pura spontaneità. Il racconto non sarebbe che un'allegoria della psiche dell'autore, un uomo profondamente segnato dalla morte precoce della madre, evento traumatico che gli aveva causato fin da bambino angosce e insicurezze e che aveva superato, sia idealmente sia concretamente, gettandosi con passione nella vita guerresca. Secondo Stephan *Undine* è così ben riuscita, perché è l'unica opera in cui Fouqué rinuncia all'ideale eroico, sempre presente nella sua produzione, per abbandonarsi totalmente all'elemento. In questo senso il racconto resta l'unico vero capolavoro dello scrittore e l'immortalità di *Undine* altro non starebbe che nel «fluire eternamente vitale di un testo che piange la forza poetica ormai estinta del suo autore»⁸¹.

⁸¹ Roebing, cit., p. 122: «So wäre denn die unsterbliche «Undine» auch das ewig lebendige

Da tutte queste più o meno affascinanti o convincenti elucubrazioni ermeneutiche Fouqué sembrava tuttavia voler mantenersi lontano, visto che ancora nel 1814, in occasione della seconda edizione di *Undine*, antepose al racconto una poesia che tende ad attribuire all'opera soltanto i tratti della leggiadria, la *levitas* del puro *divertissement*:

Zueigung

Undine, liebes Bildchen Du,
 Seit ich zuerst aus alten Kunden
 Dein seltsam Leuchten aufgefunden,
 Wie sangst Du oft mein Herz in Ruh!
 Wie schmiegtest Du Dich an mich lind,
 Und wolltest alle Deine Klagen
 Ganz sacht und in das Ohr mir sagen,
 Ein halb verwöhnt, halb scheues Kind.
 Doch meine Zither tönte nach
 Aus ihrer goldbezognen Pforte
 Jedwedes Deiner leisen Worte,
 Bis fern man davon hört' und sprach.
 Und manch ein Herz gewann Dich lieb,
 Trotz Deinem launisch dunklen Wesen,
 Und viele mochten gerne lesen
 Ein Büchlein, das von Dir ich schrieb.
 Hier wollen sie nun allzumal
 Die Kunde wiederum vernehmen.
 Darfst Dich, Undinchen gar nicht schämen!
 Nein, tritt vertraulich in den Saal.
 Grüß sittig jeden edlen Herrn,
 Doch grüß vor Allen mit Vertrauen
 Die lieben, schönen deutschen Frauen;
 Ich weiß, die haben Dich recht gern.
 Und fragt dann eine wohl nach mir,
 So sprich: «er ist ein treuer Ritter,
 Und dient den Frau'n mit Schwert und Ziether,
 Bei Tanz und Mahl, Fest und Turnier».

Dedica

Ondina, cara piccola figura,
 Da che scoprii il tuo strano lucore

La prima volta fra le carte antiche
 Spesso hai cullato alla pace il mio cuore!
 Morbida t'appoggiavi sul mio petto
 E tutti i tuoi lamenti mi volevi
 Dolce all'orecchio sussurrare,
 Bimba schiva a metà, a metà viziata.
 Ma la mia cetra rivestita d'oro
 A riprodurre e diffondere riuscì
 Ognuna delle tue flebili parole:
 Lontano le si sentì, se ne parlò.
 E più d'un cuore prese ad avere cara
 La tua oscura natura capricciosa,
 E molti lessero allora con piacere
 Un libretto ch'io scrissi su di te.
 Qui oggi c'è chi vuol sentire ancora
 Raccontare la tua strana storia.
 Piccola Ondina, via, non ti schermire!
 Ti prego, fidati, entra nella sala.
 Cortese saluta i nobili signori,
 Prima però saluta con fiducia
 Le belle e nobili tedesche dame;
 So che sei loro molto, molto cara.
 E se qualcuna poi di me ti chiede,
 Allora dì: «è un fedele cavaliere
 Con spada e cetra serve le signore
 A balli, banchetti, feste e giostre.»

Nella lirica, come nella premessa alla prima edizione, Fouqué sembra voler sottolineare la funzione ludica, consolatoria e escapistica della *Undine*: allontanandoci dal quotidiano, la fiaba ci invita a dimenticare i nostri normali filtri e pregiudizi e a partecipare di un mondo sospeso in un'altra dimensione. In realtà l'intento dell'opera, in quanto «Kunstmärchen», può essere anche considerato didattico, ma in senso lato: la atemporalità della fiaba, infatti, e il suo linguaggio «diverso» inducono il lettore a evocare una preistoria personale, che altrimenti non affiorerebbe a coscienza; essa insomma favorisce il romantico «Weg nach innen», il percorso verso il proprio inconscio, e contribuisce a portare alla luce, in maniera indiretta, conoscenze o intuizioni del sé altrimenti forse inafferrabili. Il «Märchen», com'è noto, è considerato dai romantici «medium» particolarmente utile nella ricerca del proprio io autentico, sfrondata da ogni sovrastruttura. Questo è, in fondo, l'aspetto più moderno della poetica romantica. Non a caso il tema dell'ansia umana verso la liberazione dal mondo limitante delle norme e delle costrizioni, diventerà centrale in molte delle rivisita-

zioni della ninfa di Fouqué, non ultima una delle più note, ossia l'*Ondine* di Giraudoux⁸².

Qualunque sia stato l'intento dell'autore nel momento in cui scrisse la sua *Undine*, certo è che solo con quest'opera egli è riuscito a sopravvivere a se stesso. O peggio: il grande seguito che il racconto ebbe, finì pian piano per sganciarsi dal nome del capitano prussiano. Molti attribuirono l'opera a Hoffmann, dopo che questi, «stregato»⁸³ dagli occhi della ninfa, aveva sollecitato l'autore a trasformare il racconto in un libretto⁸⁴ che poi aveva «corredato di una musica del tutto celestiale»⁸⁵. L'opera, rappresentata per la prima volta nello «Schauspielhaus» di Berlino il 3 agosto 1816 per festeggiare il genetliaco del re Federico Guglielmo III di Prussia⁸⁶, ottenne un enorme successo, ma sparì ben presto dal programma a causa dell'incendio che devastò il teatro berlinese nel 1817 distruggendo anche i disegni della scenografia, opera del famoso architetto Schinkel. In forma di melodramma *Undine* ritornò in auge nell'opera omonima di Albert Lortzing, rappresentata per la prima volta a Magdeburgo nel 1845. A queste due prime versioni per il teatro lirico⁸⁷ ne seguirono numerose altre, mentre nel corso dell'Ottocento l'eroina della fiaba romantica ispirò anche diversi balletti⁸⁸; al fascino della ninfa non rimasero insensibili né pittori (si pensi alle creature d'acqua di Böcklin e di Klimt) né musicisti (e qui bisogna ricor-

⁸² Jean Giraudoux, *Ondine. Pièce en trois actes* d'après le conte de Frédéric de La Motte Fouqué, in «Paris Théâtre» 43 (1949), pp. 5-57. L'eroe di Giraudoux è un personaggio romanticamente dilacerato, che non sa più in quale dei due mondi contrapposti mettere radici e che perciò finisce in rovina. Su *Ondine* (allestita per la prima volta nel 1939) si veda: J. J. Anstett, *Ondine de Fouqué a Giraudoux*, in «Langues Modernes» 44 (1950), pp. 81-94; Richard Beilharz, *Ondine dans l'oeuvre de Giraudoux et de la Motte Fouqué*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Lieteratur», Wiesbaden, Steiner, 80 (1970), pp. 323-334; Pauline Esther Luhde, *Melusine, Undine, Ondine: trois versions d'un mithe*, Diss., Michigan, 1971; W. Floeck, *Das Ende eines Mythos?*, cit.

⁸³ Karl Krolow, *Märchenbrunnen*, in «Der weisse Turm», 8/3 (1965), p. 31.

⁸⁴ Friedrich de la Motte-Fouqué, *Arien und Gesänge der Zauber-Oper, gennat: Undine*. In drei Akten, Musik von Hoffmann, Berlino 1816. La partitura di Hoffmann venne ripubblicata nel 1906 da Hans Pfitzner. Per il testo del libretto cfr. Pfeiffer, cit., pp. 45-68.

⁸⁵ Cit. da Dirschner, cit., p. 264: «Hoffmann hat sie mit einer ganz himmlischen Musik ausgestattet, und Graf Brühl [il costumista] die geschmackvollste und sinnreichste Pracht darauf verwendet» (trad.: «Hoffmann l'ha corredata di una musica del tutto celestiale e il conte Brühl le ha conferito magnificenza, con grande buon gusto ed estrema sensualità»).

⁸⁶ Schmidt-Berger, cit., p. 134, riferisce che sulla locandica era riportata questa frase: «Zur Feier des Allerhöchsten Geburtstagsfestes Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten von Preußen».

⁸⁷ Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg, Vlg. für systematische Musikwissenschaft, 1979.

⁸⁸ I balletti su Ondine più importanti del 19° secolo sono quelli di Paul Taglioni (*Undine, die Wassernixe*, 1836) e di Jules Perrot (*Ondine ou la Naide*, 1843). Grande successo riscosse anche il balletto *Undine* di Hans Werner Henze e Friedrich Ashton, allestito la prima volta nella Royal Opera House di Londra il 27 ottobre 1958.

dare i *Préludes* di Debussy o l'*Ondine* di Ravel), mentre scrittori e poeti tornarono con regolarità a cantare l'ambiguo fascino della «Wasserfrau», personificazione costante dell'arcano e archetipico essere «donna»⁸⁹. Tutto ciò contribuì a dare nuova energia vitale e nuova popolarità a un soggetto che sempre più venne considerato «topos» eternamente attuale ricevuto in eredità dai romantici, senza che il nome della diafana naiade venisse più abbinato a quello del poeta che, recuperandola dalla leggenda nordica, l'aveva introdotta in maniera decisiva nell'immaginario collettivo della propria epoca e di quelle successive. Mi sembra piuttosto significativo che Jost Hermand⁹⁰ già nel 1969, in un saggio dedicato al pullulare di Ondine nello «Jugendstil», fenomeno che egli valuta come «gesto di regressione di fronte alla realtà della moderna civilizzazione»⁹¹, non nomini affatto l'ufficiale Fouqué.

Pare quindi non aver torto Peter von Matt quando, cercando di darsi ragione del perché del grande successo del racconto *Undine* (l'unica opera dello scrittore sopravvissuta nel marasma di romanzi e poemi cavallereschi da lui sfornati nel primo Ottocento)⁹² e del seguito enorme che il motivo ebbe nella storia dell'arte e della letteratura, afferma con impietosa malignità che il fenomeno si è verificato non tanto *grazie* all'autore Fouqué ma *nonostante* l'autore fosse lui⁹³.

⁸⁹ Si pensi alle simbologie acquatiche del dramma fantastico *Die versunkene Glocke* di Gerhard Hauptmann o alle numerose ninfe presenti nella poesia del giovane Rilke e del primo George.

⁹⁰ Jost Hermand, *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in Renate Heydebrand und Klaus Günther Just (curr.), *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Stoccarda, Metzler, 1969, pp. 9-29.

⁹¹ Ivi, p. 156: «ein Akt der Regression angesichts der Realität der modernen Zivilisation».

⁹² P. von Matt, cit., p. 230: «Im Umfeld seiner riesenhaften Ritterromane und -schauspiele, für die sich Fouqué gefeiert sah, stieß er auf einen Stoff, der bei den Zeitgenossen auf den lebendigsten Nerv traf» (trad.: «Nell'insieme dei suoi giganteschi romanzi e drammi cavallereschi, per i quali fu celebrato, Fouqué si imbatté in un soggetto che colpì i contemporanei nel nervo vivo»).

⁹³ Ivi, p. 231: «Wie immer dem sein mag, eingeschlagen und gewirkt hat die Erzählung zuletzt doch nicht wegen des Autors Fouqué, sondern trotz dieses Autors» (trad.: «Comunque sia, il racconto si è imposto e ha avuto la sua efficacia in fondo non tanto *per via di* Fouqué, bensì *nonostante* questo autore»).

Für Hans Wysling

Barbara Molinelli-Stein
(Milano)

Hans Wysling: Über Thomas Mann aus Erfahrung

Am 13. Dezember 1995 erlag der langjährige Leiter des Thomas-Mann-Archivs Zürich, Professor Dr. Dr. h.c. Hans Wysling, im Alter von 69 Jahren unerwartet einem Herzversagen.

Wer immer zu einem Forschungsaufenthalt im Zürcher Thomas-Mann-Archiv weilte, wird sich nur schwer dem Doppelzauber seiner Atmosphäre haben entziehen können: der gediegenen Urbanität des Bodmerhauses (Blick aus den Fenstern vom Hang herab auf die vieltürmige Stadtsilhouette von Zürich) sowie der Geisteswelt, dem Werk-Spielraum des Lübecker Patriziersohnes, dessen Arbeitszimmer und Bibliothek in Bodmers freundlicher Dichterherberge ihr letztes Domizil gefunden haben. Kustos und Seele dieser Welt war für mehr als dreißig Jahre, im Grunde bis zu seinem zu frühen Tod, Hans Wysling.

Im Jahre 1961 war er als nicht mehr ganz junger Gymnasiallehrer nebenamtlich mit der Leitung des Archivs betraut worden, als er es 1993 an seinen Nachfolger übergab, konnte Leben und Werk Thomas Manns als die besterschlossene Schriftsteller-Existenz des zwanzigsten Jahrhunderts gelten.

Dies dank der von Wysling eingeleiteten und rasch weltweit verbreiteten quellenkritischen Studien. Wysling war 1967 Mitbegründer und Herausgeber der Reihe *Thomas Mann Studien*, dem für die Thomas-Mann-Forschung in der ganzen Welt maßgeblichen Publikationsorgan, deren Bände I, III, V, VIII und X er selbst vollständig oder hauptsächlich bestritt und deren nunmehr XIII. Band als Gedenkband die Sammlung seiner wichtigsten Aufsätze enthalten wird. 1988 begründete er zusammen mit Eckhard Heftrich darüber hinaus das *Thomas Mann Jahrbuch*. Dazu kommt die vom und im Archiv geleisteten Dokumentations- und Editionsarbeit, die ihresgleichen in der Welt sucht. Beispielhaft seien hier nur genannt: die Erschließung von Thomas Manns *Briefwerk*, von der Einzuedition vieler Korrespondenzen durch Wysling selbst, bis hin zu seiner Mitarbeit an der monumentalen fünfbändigen Ausgabe *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register 1976-1987*; die zehnbändige Ausgabe der *Tagebücher 1979-1995* durch Peter de Mendelsohn und Inge Jens und schließ-

lich die philologische Sisyphus-Arbeit der Herausgabe der vierzehn *Notizbücher Thomas Manns* einmal mehr durch Wysling selbst unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin. Die zwei 1991 und 1992 erschienenen Bände sind, nicht zuletzt durch ihre vorzügliche Kommentierung, ein unschätzbare Dokument für alle Fragen der Werkgenese. Als letzte Großtat Wyslings, wiederum in Zusammenarbeit mit Yvonne Schmidlin, sei der meisterhaft zusammengestellte, vorzüglich dokumentierte und kompetent kommentierte große Bildband des Artemis Verlags *Thomas Mann: ein Leben in Bildern* 1994 erwähnt, auch weil er eines der schönsten Zeugnisse für Wyslings Bestreben ist, nicht lediglich als Fachgelehrter für Fachgelehrte zu schreiben, sondern seine Forschungen dem Interesse einer gebildeten Allgemeinheit zugänglich zu machen. So konnte einer seiner Zunftbrüder von den Zürcher *Schiffleuten* sagen, er habe als Nicht-Philologe Wyslings *opus magnum*, den, weiß Gott, nicht einfachen Band *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* 1982 mit Vergnügen gelesen.

Neben der imposanten Pyramide des Gesamtwerkes von Thomas Mann steht so die in einem leider kürzer bemessenen Forscherleben aufgeführte, nicht weniger imposante Pyramide der Studien, Editionen und Kommentare von Hans Wysling. - Was Wunders? könnten ambitionöse Kollegen vom Fach Wyslings erworbene Verdienste zu schmälern versuchen: Wenn man so aus dem Vollen schöpft, so an der Quelle sitzt! - Dem sei, - noch ohne schon auf auch "angeborene Verdienste" einzugehen, - mit einem Goethe-Wort entgegnet, welches besagt «Gott gibt die Nüsse, aber er knackt sie nicht». Von welcher Härte die Nüsse aus Thomas Manns literarischem Nachlaß waren, das wissen alle diejenigen, die über seinen Manuskripten gesessen haben. Wysling nennt seine sich über Jahre hingezogen habende Arbeit an den *Notizbüchern* eine «Fron» (man vergleiche dazu den nebenstehenden Aufsatz).

Aber bei den Nüssen zu bleiben. Eines der Hauptverdienste von Wyslings editorischen und literaturpsychologischen Erschließungsarbeiten scheint mir zu sein, daß dabei weder die Schalen, noch auch, und vor allem nicht, der Kern zu Schaden kommen. Die Schalen verstanden als das *Werk*, das ein lebensängstliches, prinzliches Individuum in ständiger Selbstinszenierung um seinen so problematischen wie verletzlichen "Kern" legt. Bei aller dokumentatorischen Gründlichkeit und vorbildlichen Behutsamkeit scheint Wyslings innerste Aufmerksamkeit auf jenen "Kern" gerichtet, auf jenes "problematische Ich" des Künstlers und Menschen Thomas Mann, den "Geber des [im Werk] Gegebenen". Diese Interessen-Linie zeichnet sich deutlich in der Themenstellung seiner größeren Aufsätze ab: sowohl in der biographisch und psychologisch feinen Studie *Brüderlichkeit als Schicksal*, dem großen Vorwort zu der im Laufe weniger Jahre gleich zweimal erweiterten Ausgabe des *Briefwechsels Thomas Mann - Heinrich Mann* 1984 und 1988 (inzwischen sogar ein Fischer-Taschenbuch!), als auch in *Thomas Manns Goethe-Nachfolge* 1978, *Sopenhauer-*

Leser Thomas Mann 1983, *Thomas Manns Rezeption der Psychoanalyse* 1983, *Thomas Mann als Tagebuchschreiber* 1987 oder auch *Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten großen Gespräche Thomas Manns* 1976. Im gewissen Sinne "Summe" all dieser Einsichten und Erkenntnisse aus jahrzehntelanger Annäherung und Vertrautheit die 1982 als Band V der Thomas-Mann-Studien erschienene Monographie *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. In ihr löst Wysling den «konfliktreichen individualpsychologischen Komplex» von Thomas Manns Wesen in die Triple-Fuge *Histrion, Heros, Hermes* mit der Wunsch-Coda *Felix* auf und versteht es zugleich, dessen «vorbehaltsschweres Verhältnis zur Realität» sichtbar zu machen. - Das Thema seiner Abschiedsvorlesung an der Zürcher Universität (gehalten am 11.6.1995) unterstrich diese Interessen-Linie noch einmal *Leiden und Größe Thomas Manns* (wer der dort Anwesenden hätte ahnen können, daß ein halbes Jahr später ein ganz anderer Abschied sein sollte?). Eine der psychologisch feinsten Passagen aus dieser "Summe einer Existenz" die Relation von Makel / Bewußtsein eigener Mangelhaftigkeit und Streben nach Vollkommenheit als eine der Triebfedern, die das Leben zum *Werk* werden läßt, - erweitert, und im Zusammenhang damit, in der Bemerkung: "Niemand könne für seine Veranlagung, allenfalls dafür, wie er damit umgehe". Und es fallen die (seit der Veröffentlichung der Tagebücher) bekannten Namen zusammen mit denen ihrer Verewigung im *Werk*: Armin Martens der Hans Hansen des *Tonio Kröger*, Williram Timpe der Pribislav Hippe im *Zauberberg*, Paul Ehrenberg der Rudi Schwerdtfeger in *Doktor Faustus*, bis zur "letzten Liebe" des Fünfundsiebzigjährigen, dem kleinen Kellner des Zürcher Dolder Hotels, Franzl Westemeier, dem Vorbild des *Felix Krull*. Gerade in diesem Punkt unterscheidet Wysling sich wesentlich von der, soll man sagen Voyeur-Lust? so mancher Germanisten, in dem Takt, in der Zurückhaltung, die er bei allem archivalischen Wissen, bei aller intimen Vertrautheit "in eroticis" zu wahren weiß. Wysling nennt es nicht einmal "Homoerotik", sondern «Homophilie». Schon in seinem Vortrag während des Zauberberg-Symposiums in Davos im August 1994 hat er von «Versuchung» und «selbstauferlegtem Liebesverbot» gesprochen, die im *Werk* bewältigt werden. Man hat den Eindruck, als wisse er es besser und tiefer als alle, die das *Werk* und die Tagebücher von außen abklopfen.

Thomas Mann hat nach jahrzehntelangen Bemühungen der Annäherung zu sagen gewagt, er spräche über Goethe "aus Erfahrung", relativiert diese Anmaßung der *Lotte in Weimar* dann allerdings selbstironisch als "Identifikationshochstapelei". Hans Wysling hält sich bescheidener. Seine Dankrede für die Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1993 schloß er in Lübeck mit den Worten «Kunst ist größer als wir. Germanisten haben das Privileg, sich ein Leben lang mit Dingen zu befassen, die größer sind als sie selbst. Falls es ihnen gelänge, etwas von dem Glanz der Meisterlichkeit, der da auf ihre Schultern fällt,

an andere weiterzugeben, es wäre schön für sie und schön für die Kunst». - Und dennoch wäre man versucht, für diese Sensibilität "von innen her", durch die Wysling in seinen Arbeiten völlig neue Maßstäbe in der Literaturpsychologie setzt, Ähnliches anzunehmen: als spräche er aus lebenslanger Annäherung über Thomas Mann "aus Erfahrung", - gemäß einer Maxime des Empedokles, die Goethe übernimmt und auch Thomas Mann in vielen seiner Essays zur Literatur und Kunst im Grunde praktiziert, sie besagt: Daß nur Gleiches von Gleichem erkannt werde.

Die Unterschiede liegen wie im Falle Goethe - Thomas Mann natürlich auf der Hand: Hans Wysling hätte sich niemals ausmustern lassen, er kommandierte das Zürcher Regiment 54; und schwerlich wäre er aus seiner Heimatstadt in irgend Unfrieden geschieden, als Zunftmeister amte er zur *Schiffleuten* und während des historischen Frühlingsumzuges, dem Zürcher Sechseläuten, war seine hünenhafte Gestalt unschwer an der Spitze ihrer Formation auszumachen. Er war zu urban für jeglichen engstirnigen Patriotismus, aber daß er sein Schweizertum als "geistige Lebensform" empfand, bezeugt seine Hinwendung zu GOTTFRIED KELLER und C. F. MEYER nachdem die Hauptlast der Thomas-Mann-Forschung hinter ihm lag.

In dem Oberstübchen des Bodmer-Hauses, in das er Ende 1993 nach Beendigung seiner Amtszeit aus dem feudalen Arbeitszimmer Thomas Manns umgezogen war, hinterließ er ein fast fertiges Manuskript zu CONRAD FERDINAND MEYER.

Leistungsethiker wie Thomas Mann, aber anders als dieser nicht lebensängstlich, sondern voll im Leben stehend, ein ganzer Mensch, ließe sich von ihm sagen, was seit Meister Eckhart als höchstes Prädikat für einen akademischen Lehrer gelten könnte: nicht nur ein *Lese-*, sondern auch ein *Lebemeister*. Ein seltenes Geschenk für die akademische Jugend.

Hans Wysling hatte Forscherfreunde und menschliche Gesprächspartner in der ganzen Welt. Der Abdruck des Vortrages, den er zum ersten Mal in Mailand hielt, sei in diesem Sinne verstanden als ein dankbares Gedenken.

BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE ZU DEN GENANNTEN WERKTITELN

Thomas-Mann-Studien, hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Hochschule in Zürich, Redaktion Hans Wysling, Francke Verlag Bern und München, Band I (1967):

Paul Scherrer / Hans Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*.
Darin von Hans Wysling, (u.a.)
Zu Thomas Manns «Maja»-Projekt. S. 23. - «Geist und Kunst», *Thomas Manns Notizen zu einem «Literatur-Essay»*. ediert und kommentiert von H.

- W. S. 123. - *Archivalisches Gewühle. Zur Entstehungsgeschichte der «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull»*. S. 234. - *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am «Erwählten»*. S. 258.
- Thomas-Mann-Studien III* (1974): Hans Wysling, *Dokumente und Untersuchungen*.
- Thomas-Mann-Studien V* (1982): Hans Wysling, *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den «Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull»* (2. Auflage 1995).
- Thomas-Mann-Studien VIII* (1988): *Dichter oder Schriftsteller? - Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1910–1930*. Herausgegeben von Hans Wysling.
- Thomas-Mann-Studien X* (1992): *Jahre des Unmuts. - Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und René Schickele 1930–1940*. Herausgegeben von Hans Wysling und Cornelia Bernini.
- Thomas-Mann-Studien XIII* (1996): Hans Wysling, *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Herausgegeben von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1996.
- Thomas-Mann-Jahrbuch*, herausgegeben in Verbindung mit der deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, Band I (1988) ff.
- Thomas Mann - Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*. Mit einer Einführung herausgegeben von Hans Wysling. S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1984.
- Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*. 5 Bde., bearbeitet und herausgegeben unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin (Thomas-Mann-Archiv Zürich) von Hans Bürgin und Otto Mayer, Frankfurt a.M., S. Fischer Vlg., 1976 - 1987 (Einleitung von Hans Wysling).
- Thomas Mann, Tagebücher*. Frankfurt a.M., S. Fischer Vlg. 1979 - 1995 (Bd. I - V hrsg. von Peter de Mendelssohn, Bd. VI - X von Inge Jens).
- Thomas Mann, Notizbücher 1-6*. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M., S. Fischer Vlg., 1991.
- Thomas Mann, Notizbücher 7-14*. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M., S. Fischer Vlg., 1992.
- Thomas Mann: Ein Leben in Bildern*. Herausgegeben von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich, Artemis Verlag, 1994.
- Hans Wysling, *Gottfried Keller 1819 - 1890*. Zürich und München, Artemis Verlag, 1990.

AUFsätze

- Hans Wysling, *Thomas Manns Goethe-Nachfolge*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1978, S. 498-551.
- Hans Wysling, *Schopenhauer-Leser Thomas Mann*. In: *Schopenhauer-Jahrbuch* 64, 1983, S. 61-79.

- Hans Wysling, *Thomas Manns Rezeption der Psychoanalyse*. In: *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Festschrift für Walter Sokel, hrsg. von B. Bennet, A. Kaes, William J. Lillyman, Tübingen, Niemeyer Vlg., 1983, S. 201-222.
- Hans Wysling, *Thomas Mann als Tagebuchschreiber*. In: Internationales Thomas Mann Kolloquium 1986 in Lübeck. Bern / München, Francke Vlg., 1987, S. 370-380 (= *Thomas-Mann-Studien VII*).
- Hans Wysling, *Wer ist Professor Kuckuck? - Zu einem der letzten «großen Gespräche» Thomas Manns*. In: H. W., *Thomas Mann heute*. Sieben Vorträge. Bern / München, Francke Vlg., 1976, S. 44-63, 115-122.

Hans Wysling
(Zürich)

*Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher**

Die Edition von Thomas Manns Notizbüchern wurde ausgelöst durch einen Schrei. Es war ein markerschütternder Schrei. Ausgestoßen wurde er von einem amerikanischen Germanisten im Arbeitszimmer des Thomas-Mann-Archivs in Zürich, am 19. Januar 1963. Dieser war über den Ozean geflogen, um zu bemerken, daß er die deutsche Schrift nicht lesen konnte, und Thomas Manns Handschrift schon gar nicht. Wie ging es nach dem Schrei weiter? Was folgte, war im Grunde furchtbarer als der Schrei. Es waren gegen drei Jahrzehnte editorischer Arbeit, unverdrossen, beharrlich, nulla dies sine studio, oder seien wir doch ehrlich, manchmal mit langen Pausen, Anfällen auch von Kleinmut, Verdrossenheit, Verzweiflung und dem wiederholten Entschluß zum Aufgeben: Fertig! Weiße Fahne! Woher die Kraft? Und dann legte das Maultier sich wieder ins Geschirr und plackte sich weiter.

1963 hatte ich begonnen. 1973 gab ich, als Modellband, das 9. Notizbuch heraus, dies in der Hoffnung, ich könne die übrigen durch Studenten bearbeiten lassen. Aber da waren keine Studenten, die sich eine solche Fron aufhalsen wollten. Doch dann kam mir, ich glaube, es war 1986, Yvonne Schmidlin zu Hilfe, und sie hat - in des Wortes vollstem Sinne - unentwegt zu Ende geführt, was ich in meines Lebens Maienblüte begonnen. Und jetzt liegen die Notizbücher mit überprüfem Text und abgeschlossenem Kommentar vor - aber was heißt abgeschlossen? Wir haben einfach aufgehört. Ich möchte meiner Mitarbeiterin auch bei dieser Gelegenheit herzlich danken. Wenn es das in der Schweiz gäbe, hätte sie einen Orden verdient, etwa den «Je maintiendrai» erster Klasse.

* Dieser Aufsatz wurde als Vortrag zum ersten Mal am 19. April 1990 an der Università Cattolica in Mailand gehalten, im Juni des gleichen Jahres dann auch während des Lübecker Internationalen Thomas-Mann-Kolloquiums. Die erste Veröffentlichung erfolgte in: Thomas Mann Jahrbuch, Band 4 (1991), S. 119-135. Der Herausgeber der *Studia theodisca* möchte an dieser Stelle den Herausgebern des Jahrbuchs, Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, sowie dem Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt a.M., für die freundliche Genehmigung zum Wiederabdruck danken.

Es ist in den letzten Jahrzehnten schon oft aus den Notizbüchern zitiert worden. Thomas Mann hatte sie ja nicht gesperrt. Sie lagen, zusammen mit andern Notizenkonvoluten, in einer Schublade seines berühmten Schreibpultes, das die Reise von München über Küsnacht, Princeton, Pacific Palisades und zurück nach Erlenbach und Kilchberg tapfer überstand und dabei über Jahrzehnte hinweg diese Bücher barg. Thomas Mann hatte sie nicht vergessen, aber sie dürften manchmal jahrelang nicht zu Rate gezogen worden sein.

Man muß die Notizbücher von den Tagebüchern unterscheiden. Es handelt sich um vierzehn meist kleinformatige Hefte aus der Zeit von 1893-1937, mit zusätzlichen Einträgen von 1947. Thomas Mann hat sie jeweilen in der Tasche herumgetragen, um Notierenswertes gleich festhalten zu können. Im Unterschied zu den Tagebüchern enthalten sie vor allem Werkbezogenes: erste Fixierungen von Werktiteln und -plänen, Einfälle zu Charakteren und Szenen, Exzerpte aus wissenschaftlicher Literatur, Zitate von Dichtern und Philosophen usw. Diese Notate sind nicht datiert; der Zeitpunkt des Eintrags muß aus - eher spärlichen - tagebuchähnlichen Einträgen, Fahrplannotizen, Fixierungen von Rendezvous usw. erschlossen werden. Aber gerade das Durcheinander dieser Notate ist faszinierend: Man sieht, wie etwa in der Nach-Buddenbrooks-Zeit Apeřus, Gedanken, Motive zu den *Geliebten*, zu *Maja*, zu *Königliche Hoheit*, zum *Friedrich*, zu *Geist und Kunst* und zum *Krull* wild durcheinander gehen. Viele dieser Motive sind flottant: sie werden zum Beispiel im Hinblick auf den *Friedrich*-Roman notiert, dann aber in der *Königlichen Hoheit* verwendet. Die Vorratskammer der Notizbücher steht dem Autor zur freien Verfügung. Thomas Mann hat im *Eisenbahnunglück* von seinem «Fuchsbau» gesprochen, von seinem «Bienenstock» und «Kunstgespinst», von seinem «in Jahren zusammengetragenen, erworbenen, erhorchten, erschlichenen, erlittenen Hamsterschatz von Material» (GW VIII, 423 f.). Er hat sich solche Vorratskammern, etwa die Notizen zu *Geist und Kunst*, ein Leben lang bereitgehalten, um immer wieder daraus zu schöpfen.

Aufgrund der Notizbucheinträge und als Ergänzung dazu hat sich Thomas Mann eigentliche Notizenkonvolute angelegt, sobald er zu schreiben begann. Seine Arbeitsweise ändert sich mit den Jahren deutlich. Im Falle der *Buddenbrooks* liegen drei eher kleine Notizbücher vor, dazu ein verhältnismäßig dünnes Notizenkonvolut aus losen Blättern. Im Falle von *Fiorenza* hat Thomas Mann ausgiebig exzerpiert, aus Villari, Burckhardt u.a. - das füllt Seite um Seite, und das Notizbuch ist dicker als das Konvolut. Der Grund für die Unzahl an Notaten liegt natürlich darin, daß sich Thomas Mann hier historische und lokale Einzelheiten erst erwerben mußte, was in den *Buddenbrooks* nicht der Fall gewesen war. Und um authentische Details geht es denn auch meist bei *Fiorenza*. Zu Nietzsches asketischem Priester allerdings brauchte sich Thomas Mann nichts zu notieren. Er *kannte* in dieser Beziehung seinen Savonarola. Das hagere Kapuzenprofil des Priesters hatte er übrigens auf einem ovalen Tafelbild

vor sich aufgestellt, um sich zu stimulieren. Sein Priester sollte, auch das war ihm klar, psychologisch tiefer ergründet sein als alles, was Heinrich in den *Göttinnen* geschrieben hatte - die Rivalität mit dem Bruder gehörte zur Arbeitsatmosphäre, sie war die Peitsche, mit der er sich antrieb. Erst von der *Königlichen Hoheit* an gibt es eigentliche Notizenkonvolute auf Einzelblättern. Zu den *Betrachtungen* z.B. finden sich in den Notizbüchern nur noch sehr wenige Notate, zum *Zauberberg* fast keine mehr. Es bleibt hier bei vereinzelt Einträgen, die Thomas Mann wohl meist unterwegs, in der Straßenbahn oder im Zug, gemacht hat, um sie nachher in die Konvolute zu übertragen.

Weshalb erzähle ich das alles? Um Ihnen eine Vorstellung zu geben von dem, was Sie von den Notizbüchern erwarten dürfen und was nicht. Seitenweise bestehen sie fast ausschließlich aus Exzerpten. Diese Exzerpte hat Thomas Mann jeweilen durchgestrichen, wenn sie verwertet waren. Wir haben uns als Editoren bemüht, die Herkunft der Exzerpte nachzuweisen, auch die Stelle, wo sie in seinen Texten dann auftauchen, sei es wörtlich oder als Anspielungen. Die Entstehung gewisser Textstellen kann also mit Hilfe der Notizen sehr genau rekonstruiert werden, die Entstehung längerer Texte allerdings nicht. Das Entscheidende an Thomas Manns Texten sind ja nicht die Einzelheiten, die er in sie hineinzaubert; entscheidend ist seine Thematik, entscheidend der damit gegebene Zusammenhang von Leitmotiven, entscheidend sind die Perspektivenwechsel und die Abläufe der Gedanken, entscheidend die ironischen Brechungen und der Tonfall. Das alles steht nicht in den Notizbüchern. Aber ein Thomas-Mann-Kenner wird die Notate mit Gewinn in den Zusammenhang des Textes stellen, mehr noch: Er wird sich ausdenken können, weshalb Thomas Mann gerade diese Stellen exzerpiert hat. Es geht bei alledem, ich brauche das nicht zu betonen, weniger um Quellenforschung als um den Wunsch, die *arcana* von Thomas Manns Sprache besser zu erkennen. Wie schießt das, was er bereitgestellt hat und mit sich trägt, im Augenblick der Kristallisation zusammen! Was wird dann aus all dem Ramsch und Plunder, der da in den Notizbüchern ausgebreitet sein kann! Wie kommt es zu all den Fusionen, Amalgamierungen, bis das Ganze scheinbar in *einem* Guß dasteht? Wir haben kaum je Gelegenheit, die Entstehung eines Textes so genau zu verfolgen wie hier bei Thomas Mann.

Was ich Ihnen im folgenden nun anbiete, soll keine systematische Zusammenstellung von Ergebnissen sein. Ich möchte einfach ein paar Blumen, die ich beim Lesen gefunden habe, zu einem Strauß binden und Ihnen diesen zum Tagungsende überreichen. Ich komme also gewissermaßen als Rosenkavalier. Der Ordnung halber sollen auch einige Mauerblümchen, Disteln und Stechpalmen in meinem Strauß sein.

1. Sieben Schneeglöckchen zunächst. Gleich das erste Heft ist ein Lebensdokument ersten Ranges. Thomas Mann hat es noch als Schüler des Lübecker

Katharineums verwendet und es dann nach München mitgenommen. Auf dem vordersten Blatt sind Kalendarien von 1893 und 1894 abgedruckt.

In der Lübecker Zeit - er wohnte damals bei Professor Hempel - hat er sich von Tag zu Tag die Hausaufgaben vorgemerkt. In Deutsch führt das von *Egmont* II zu *Egmont* IV, in Geschichte von 1864-1866. Englisch, Französisch, Latein kommen dazu. Zwei Lehrerporträts sind gebührend eingebaut - man kann sie nicht als Karikaturen bezeichnen. «Ich habe diese Zeit in heiterer Erinnerung», heißt es im *Lebensabriß* (GW XI, 101). «Die "Anstalt" erwartete nichts mehr von mir, sie überließ mich meinem Schicksal, das mir selbst durchaus dunkel war, dessen Unsicherheit mich aber, da ich mich trotz alledem gescheit und gesund fühlte, nicht zu bedrücken vermochte». Am 16.3.1894 wurde der mehrfache Repetent aus der Schule entlassen.

Zwei herausgerissene Blätter markieren den Einschnitt zwischen Lübeck und München. Der erste Eintrag in der neuen Stadt zeigt an, daß Thomas Mann in der Musikalienhandlung Seiling an der Perusastraße «Bayreuther Billette» abholen will. Weiter hinten sind die Adressen der neben der Mutter wichtigsten Bezugspersonen dieser Zeit notiert: Heinrich Mann und Otto Grautoff. Beide wohnten damals in Berlin.

Auf S. 22 nun aber beginnt sichtbarlich das Leben eines Schriftstellers. Thomas Mann führt hier gleich sechs Novellentitel an:

- 1 («Gefallen»)
- 2 Mitleid
- 3 Sternschnuppe
- 4 Vergeudet
- 5 Der Büreaudichter
- 6 Um die Kunst.

Zwei Seiten später ist noch ein siebter Titel vorgemerkt. Er trägt den Zenocosini-Titel «Die letzte Cigarette». *Gefallen*: Das ist der Titel von Thomas Manns erstem Erzählwerk. Die Novelle *Aus Mitleid* muß existiert haben - wir erfahren es aus dem Brief vom 22.9.1894 an Otto Grautoff. Veröffentlicht worden ist sie nie, wenigstens nicht unter diesem Titel.

Diese Fülle hat einen beruhigenden Aspekt. Sie zeigt nämlich, wieviel Thomas Mann in dieser ersten Zeit zusammengeträumt, vage entworfen, vielleicht gar geschrieben hat, ohne daß es je *opus*-Charakter bekommen hätte. Er wird ja immer dargestellt als der ökonomische Dichter, der aus wenigen Einfällen möglichst viel machen muß. Das mag auf die späteren Jahrzehnte zutreffen. In den Jahren vor den *Buddenbrooks* treiben die Notizbücher und die Briefe an Grautoff ein Gebrodel von Projekten auf. 1895, das Jahr des ersten Italienbesuchs, scheint eine wahre Sturzflut von kleinen Prosawerken ausgelöst zu haben. Thomas Mann nennt in einem einzigen Brief an Grautoff (17.1.1896) vier Ma-

nuskripte, die er in einem halben Jahr gefertigt habe: *Im Mondlicht* (Palestrina, August 1895), *Begegnung* (Porto d'Anzio, September 1895), *Zur Psychologie des Leidenden* (München, November 1895) und *Der Wille zum Glück* (Dezember 1895). Nie wieder hat er in solchem Tempo hervorgebracht.

Erschienen ist einzig die zuletzt genannte Erzählung. Die andern sind verschollen. Vielleicht wurden sie verworfen, umgearbeitet, oder sie wurden von den Zeitschriften abgelehnt. Ablehnung von Manuskripten? Das ist auch Thomas Mann widerfahren. Wir wissen, daß *Luischen* z.B. zweimal zurückgewiesen wurde (von der *Jugend*, vom *Simplicissimus*); erst die *Gesellschaft*, 1900, nahm die Erzählung an. Dem jungen Thomas Mann ist nicht alles auf Anhieb gelungen. Man sollte ihn nicht aus der Perspektive seiner späteren großen Werke sehen, die ihm den Heiligenschein der Unfehlbarkeit verleihen.

2. Ein Vergißmeinnicht für Germanisten. Über Thomas Manns frühe Nietzsche-Lektüre wissen wir seit Bestehen des Archivs ordentlich genau Bescheid. Einige Bände der nachgelassenen Naumann-Gesamt-Ausgabe tragen den Namen des Käufers und die Jahreszahl des Kaufs. Den VIII. Band - er enthält den *Fall Wagner*, die *Götzendämmerung*, *Nietzsche contra Wagner* und *Der Antichrist* - hat sich Thomas Mann laut Eintrag gleich im Erscheinungsjahr 1895 gekauft. Ein Jahr später hat er sich die Bände IV und V erworben, nämlich *Morgenröthe* und die *Fröhliche Wissenschaft*. Es ist wahrscheinlich zum ersten Mal, daß Thomas Mann sich eine Gesamtausgabe anschafft, und das läßt darauf schließen, daß er schon vorher Nietzsche gelesen hat. Tatsächlich stoßen wir im 9. Notizbuch auf die Bemerkung¹: «Nichts von brennenderem Interesse, als die Kritik der Modernität: das fühlte ich schon mit neunzehn, als ich zum ersten Male Nietzsche's Wagner-Kritik las». Das weist auf das Jahr 1894. Die Anregung zur Nietzsche-Lektüre kam ziemlich sicher von Heinrich Mann, von dem wir wissen, daß er schon seit 1891 Nietzsche gelesen hatte.

Noch schöner blüht uns in Fragen der Chronologie ein zweites Vergißmeinnicht: Es geht um die Schopenhauer-Lektüre. Hat Thomas Mann schon vor der Niederschrift der *Buddenbrooks* Schopenhauer gelesen, oder beschreibt er im Erlebnis Thomas Buddenbrooks ein eigenes Erlebnis, eines, das ihm zugestoßen sein muß, kurz bevor er den Traum seines Namensvetters niederschrieb? Absolute Sicherheit läßt sich hier nicht schaffen. Aber wir sind einen kleinen Schritt weiter gekommen. Schon Werner Frizen hat vermutet², daß die ersten Schopenhauer-Zitate - sie stehen im 1. Notizbuch - wohl nicht direkt aus Schopenhauer stammen, sondern eher indirekt vermittelt sind. Hier sind wir nun fündig geworden: Thomas Mann hat die Bemerkung, daß der Mensch ein animal metaphy-

¹ Notizbuch 9, S. 58.

² Werner Frizen, *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*, Frankfurt a.M.: Lang 1980, S. 38ff.

sicum sei, nicht aus Schopenhauers Werken übernommen, sondern aus Hardens *Apostata*, Berlin 1892, aus dem noch mehrere der nachfolgenden Zitate entnommen sind, so daß über die Quelle kein Zweifel besteht.

Das erste Schopenhauer-Zitat, das - vielleicht - auf eine direkte Lektüre Schopenhauers schließen läßt, ist der Eintrag auf S. 67 des Notizbuchs 1:

Amabilis insania
(Horaz)
(Dichterische Begeisterung)
Holder Wahnsinn
(Wieland).

Das könnte tatsächlich auf Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*: zurückgehen (Schopenhauer II, 224):

Daß Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie an einander gränzen, ja in einander übergehen, ist oft bemerkt und sogar die dichterische Begeisterung eine Art Wahnsinn genannt worden: amabilis insania nennt sie Horaz (Od. III, 4) und «holder Wahnsinn» Wieland im Eingang zum «Oberon».

Der Eintrag fiel dann in die Italienzeit von 1895, kaum auf den Paestum-Sommer, auch nicht auf die Reise über Salerno und Porto d'Anzio, sondern auf den Römer Aufenthalt, der etwa von September bis Mitte November dauerte.

Wie gesagt, Sicherheit ist da vorläufig nicht zu gewinnen. Das Kapitel «Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich» hat Thomas Mann wohl doch erst 1899 in München gelesen. In den *Betrachtungen* (Kap. «Einkehr») erinnert er sich sehr genau an das Zimmer, in dem er Schopenhauer las (GW XII, 72): «Das kleine, hochgelegene Vorstadtzimmer schwebt mir vor Augen, worin ich, es sind sechzehn Jahre, tagelang hingestreckt auf ein sonderbar geformtes Langfauteuil oder Kanapee «Die Welt als Wille und Vorstellung» las. Einsam-unregelmäßige, welt- und todsüchtige Jugend - wie sie den Zauberspruch dieser Metaphysik schlürfte, deren tiefstes Wesen Erotik ist und in der ich die geistige Quelle der Tristan-Musik erkannte! So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder. Und welch ein Glück, daß ich ein Erlebnis wie dieses nicht in mich zu verschließen brauchte, daß eine schöne Möglichkeit, davon zu zeugen, dafür zu danken, sofort sich darbot, dichterische Unterkunft unmittelbar dafür bereit war! Denn zwei Schritte von meinem Kanapee lag aufgeschlagen das unmöglich und unpraktisch anschwelende Manuskript [...], welches eben bis zu dem Punkte gediehen war, daß es galt, Thomas Buddenbrook zu Tode zu bringen». Das paßt auf das Zimmer, das Thomas Mann auf 1. Juni 1899 an der Feilitzschstraße 5/III bezogen hatte. Auf 1899 weist auch der Tagebuch-Eintrag vom 2.7.1919 - Thomas Mann liest Spenglers *Untergang des Abendlandes* und erinnert sich dabei an den frühen

Lesesturm: «Ich weise die Möglichkeit immer weniger ab, daß Spenglers Buch in meinem Leben Epoche machen könnte auf ähnliche Weise wie vor 20 Jahren die "W. a. W. u. V."».

3. Zu den *Buddenbrooks* nur einige Schlüsselblumen Was wissen wir schon? Die erste uns erhaltene Äußerung aus der Frühzeit - sie steht in einem Brief von Ende Mai 1895 an Otto Grautoff - entwirft in einer autobiographischen Skizze bereits ein Familienroman, in dem sich ein vierstufiger Degenerationsprozeß abzeichnet³: «Der Vater war Geschäftsmann, pracktisch, aber mit Neigung zur Kunst und außergeschäftlichen Interessen. Der älteste Sohn (Heinrich) ist schon Dichter, aber auch "Schriftsteller", mit starker *intellektueller* Begabung, bewandert in Kritik, Philosophie, Politik. Es folgt der zweite Sohn, (ich) der nur Künstler ist, nur Dichter, nur Stimmungsmensch, intellektuell schwach, ein sozialer Nichtsnutz. Was Wunder, wenn endlich der dritte, spätgeborene, Sohn der vagsten Kunst gehören wird, die dem Intellect am fernsten steht, zu der nichts als Nerven und Sinne gehören und gar kein Gehirn, - der Musik! - Das nennt man Degeneration. Aber ich finde es verteufelt nett». (Da wird dem kleinen Bruder Viktor noch die Rolle zugeordnet, die als Vertreter der 4. Generation später Hanno übernehmen soll.) Stufen und Rollen sind noch anders verteilt als im Roman, aber der *Décadence*-Prozeß und seine Aufteilung auf vier Familienglieder sind schon gegeben. Die Aufteilung auf vier Generationen erfolgte - wohl von Anfang an - nach Thomas Manns Bericht (GW XI, 381) in Erinnerung an das *Ring*-Erlebnis Wagners, der aus der Konzeption von *Siegfrieds Tod* die leitmotiv-durchwobene Tetralogie entwickelt hatte⁴.

Am 20.8.1897 dann schreibt Thomas Mann dem Jugendfreund⁵: «Das Neueste ist, daß ich einen Roman vorbereite, einen großen Roman - was sagst Du dazu? Fischer, der sich von meiner Produktion ein kleines Geschäft zu versprechen scheint, sprach mir in seinen Briefen wiederholt den Wunsch aus, ein größeres, zusammenhängendes Prosawerk von mir zu verlegen; auch könne er ein solches Buch weit besser honorieren, als den Novellenband. Ich selbst hatte eigentlich bislang nicht geglaubt, daß ich jemals die Courage zu einem solchen Unternehmen finden würde. Nun aber habe ich, ziemlich plötzlich, einen Stoff entdeckt, einen Entschluß gefaßt und denke nächstens, nachdem ich noch ein bischen kontempliert, mit dem Schreiben zu beginnen. Der Roman, der etwa "Abwärts" heißen [...]». Die Fortsetzung des Briefes ist nicht erhalten, aber das entscheidende Wort ist genannt. Es wird später im Untertitel des Romans: «Ver-

³ Br. Grautoff, S. 51.

⁴ Vgl. Hans Rudolf Vaget, *Thomas Mann und Wagner, Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin: Erich Schmidt 1984, S. 338ff.

⁵ Br. Grautoff, S. 100f.

fall einer Familie», wieder aufgenommen, während der Titel selbst nun *Buddenbrooks* heißt. Zum stark autobiographisch geprägten Dekadenz-Erlebnis tritt indessen noch etwas anderes: In seinem Brief vom 18.2.1905 an den Bruder⁶ erinnert sich Thomas Mann daran, daß er mit Heinrich einst «eine Art Gipper-Roman» geplant habe «der ursprünglich das schöne Lied “Der Onibus fährt durch die Stadt” als Leitmotiv haben sollte. Und schließlich sollte es der Onibus sein, der Biermann ins Gefängnis fährt».

Aber nun zu den Notizbüchern. Allen anderen Einträgen voran geht das türkische Sprichwort: «Ist das Haus gebaut, kommt der Tod». Das kann zum Roman und zum *Ring* in Verbindung gesetzt werden⁷. Dann finden wir Notizen zu einzelnen Charakteren - nicht zu Hanno zuerst, sondern zu Christian und Thomas, die von Anfang an als gegensätzliches Paar, ja als Zwillinge gesehen werden. Notiert wird auch der erste Satz des Romans⁸: «“Was ist das. - Was - ist das...”». “Je, den Düwel ook, c’est la question, ma très chère demoiselle!”» Kurz darauf der letzte: Sesemi spricht ihn: «*Es ist so*».

4. Zum Stichwort Paul Ehrenberg ist dagegen ein ganzer Kranz von Noli-me-tangere-Disteln zu überreichen. Der Name von Thomas Manns Münchner Freund fällt zum erstenmal in Notizbuch 3: Thomas Mann notiert sich Ehrenbergs Anschrift in Wituchowo in Posen. Er hatte den Maler 1899 in München kennengelernt (Brief vom 28.12.1899 an Hilde Distel). Die Freundschaft, die sich anbahnte, führte zunächst zu «vollkommen ernst gemeinten Selbstabschaffungsplänen»⁹. Am 2.6.1902 dann schreibt Thomas Mann an Kurt Martens¹⁰: «Gearbeitet habe ich nicht diesen Winter, sondern nur erlebt, sehr menschlich erlebt und mein Gewissen damit besänftigt, daß ich mein Notizbuch voll Beobachtungen schrieb». Tatsächlich: Das 7. Notizbuch ist voll von Selbstbeobachtungen und versuchsweisen Umgestaltungen der Erlebnisse in einen Novellen-Stoff¹¹. Das Werk trägt den Arbeitstitel *Die Geliebten*. Es geht mir hier nun nicht um eine Analyse von Thomas Manns Homophilie. Die Frage, wie er homophil geworden ist, hätten die Psychoanalytiker eigentlich schon lange untersuchen können. Bis jetzt hat es niemand getan. Angesichts der verschiedenen Theorien und Modelle wären allerdings keine eindeutigen Ergebnisse zu erwarten. Die Literaturwissenschaftler können die «Richtigkeit» der ihnen zur Verfü-

⁶ Brw. Heinrich Mann, S. 56.

⁷ Vgl. Hans Rudolf Valet, a.a.O., S. 341.

⁸ Notizbuch 2, S. 12, 19.

⁹ Vgl. die Briefe vom 13.2. und 7.3.1901 an Heinrich Mann.

¹⁰ Br. I, 33.

¹¹ Thomas Manns Verhältnis zu Ehrenberg ist erstmals beschrieben in; Hans Wysling, Thomas Manns «*Maja*»-Projekt, Thomas-Mann-Studien 1, Bern und München: Francke 1967, S. 48-63.

gung stehenden analytischen Modelle nicht recht beurteilen, wohl aber deren Ergiebigkeit in bezug auf das Werk¹².

Hier beschäftigen mich Probleme des Beobachtungs- und Darstellungsverfahrens. In den Notizbuch-Einträgen und Briefen aus der Ehrenberg-Zeit lassen sich vier Aussagearten unterscheiden. Sie sind für das Entstehen autobiographischer Literatur allgemein von fundamentaler Bedeutung.

Bei der ersten geht es um Tagebuch-Notate, um das Festhalten von Fakten. Am 28.1.1902 z. B. sandte Thomas Mann dem Maler einen Brief-Notschrei. Er nennt sich darin «äußerst vereinsamt, unverstanden, verdüstert» und fragt nach dem Menschen, der ihm unverbrüchlich die Treue halte. Das Ganze ist aber zu Zwecken des Selbstschutzes schon mit Wagner- und andern Zitaten verstellt, kann also nicht als spontan bezeichnet werden. Zwei Tage später hält das Notizbuch fest¹³: «P. kam den 30. Januar nachmittags».

Die zweite Art von Notaten umfaßt Beobachtungen und Selbstbeobachtungen. Wie reagiert der Geliebte auf Worte und Situationen? Was geht im Schreibenden vor? Dabei geschieht nun etwas Eigenartiges: Thomas Mann spricht manchmal im eigenen Namen, manchmal überträgt er das Erlebte und Beobachtete in einen Er-Sie-Bezug, wobei der Maler der Er ist, Thomas Mann aber die Sie. Das kann zur Tarnung geschehen - ein allfälliger Leser der Notizbücher sollte den Eindruck erhalten, es gehe um Studien zu einer fiktiven Liebesbeziehung. Es kann sich aber auch bereits um Notate im Hinblick auf ein geplantes Werk handeln. Zum oben erwähnten «Liebesbrief» lesen wir etwa auf S. 68 des Notizbuchs: «Der Brief an ihn, sehr gewagt. Darauf sein sofortiger Besuch, sein Dank, sein Vorbeugen jeglicher Beschämung ihrerseits. Freundschaftsschluß. Treueversprechen. Er unterschreibt gelegentliche Zeilen: "Ein für alle Mal - Ihr". Wie sie daran herumdeutet». Mit dem Ihr wird das Duzverhältnis, das in der Realität bestand, aufgehoben und so eine Distanzierung erreicht. Mit dem Pronomenwechsel zu «sie» wird das Geschlecht verkehrt.

Dieser Pronomenwechsel tritt indessen nicht immer ein. Dann spricht Thomas Mann plötzlich *ex corde*, er dichtet sogar:

Dies sind die Tage des lebendigen Fühlens!
 Du hast mein Leben reich gemacht. Es blüht -
 O horch, Musik! - An meinem Ohr
 Weht wonnevoll ein Schauer hin von Klang -
 Ich danke Dir, mein Heil! mein Glück! mein Stern! - (S. 49)

¹² Zu den homophilen Verhältnissen Thomas Manns vgl. *Thomas-Mann-Studien* 5. Bern und München: Francke 1982, S. 362, und die Arbeiten von Karl Werner Böhm (1984) und Gerhard Härle (1986).

¹³ Notizbuch 7, S. 62.

Was war so lang? -
 Erstarrung, Oede, Eis. Und Geist! Und Kunst!
 Hier ist mein Herz, und hier ist meine Hand
 Ich liebe Dich! Mein Gott ... Ich liebe Dich!
 Ist es so schön, so süß, so hold, ein Mensch zu sein? (S. 52)

Hier spricht Thomas Mann in eigener Sache und mit eigener Stimme. Er hat allerdings, Jahrzehnte später, auch diese Verse wörtlich in eine fiktive Szene aufgenommen: Mut-em-enet wird sie einst zu Joseph sprechen (GW V, 1113).

Zur vierten Möglichkeit. Hauptgestalt der geplanten Novelle ist eine sehnsüchtig und schmerzlich liebende Frau, Adelaide; ihr Geliebter ist ein kleiner Geiger namens Rudolf Müller. In diesen Masken hat Thomas Mann sein Erlebnis mit Ehrenberg dargestellt. Man könnte auch sagen, er hat es geplündert. Aber das ist zu wenig genau. Man erhält bald den Eindruck, daß Thomas Mann nicht einfach Erlebtes in Fiktion umsetzt. Vielmehr: er erlebt um der Fiktion willen. Thomas Mann ist sich auch darüber klar gewesen. Im Aufsatz *Der Künstler und der Literat*, 1913, wird er schreiben (GW X, 66): «Der Literat drückt aus, indem er erlebt, er erlebt, indem er ausdrückt, und er erlebt, um auszudrücken». Mit diesem letzten Satz wird die Sache gespenstisch. Es geht hier nicht mehr (im Stil der Goethe-Zeit) um Darstellung von Erlebnissen und deren allfälliger «Bewältigung» durch die Kunst. Es verhält sich umgekehrt: Ereignisse werden herbeigeführt, Situationen veranstaltet. Das Erlebnis wird provoziert um der Kunst willen. Solange nur der Künstler selbst betroffen ist, könnte man das als seine Sache ansehen. Nun sind aber andere miteinbezogen. Sie haben mitzuwirken auf der Bühne, in Situationen, die vom Künstler inszeniert werden. Der Künstler opfert nicht allein sich selbst, er opfert auch die andern dem Werk. Viele von Thomas Manns Opfern haben sich beklagt, wenn sie sich erkannten: Reisiger, Ida Herz, Annette Kolb, auch Adorno. Nur eine hat sich nicht beklagt: Katja Mann, die im Hinblick auf *Königliche Hoheit* die an sie gerichteten Briefe hatte herausgeben müssen und die im *Zauberberg* als Clawdia bei Thomas Manns halsbrecherischer Selbstanalyse gebraucht und mißbraucht worden ist. Künstler dieser Art saugen vampirhaft jedes Erlebnis aus, und wenn sie nichts mehr zu sagen haben, stellen sie auch das Erlebnis bereit - sie provozieren, was ausgedrückt werden soll.

5. Eine dunkle Rose nun: Die Annäherung an die Märchenbraut, der Rückfall in die Homophilie. Das eine ist Werk geworden in der *Königlichen Hoheit*, das andere im *Zauberberg*. Beide Werke sind Selbsterkundungen *in eroticis*. Die Verhältnisse sind kompliziert wie in jedem Fall ausgeprägter Gefühlsverwirrung. In den Notizbüchern finden sich wenige authentische Daten. In den Werken sind ungemein schmerzliche und langwierige Selbstanalysen angelegt.

Die Notizbuch-Daten lauten, wir wissen das schon lange¹⁴:

Sonnabend d. 9ten April [1904]: Große Aussprache mit K. P.

Montag d. 16. Mai: Zweite große Aussprache mit K. P. Mit Donnerstag d.

19. Mai begann die Wartezeit.

Was bedeutet das in der psychischen Entwicklung des Verfassers? Er scheint in der Jugend nur die sehnstichtige Liebe zu Mitschülern gekannt zu haben, zu Armin Martens und Willri Timpe. Ferner erfahren wir von einer eher rasch abklingenden Liebe zu einer Sie (vor der Abreise nach Venedig) - vielleicht war das Ilse Martens - und von einer Miß Mary¹⁵, die Thomas Mann in Italien kennengelernt hat, 1901. Er hat ihr *Gladius Dei* gewidmet - «To M. S. in remembrance of our days in Florence». Das Ergebnis muß eine vollkommene Unsicherheit des Gefühls gewesen sein. Die Liebe zu Armin Martens schien Sicherheit zu geben, aber sie blieb unerwidert - er hat sie später in Tonio Krögers Liebe zu Hans Hansen aufleben lassen. Als er die Novelle abschloß, hatte er auch das Ehrenberg-Erlebnis bereits hinter sich.

In der Folge nun sucht er sich vom Ehrenberg-Erlebnis zu distanzieren. Er versucht, heißt das, sich von der homophilen Neigung schlechthin zu befreien, sie war ja gesellschaftlich verpönt. Er faßt den Entschluß zur Ehe, er bekundet den Willen, sich eine «Verfassung» zu geben, wie es in einem Brief an Heinrich heißt¹⁶. Am 29.8.1903 berichtet er Grautoff über «Wunder und wilde Mären», die er sich habe träumen lassen¹⁷. Die Bekanntschaft mit Katja Pringsheim führt zu «Wirren und wilden Zerwürfnissen» mit Paul Ehrenberg (Brief vom 29.9.1903). Der Briefwechsel mit dem Freund stockt über ein Jahr und läßt sich nicht mehr beleben.

Nicht daß die Verheiratung mit Katja Thomas Mann nun zu innerer Sicherheit geführt hätte. Im Gegenteil! In Zürich, auf der Hochzeitsreise, hat er sich in sein Notizbuch die Adressen gleich von drei Nervenärzten notiert¹⁸. Ob er einen aufgesucht hat, wissen wir nicht, es geht uns auch nichts an. Von seinen Schwierigkeiten sprechen indessen ja auch die Novellen dieser Zeit. Die Fragmente zur Fürsten-Novelle und zu *Wälsungenblut*, beide aus dem Sommer 1905, behandeln das Thema des Geschwister-Inzests. *Wälsungenblut* ist eine

¹⁴ Notizbuch 7, S. 129, 132.

¹⁵ Vgl. Brief vom 7.5.1901 an Heinrich Mann: «Miß Mary, deren Geburtstag vorgestern war und der ich ein Körbchen Zuckerfrüchte geschenkt habe, hat mir viel Freude gemacht. Aber nun werde ich ihr, glaube ich, zu melancholisch. She is so very clever, und ich bin so dumm, immer die zu lieben, die clever sind, obgleich ich doch auf die Dauer nicht mitkann». - Thomas Mann hat in Florenz mit Mary Smith und deren Schwester Edith und seinem Bruder Heinrich Karten gespielt (vgl. Notizbuch 4, S. 14f., 21ff.). Die Begegnung hat sich Thomas Mann in Notizbuch 7, S. 105 notiert.

¹⁶ Brw. Heinrich Mann, S. 68.

¹⁷ Der Briefentwurf steht in Notizbuch 7, S. 119f. Der Brief selbst ist nicht erhalten.

¹⁸ Notizbuch 6, S. 50.

Art Racheakt gegenüber den Pringsheim-Zwillingen Klaus und Katja; die «Fürsten-Novelle» übersteigert das Verhältnis zwischen Heinrich und Carla Mann, aber auch das zwischen Thomas und Julia Mann. Das wird dann im Roman mit Entschlossenheit unterdrückt, es hat der «normalen» Liebesgeschichte zwischen Prinz Klaus Heinrich und Imma Spoelmann zu weichen.

Die Ehe mit Katja nimmt, nach außen gesehen, einen ungemein bürgerlichen Verlauf: großes Haus, sechs Kinder. An der pater-familias-Rolle Thomas Manns wurde lange Zeit von niemand gezweifelt. Daß die Unsicherheit *in sexualibus* geblieben ist, macht erst der *Tod in Venedig* öffentlich sichtbar. Es folgen die Erlebnisse mit Oswald Kirsten, 1919 in Glücksburg, auch der eigene Sohn Klaus legt den Verdacht eines Rückfalls in die Homophilie nahe - das wird aus den Tagebüchern klar. Besiegelt wird der Rückfall schließlich durch die Begegnung mit Klaus Heuser, 1928 - der *Amphitryon*-Aufsatz, auch *Mario und der Zauberer*, vor allem der *Joseph*, mögen es belegen. Wieweit die Ersatzväter Goethe und Hauptmann, dargestellt in Peeperkorn, als Sublimation homosexueller Liebe gelten können, ist erst noch zu untersuchen.

Thomas Manns Werke von 1901-1924 dienen insgesamt der Erkundung schwankender Sexualität. Daß dieser innerste Antrieb zu seinem Schaffen in einem Akt der Tarnung verhüllt wird, zeitigt ein Werk, das sich riesige geschichtliche, literarische und mythologische Dimensionen zueignet - immer in dem Bedürfnis, den virulenten Kern zu verbergen. «Clawdia Chauchat» etwa, deren Name doch so überdeutlich an «Katja» erinnert, gleicht der Proserpina, aber auch der Lilith aus der Walpurgisnacht, der Lucinde und der Venus aus dem *Marmorbild* oder aus *Tannhäuser*, schließlich der Aida oder der Traviata. Zudem deckt sie sich geheimnisvoll mit Pribislav Hippe. Sie ist gleichzeitig Aphrodite und Hermes.

Je schärfer und unerbittlicher die Forderungen sind, die sich mit der Selbstanalyse des Autors verbinden, um so umfassender das Tarn- und Warnsystem, mit dem er sich umgibt. Dieses System dient nicht der Dämpfung, im Gegenteil, es ermöglicht größere Schonungslosigkeit. Nur in erfundenen und gefundenen Handlungen und Rollen wird jene unglaubliche Schärfe der Selbstbeobachtung möglich, die Thomas Manns Werk auszeichnet.

Über die Menge des ausgebreiteten Weltstoffs siegt dabei immer die Schärfe des Stils. Diese Schärfe ist nicht einfach eine Eigenschaft von Thomas Manns Sprache, sie ist ein unabdingbares Erfordernis: Sie gehört zur Sprache der Verfemten, sie gehört auch zur Sprache der Intellektualität. Immer muß die Intellektualität noch schärfer zergliedern und das Eine sichtbar machen - das Leiden einer Seele, die sich nicht zu helfen weiß, es sei, es gelinge die Erlösung von der Leidenschaft durch Analyse - durch den Pfeil, der «schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt»¹⁹.

¹⁹ Vgl. *Bilse und ich* (GW X, 21).

6. Eine Stechpalme. Das 10., 11. und 12. Notizbuch haben Thomas Mann in den Jahren 1914-1917 begleitet. Folgende Einträge lassen sich datieren: Frau Katjas Aufenthalt in Arosa, Frühjahr 1914 (S. 8). Die Feldpostanschrift von Bruno Frank, nach dem 1.8.1914 (S. 17). Auf S. 19 steht eine Notiz zum Artikel *Gute Feldpost*, der im August/September 1914 erschien. Die Notizen auf S. 22 sind gegen Heinrich Manns *Zola*-Essay gerichtet. Thomas Mann hatte im Oktober 1915 mit der Niederschrift der *Betrachtungen* begonnen. Der *Zola*-Essay erschien im November; Thomas Mann las ihn, wie wir aus Briefen wissen, erst im Januar 1916. Im August 1917 sodann wird das Haus in Bad Tölz verkauft.

Zwischen solchen Einträgen stehen Notizen zum *Zauberberg*, zum *Krull*, zu *Gedanken im Kriege*, zu *Weltfrieden?* und vor allem zu den *Betrachtungen*.

Das Notizenkonvolut zum *Zauberberg*: ist bekanntlich nicht erhalten. Wir wissen deshalb so wenig Exaktes zur Entstehung des Romans. Einzig die Tagebücher 1919-1921 haben jetzt besseren Aufschluß gegeben: über die Neukonzeption 1919, über die Quellenwerke, die Thomas Mann neu herangezogen hat. Sind Sie schon dem Herrn Düstmund begegnet? Im Notizbuch heißt er Duftmund, was ihn nicht appetitlicher macht. 1913 nun - es geht also um die Frühfassung des *Zauberbergs* - notiert sich Thomas Mann im 10. Notizbuch Einzelheiten zur Rippenresektion, zu Frau Stöhrs 28 Fischsaucen. Bei Petrarca und Carducci will er Verbesserungen anbringen. Auf S. 10 fällt in einem längeren Gedankengang der Ausdruck «Sympathie mit dem Tode», den Thomas Mann auch im Brief vom 3.8.1915 an Paul Amann braucht und den er später noch des öftern wiederholt hat. Das ist ein tolles Durcheinander von Details und Grundsätzlichem. S. 13 ist leer geblieben. Sie markiert eine gewaltige Zäsur. Auf S. 14 folgen nämlich Einträge zu den Kriegsaufsätzen, dazwischen, auf S. 20, einige Novellenpläne:

Die Alte
Kinder
Mozarts Requiem

Keine dieser Novellen ist ausgeführt worden. Über den letzten Plan allerdings hat Thomas Mann am 18.6.1915 an Philipp Witkop geschrieben²⁰: «Heute abend höre ich Mozarts Requiem in der Frauenkirche. Sie kennen die Entstehungsgeschichte? Ich plane längst, einmal eine Novelle daraus zu machen und will es also bei dieser Gelegenheit einmal anhören». Die Titel erinnern im übrigen an Thomas Manns Bedürfnis, sich von der politischen Produktion abzuwenden und wieder Kunst zu machen. Dieses Bedürfnis wird in den kommenden Jahren, während der Arbeit an den *Betrachtungen*, immer heftiger.

²⁰ Originalbrief im Thomas-Mann-Archiv.

Aber warum Stechpalme? Mit dem Januar 1916 beginnt die haßerfüllte Auseinandersetzung mit Heinrich. Darüber ist schon viel berichtet worden. Zu sehen, wie Thomas Mann hier, in den Notizbüchern 11 und 12, unmittelbar seine Invektiven formuliert, hat etwas Erschütterndes an sich. Sein im Herbst 1915 begonnener Essay über die politische Situation hat, seit er den *Zola*-Essay gelesen, eine persönliche Spitze erhalten. Seine Stellungnahme gegen die Entente verschärft sich, weil sie nun auch eine Stellungnahme gegen den Bruder ist. Der Narziß in der Politik! Es gelang Thomas Mann nicht, mit Hilfe seiner Intellektualität die nötigen Korrektive einzubauen. Der Haß gegen den «Zivilisationsliteraten» entläßt sich in einem unaufhaltbaren, langen Donnergrollen. Die Nervenkrise, die Thomas Mann erfaßt hatte, verschärft sich zusehends durch die Ereignisse im Großen wie im Kleinen. Auf dem Lande läßt er sich tagelang den Bart stehen - Klaus Mann hat darüber berichtet. Er will seine Rolle zu Ende spielen, damit das Werk zu Ende komme. Die Möglichkeit einer Veröhnung muß er um dieses Werkes wegen von sich weisen. Als am 19. Februar 1917 Heinrich Manns Schauspiel *Madame Legros* aufgeführt wird, ist Thomas Mann nahe daran, die Fassung zu verlieren. Am 11. März 1917 schreibt er an Ida Boy-Ed: «Das Bruderproblem ist das eigentliche, jedenfalls das schwerste Problem meines Lebens. So große Nähe und so heftige innere Abstoßung ist qualvoll. Alles zugleich Verwandtschaft und Affront, - es ist kaum darüber zu reden». Hätte er *Die Armen* gelesen, vielleicht hätte er etwas Selbstvertrauen gewonnen. Als dann aber nach dem Krieg der Untertan 100.000fach erscheint, ist es vollends um ihn geschehen. Er fühlt sich abgehalftert, aufgebraucht und abgeschrieben.

Die ganze Zeitspanne von 1914 bis 1919 erhält durch die Notizbücher mehr Tiefenschärfe. Das betrifft bald Vokabularisches, bald ganze Zusammenhänge. Auf S. 10 des 11. Notizbuchs fällt ihm z. B. das Wort «Fortschritts-Opernsänger» ein. Daraus wird dann in den *Betrachtungen* der Satz über den Zivilisationsliteraten (GW XII, 386f.): «Er hat auch des Jakobiners Operngeste, die generöse Dauerattitüde - eine Hand auf dem Herzen, die andere in der Luft». Das gleiche Bild kommt auch vor im Brief an Paul Amann vom 25.3.1917: «Ich war nicht sozial, nicht politisch; ich stand nicht da, die Rechte auf dem Herzen und die Linke in der Luft und rezitierte den Contrat social». Daß er Heinrich als Nachfolger von Rousseau sieht, geht aus dem berüchtigten Brief vom 3.1.1918 hervor, wo er dem Bruder die gleiche Pose zum Vorwurf macht. Im 11. Notizbuch wettert er auch allgemein gegen die Aktivisten im Fahrwasser Zolas, die mit der «Politisierung Nietzsche's» dessen «Verhunzung» betrieben hätten (vgl. GW XII, 211). Es kommt dabei zu wahren Tiraden - die Notizbücher müssen alles auffangen, was Thomas Mann an Schimpf-und-Schande-Wörtern in den Sinn kommt. Über das «Neue Pathos» jüngster Literatur etwa prasselt ein ganzer Sturzregen von Verbalinjurien herunter (Notizbuch 11, S. 34): «Die knalende Wut, die Grausamkeit, Glühbuntheit, Härte, Unheiterkeit, Bösartigkeit,

Inhumanität, mit der gewisse neueste Geschichten erzählt sind -», lesen wir da, und die Reihe wird in den *Betrachtungen* noch angereichert und im einzelnen verschärft (GW XII, 212). Ist der Narziß einmal verletzt, dann findet er des Schimpfens kein Ende und ruht nicht, bis der Feind durchlöchert und zerfetzt vor ihm auf der Walstatt liegt. In den Lehrbüchern heißt das narzißtische Wut. Sie wird hier noch gesteigert durch die ödipalen Ressentiments, die Thomas Mann seinem ältern Bruder gegenüber empfindet. Der Bruder ist der, den er umbringen möchte und aus Gründen der Verwandtschaft nicht umbringen darf.

7. Zum Schluß noch etwas Immergrün, den Strauß zu festigen. Die Notizbücher 13 und 14 enthalten zur Hauptsache Fahrplannotizen. Im 13. geht es um die Zeit von 1919-1924, um die Wiener Reise vom Dezember 1919, die Rheinreise vom Herbst 1920, eine Vortragsreise durch die Schweiz anfangs 1921 usw. Hier spielt sich ab, was man den Tages- und Jahresablauf eines Großschriftstellers nennen könnte. Den geschichtlichen Hintergrund der Reisen bildet die Inflation und der damit gegebene Zwang zum Geldverdienen. Den Hintergrund bildet aber auch Thomas Manns Verlangen, sich bei all der einsamen Arbeit am *Zauberberg* in der Öffentlichkeit bestätigt zu sehen. Nach seiner ungewein schwierigen Umorientierung (sie ist in den Vorträgen *Goethe und Tolstoi* und *Von deutscher Republik* dokumentiert), gilt es, sich in der Weimarer Republik umzutun und auch sie zu repräsentieren. Zum *Zauberberg* finden sich nur wenige Einträge: Anlässlich seines Besuchs in Davos (30.1.-3.2.1921) hält Thomas Mann eine ganze Menge landschaftlicher Einzelheiten fest: Castorp sollte sich nicht in einer namenlosen Landschaft bewegen.

Das 14. Notizbuch gehört bereits in die *Joseph*-Zeit. Wir finden da Fahrplannotizen zu den Reisen nach Berlin und Hamburg (1926), nach Weimar und nach Wien (1932). Auf S. 21 steht eine Notiz zur *Rede von Arbeitern in Wien* (22.10.1932). Dann gibt es auch in diesem Buch eine Zäsur: Es kommt die Zeit des unfreiwilligen Draußenbleibens in der Schweiz. 1934 ist eine Vortragsreise durch Schweizer Städte vermerkt, es folgt die triumphale Fahrt nach Wien (1936) mit dem Freud-Vortrag, es folgen die Termine während des Amerika-Aufenthalts von 1937. Das letzte Werk, das in diesem Notizbuch erwähnt wird, ist der Zürcher Vortrag vom 16.11.1937: *Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen»*.

Ein Vergißmeinnicht obendrein. Noch einmal, 1947, hat Thomas Mann Einträge in ein Notizbuch gemacht. Es handelt sich um eine Reihe von Verbesserungen anlässlich der Korrekturen zum *Doktor Faustus* im 9. Notizbuch. 1943 hatte er die alten Notizbücher wieder hervorgezogen, um nach dem 3-Zeilen-Plan zu suchen. Vor allem hatte er die Notizen aus der Ehrenberg-Zeit wieder ausgegraben, um sie, es waren inzwischen mehr als 40 Jahre vergangen, in den Schwertfeger-Episoden Werk werden zu lassen. Es gilt von ihm, was er von Schopenhauer gesagt hat (GW IX, 560): «Er ist zum alten Manne geworden

über der Ausgestaltung, sammelnden Kommentierung, zähen und unermüdlichen Sicherung und Erhärtung dessen, was ein Geschenk seiner Jugend war, so daß er das seltsame Schauspiel eines Greises bietet, der sich bis zum letzten Augenblick, in unheimlicher Treue, um sein Jugendwerk müht».

* * *

Wir kommen zum Schluß: Was also läßt sich aus den Notizbüchern holen? Ich weise nur auf dreierlei:

1. *Autobiographische Fakten aus einer Zeit, die durch die Tagebücher nicht abgedeckt ist.*
2. *Läßt sich die Umsetzung dieser Fakten in Werktaugliches verfolgen. Sie kann stattfinden*
 - durch Verschiebung auf erfundene Personen,
 - durch Transponierung auf traditionsgeladene Komplexe (Florenz-Komplex, Venedig-Komplex usw.).
3. *Verfolgen läßt sich dabei Thomas Manns Umgang mit den «Quellen» in des Wortes vielfacher Bedeutung. Eine Quelle kann Faktisches, Historisches bieten («Realisation»). Sie kann ein Handlungssubstrat abgeben, z.B. der Ring für die Buddenbrooks («Komposition»). Sie kann auch stimulieren durch ihre künstlerische Größe: Anna Karenina oder durch ihren Tonfallzauber: Effi Briest.*

Die Frage: Wie entsteht Thomas Manns Kunst? kann mit Hilfe der Notizbücher genauer beantwortet werden. Sie machen unser Staunen nicht kleiner, sondern größer.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition