

# Studia theodisca VI

Rainer Maria Rilke • Paul Celan • Peter Handke • Botho Strauß

Peter Turrini • Adelbert von Chamisso • L.A.V. Gottsched

E. T. A. Hoffmann • Wilhelm Heinrich Wackenroder

Otfried von Weißenburg • Hartmann von Aue

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. VI (1999)

***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 VI

Rainer Maria Rilke • Paul Celan • Peter Handke • Botho Strauß  
Peter Turrini • Adelbert von Chamisso • L.A.V. Gottsched  
E. T. A. Hoffmann • Wilhelm Heinrich Wackenroder  
Otfried von Weißenburg • Hartmann von Aue

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

- Jürgen Daiber – *«Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos» - Zur Rolle elektronischer Medien im Werk von Botho Strauß* p. 9
- Alessandro Fambrini – *«Quella immensa chiarezza vivente». Rainer Maria Rilke tradotto da Vincenzo Errante* p. 37
- Jürgen Schwann – *Das “wunderbar Vollkommene”. Anmerkungen zu einem Konnex in der mittelalterlichen Philosophie und Literatur* p. 57
- Erina Teresa Rigotti – *Una storia di sole e di neve. Il sinergismo della tetralogia «Langsame Heimkehr» di Peter Handke: Kafka e Goethe* p. 91
- Alexandra Hildebrandt – *Chamisso und der Tod der Zeit. Von der Poesie des Alter(n)s* p. 121
- Paola Bozzi – *“Eroina dell'erudizione” e scrittrice. «Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; oder die doctormäßige Frau» di L. A. V. Gottsched* p. 151
- Dorothea von Chamisso – *Ein wiederentdecktes Kinderbild Adelbert von Chamissos* p. 171
- Fausto Cercignani – *Hoffmann nella scia di Wackenroder. «Kreisleriana» e dintorni* p. 179
- Marie Reygnier – *Untertitel als metakritische Forderung bei Peter Turrini. Zu einem lebendigen Theater* p. 229
- Rosalba Maletta – *Paul Celan: «Frankfurt, September»* p. 247



Jürgen Daiber  
(Trier)

«*Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos*»\* – Zur Rolle elektronischer  
Medien im Werk von Botho Strauß

Niemals erscheint er zur Premiere seiner Theaterstücke. Botho Strauß: ehemaliger Dramaturg an der Berliner-Schaubühne, meist gespielter Gegenwartautor deutscher Theaterbühnen, erfolgreicher Prosaist und Bühnen-Preisträger des Jahres 1989, seit dem Skandal des Essays *Anschwellender Bocksgesang* auch über den Kreis literarisch Eingeweihter hinaus einem breiteren Publikum dem Namen nach bekannt. Wohlgemerkt: dem Namen nach, nicht mehr.

Denn Botho Strauß haßt Publicity und meidet jeden öffentlichen Auftritt. Den verliehenen Bühner-Preis nimmt stellvertretend für Strauß der Theaterregisseur Luc Bondy entgegen. Im Fernsehen tritt der Autor grundsätzlich nicht auf. Interviews existieren wenige; Strauß gibt sie nur auserwählten, persönlich mit ihm vertrauten Journalisten<sup>1</sup>. Die Einbände seiner Bücher ziert niemals ein Autorenphoto, ganz im Gegensatz zum Großteil der weniger verschreckten literarischen Zeitgenossen. Bei einer Umfrage des Bielefelder Emnid-Instituts aus dem Jahre 1994 zum Thema *Was wissen die Deutschen*, wird nach den Berufen von 17 Personen des öffentlichen Lebens gefragt. Botho Strauß landet mit 7 Prozent Erkennungsrate auf dem letzten Platz, noch hinter der Eiskunstläuferin Tanja Szewczenko und hoffnungslos abgeschlagen gegenüber Claudia Schiffer, Marcel Reich-Ranicki und Johannes Mario Simmel<sup>2</sup>.

---

\* Botho Strauß, *Paare, Passanten* (dtv TB 10250), München 1984, S. 113.

<sup>1</sup> So etwa dem jetzigen Spiegel-Redakteur Volker Hage in den Jahren 1980 und 1986. Volker Hage, «*Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß*», in: *Strauß lesen*, hg. von Michael Radix, München 1987, S. 188-217.

<sup>2</sup> Endre Hárs, «*Postmoderne, die deutsche Version. Botho Strauß und die Narration deutscher Nachkriegsgeschichte*», in: *Fünfzig Jahre deutsche Literatur in Aspekten. 1945-1995*, hg. von Gerhard P. Knapp / Gerd Labrousse, Amsterdam 1995, S. 561-583.

Gerät der Autor zufällig ins Licht der Öffentlichkeit, bemerkt diese nicht, wen sie vor sich hat. Strauß selbst ist von diesen seltenen Fällen «unheimlicher medialer Begegnung» so unangenehm berührt, daß er sie erst einmal literarisch verdauen muß. So geschehen in dem frühen Prosa-Band *Paare, Passanten*. In einem der Textfragmente outet sich Strauß mit gebührender Selbstironie als Kunstliebhaber, der während einer Museumsausstellung als 100.000 Besucher ins Scheinwerferlicht der Kameras gerät. Die Reaktion sei an dieser Stelle in einem etwas längeren Zitat wiedergegeben, führt sie doch ins Zentrum meines Themas:

Daher: niemals sich blitzen, filmen, verhören, ehren oder sonst wie erwischen lassen und den Schutz der Menge dankbar genießen. Auf dem Hintergrund solcher Überzeugungen gehst du in ein Museum, eine Jahrtausendausstellung, bei der Besucherrekorde zählen. Gesammelt überschreitest du die Schwelle, da schießen plötzlich drei Männer auf dich zu, Blitzlichter zünden, Scheinwerfer strahlen, eine Dame mit Mikrofon in der Hand steht vor dir. Man hat ja bloß auf dich erwartet: du bist der hunderttausendste Besucher der Ausstellung und mit dem Schwellenübertritt standst du in der Öffentlichkeit. Dir wird ein Bildband überreicht und einer kostenlosen Führung durch den Museumsdirektor kannst du nicht ausweichen. Auch wird tags darauf dein Name in den Lokalblättern genannt und ein Foto, das dich als den von der Öffentlichkeit ertappten, wirr auf Flucht sinnenden Museumsgast zeigt, der du auch wirklich warst, wird abgebildet. Allerdings: niemand hat dich als den am Rand hervorstechenden Kunstschaaffenden identifiziert, von dem schon hin und wieder, bei anderen Gelegenheiten, in denselben Zeitungen die Rede war. Dieser blieb unerkannt und unermittelt. Du hast zwar deinen wahren Namen, doch als Beruf "Hausmann" angegeben. Insofern ist es gräßlich gewesen und noch einmal gutgegangen.<sup>3</sup>

Der zitierte Text stammt aus dem Jahre 1981, doch an Strauß' extremer Scheu vor dem Zugriff der Öffentlichkeit hat sich bis auf den heutigen Tag nichts geändert. Die 1997 erschienene Textsammlung *Die Fehler des Kopisten* legt mit einer Textepisode, in der Strauß beim Zirkusbesuch vom Messerwerfer in die Manege gerufen wird, davon beredtes Zeugnis ab<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 153f.

<sup>4</sup> Botho Strauß, *Die Fehler des Kopisten*, München 1997, S. 162ff.

Woher rührt diese Scheu vor dem Zugriff der «allesfressenden Öffentlichkeit?»<sup>5</sup>. Die Frage ließe sich mit dem schlichten Hinweis auf eine spezifisch charakterliche Disposition beantworten, die Strauß mit manch anderem Zeitgenossen teilt und wäre damit für die Literaturwissenschaft nicht von weiterem Interesse.

Bei Strauß jedoch – so meine These – reicht der Affront gegen die elektronischen Medien tiefer. Er reicht tiefer insofern, als Botho Strauß aus seiner Kritik an den Formen elektronischer Informationsverarbeitung zentrale Impulse für seine eigene Schreibposition gewinnt. Dieser Prozess überschreitet bei Strauß – sowohl was die Differenziertheit als auch die Frequenz seiner Äußerungen zum Thema angeht – das in der literarischen Gemeinde zum guten Ton gehörende Genörgel an der Oberflächlichkeit des Fernsehprogramms oder dem wachsenden Datenmüll im Internet um ein Vielfaches<sup>6</sup>.

Präzise: Botho Strauß bezieht aus der beständigen Konfrontation mit dem «weltzerstückelnden Schalten und Walten der großen Maschinen unseres Jahrhunderts»<sup>7</sup> – Computer und Fernsehen – wesentliche Bestandteile seiner poetischen Konzeption. Das Feindbild des Mediums trägt dabei entscheidend bei zur Bestimmung der eigenen Schreibposition. Nicht zufällig existiert kaum eine Arbeit des Autors Botho Strauß, in der nicht zumindest ein verbaler Seitenhieb gegenüber den elektronischen Feindbildern erfolgt. Wohin diese Kritik zielt und wie Strauß aus dieser Kritik Impulse für das eigene poetische Selbstverständnis ableitet, wird im folgenden zu betrachten sein.

## I.

Der Pfeil traf ins Zentrum bundesrepublikanischer Befindlichkeit. Er traf so genau, weil der Schütze im Grunde gar nicht damit gerechnet hatte, treffen zu können. Der Pfeil – Botho Strauß' Essay *Anschwellender Bocksgesang* – wurde am 8.02. 1993 im Magazin *Der Spiegel* abgeschossen. Bereits 2 Monate später, im April 1993, zählte der Fachdienst Germanistik 22 Reaktionen auf das Essay. Es sollte nur der Anfang sein. Die Weimarer Beiträge widmeten der mittlerweile entbrannten Debatte um den *Bocksgesang*

---

<sup>5</sup> Botho Strauß, *Niemand anderes*, München 1987, S. 129.

<sup>6</sup> Vgl. Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und neue Medien*, Köln 1997.

<sup>7</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 195.

im März 1994 ein Sonderheft<sup>8</sup>, die Anzahl der Rezensionen hatte längst die Hundertergrenze überschritten und im Sommer 1994 nahmen die Kritiker das Erscheinen des neuen Prosabandes *Wohnen Dämmern Lügen* zum Anlaß, die Bocksgesang-Kontroverse fortzusetzen. Die Reaktionen auf den Text waren – von wenigen Ausnahmen abgesehen – von beißender Polemik geprägt. Strauß wurde vorgeworfen, ein Wasserträger der Neuen Rechten in Deutschland zu sein, einige Kritiker erhoben gar Faschismusverdacht, an ihrer Spitze Willi Winkler, der sich in der *taʒ* mittels Zitatcollagen zu der Behauptung verstieg, Strauß wünsche eine «Resurrektion des Führers»<sup>9</sup>.

Strauß schweigt auf die massiven Angriffe. Erst als der Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland, Ignatz Bubis, im Berliner tagesspiegel in die gleiche Kerbe haut und den Autor zum «Phänomen des intellektuellen Rechtsradikalismus» zählt, ist bei Strauß eine Schmerzgrenze überschritten. Der Autor antwortet in knappen, verbitterten Worten 14 Monate nach Erscheinen des Essays wiederum im Spiegel seinen Kritikern<sup>10</sup>.

Die Unhaltbarkeit des Faschismus-Vorwurfes scheint mittlerweile aufgearbeitet<sup>11</sup>, das Verdikt der neo- und kulturkonservativen politischen Rechten beigetreten zu sein, haftet dem ehemaligen Adorno-Schüler Strauß bis auf den heutigen Tag an.

Strauß ist mittlerweile zur literarischen persona non grata geworden, seine aktuellen Arbeiten werden nur noch als Nachfolgeprodukte des Bocksgesanges gewertet und aus dem entsprechenden politischen Blickwinkel beurteilt. Wie tief die Verletzung darüber beim Autor reichen muß, läßt ein Fragment aus dem Prosaband *Die Fehler des Kopisten* erahnen:

Was für ein kleiner Fall: von einem Berühmten zu einem Berüchtigten! Etymologisch ein Nichts. Einige, die heute auf mich spucken, kamen früher gern zu Besuch, und einer sagte, als er in die Wohnung trat: Lassen Sie mich erst einmal tief durchatmen. Ich muß die ganze Atmosphäre in mich aufnehmen [...] Heute schreibt er in den Gazetten: Hängt ihn! [...] Natürlich nicht als erster, sondern nur im Gefolge der Meute. Das ist kein Schicksal, das gehört zur Farce der

<sup>8</sup> *Weimarer Beiträge* 40 (1994).

<sup>9</sup> Willi Winkler, «Ist Botho Strauß ein Faschist?», in: *die tageszeitung*, 13.02.1993.

<sup>10</sup> *Der Spiegel* 16 (1994), S. 168f.

<sup>11</sup> Vgl. dazu stellvertretend den Artikel von Volker Hage, «Der Dichter nach der Schlacht. Eine Begegnung mit Botho Strauß im Sommer 1993», in: *Weimarer Beiträge* 2 (1994), S. 179-189.

Menschenkenntnis. Für den Umgang mit den meisten bedarf es keinerlei Weisheit, sondern lediglich des Gleichmuts, einen bitteren Spaß ertragen zu können. Die Netze werden immer dichter, die Charaktere immer schwächer. Falschheit als Fortschrittsproblem.<sup>12</sup>

Es geht nicht darum, der ausgeferten Bocksgesang-Debatte einen weiteren Beitrag hinzuzufügen und eine erneute Bewertung des Essay vorzunehmen. Zu diesem Punkt liegen der Strauß-Forschung fundierte Arbeiten vor<sup>13</sup>. Interessant ist für meine Untersuchung lediglich die Straußsche These vom totalitären Charakter der Mediengesellschaft, die in dem Essay aufgestellt wird und die nicht zuletzt für den Vorwurf der Kritik mitverantwortlich ist, Strauß' Auffassungen seien elitär, antidemokratisch, antiliberal und antimodern. Ich zitiere dazu die entscheidende Passage aus *Anschwellender Bocksgesang*:

Ich sehe zwischen einem Schau-Gespräch und einem Schau-Prozeß nur graduelle Unterschiede in der Vorführung von Denunzierten. Wer sich bei einer privaten Unterhaltung von Millionen Unbeteiligter begaffen läßt, verletzt die Würde und das Wunder des Zwiegesprächs, der Rede von Angesicht zu Angesicht und sollte mit einem lebenslangen Entzug der Intimsphäre bestraft werden. Das Regime der telekratischen Öffentlichkeit ist die unblutigste Gewaltherrschaft und zugleich der umfassendste Totalitarismus der Geschichte. Es braucht keine Köpfe rollen zu lassen, es macht sie überflüssig. Es kennt keine Untertanen und keine Feinde. Es kennt nur Mitwirkende, Systemkonforme.<sup>14</sup>

Die an dieser Stelle von Strauß vorgetragene Behauptung ist für den mit den literarischen Texten des Autors vertrauten Leser keineswegs neu. Es verwundert am riesigen Echo, den der *Anschwellende Bocksgesang* ausgelöst hat, daß sich kaum einer der Kritiker die Mühe machte, im Straußschen Werk nachzulesen, um dem Ursprung dieser These auf die Spur zu kommen.

---

<sup>12</sup> *Die Fehler des Kopisten* (wie Anm. 4), S. 118f.

<sup>13</sup> Auf das Sonderheft der Weimarer Beiträge habe ich bereits verwiesen. Eine sehr gute Analyse der in *Anschwellender Bocksgesang* von Strauß entwickelten Argumentation liefert m.E. weiterhin Henk Harbers, «Botho Strauß' "Bocksgesang" oder Wie die Literatur im Essay ihr Gleichgewicht verliert», in: Gerhard P. Knapp / Gerd Labrousse (wie Anm. 2), S. 583-609.

<sup>14</sup> Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, in: Der Spiegel 6 (1993), S. 207.

Bereits in einer der ersten von Strauß veröffentlichten Erzählung, der 1975 entstandenen *Theorie der Drohung*, wird der voyeuristische Blick des elektronischen Vermittlers Fernsehen beklagt. Dieser Blick dringt in die abgeschiedensten Verrichtungen des Menschen hinein und gibt dessen Intimsphäre «einer unübersehbaren Menge von unbekanntem Zuschauern»<sup>15</sup> zur Begutachtung preis. Immer wieder greift Strauß in seinen folgenden Arbeiten dieses Motiv der Vermischung von öffentlichem und privatem Raum auf. Im Lichte einer Fernsehtalkshow duelliert sich etwa in der Groteske *Kalldewey Farce* ein Ehepaar vor laufenden Kameras, wobei dem Fernsehpublikum vom Kaufverhalten der Ehefrau im Supermarkt, bis zum Hobby des Mannes auf seinen Hamster «mit Papierbolzen und 'ner Gummischleuder zu schießen»<sup>16</sup>, umfassender Einblick in die Privatsphäre des Paares gewährt wird.

Ein breites Spektrum an Information, das einst für die kleinste Kommunikationseinheit Ich – Du bestimmt war, wird auf diese Weise einer allein durch das elektronische Medium gestifteten Gemeinschaft preisgegeben. Dieser Akt der Veröffentlichung verändert nach Strauß auch den Charakter der ausgetauschten Information.

Unter den Blicken einer «allesfressenden Öffentlichkeit»<sup>17</sup> beginnt sich die ohnehin fragile Bindung zwischen Ich und Du in rasender Geschwindigkeit aufzulösen. Der Grund: Was vor die Augen aller gezerzt wird, verliert sein ursprüngliches, auf Intimität hin angelegtes Wesen. Wer unter den Blicken eines Millionenpublikums mit einem vertrauten Menschen kommuniziert, «entleert» sich nach Botho Strauß öffentlich und «behält für sich ein öffentlich-leeres Wesen»<sup>18</sup> zurück.

Das In-Augenschein-genommen-Werden aus der «distanzlosen Weite»<sup>19</sup> des Fernsehens ist auch ein Thema der 1986 entstandenen Fragmentsammlung *Niemand anderes*. Auch hier bringt Strauß im Kapitel *Odeon* in thematisch kaum variierenden Fragmenten noch einmal seinen Abscheu vor einer Verletzung der Privatheit des einzelnen und der «Würde des Zwiegesprächs» zum Ausdruck, welcher sich Strauß nach eigener Aussage mit «übertriebener Sehnsucht»<sup>20</sup> verpflichtet fühlt:

<sup>15</sup> Botho Strauß, *Theorie der Drohung* (dtv TB 6314), München 1977, S. 65.

<sup>16</sup> Botho Strauß, *Kalldewey Farce* (dtv TB 10346), München 1984, S. 94.

<sup>17</sup> *Niemand anderes* (wie Anm. 5), S. 129.

<sup>18</sup> Ebd., S. 130.

<sup>19</sup> Ebd., S. 129.

<sup>20</sup> *Die Fehler des Kopisten* (wie Anm. 4), S. 144.

Haben sich eingeknistet die Späher. Mein Haus war ohne Augen. Jetzt sehe ich, daß jeder vorbeistreunende Schatten mich sieht. Jetzt endlich habe ich zur Furcht jener Greisin gefunden, die wußte, daß jeder im Fernsehen sie sieht, und fernsehen nichts anderes heißt, als von weitem in Augenschein genommen zu werden. (Kam nicht in jüdischen Mythen der Todesengel in einem Kleid voller Augen?) Es genügt schon die Gewißheit, auch dort gesehen zu werden, wo man sich allein Herr des Sehens wähnte. Mehr Politik braucht es nicht, um ein Herz zu knicken. Sie sehen mich – wir erblicken einander über die distanzlose Weite der innersten Öffentlichkeit.<sup>21</sup>

Eine solche Haltung gegenüber dem elektronischen Medium hat bei Strauß unmittelbare Konsequenzen für die Bedingungen des Schreibens. Der Schriftsteller bildet den extremen Gegenpol zum Fernsehzuschauer/Fernsehteilnehmer. Wo das Fernsehen ein In-Augenschein-genommen-Werden aller durch alle mit sich bringt, bedarf nach Strauß der Prozeß des Schreibens der radikalen Abgesondertheit von den Mitmenschen. Die Sphäre, innerhalb derer Literatur entsteht, duldet keine Beobachter. Der Schreibende will allein sein, «um nur noch die Tage mit den Tagen zu verbringen»<sup>22</sup>.

Bereits in seinem 1976 entstandenen Frühwerk *Trilogie des Wiedersehens* taucht bei Strauß ein Schriftsteller auf, der über diese *conditio sine qua non* aller poetischen Produktion Aussagen macht. Der Literat Peter zählt zu den Besuchern einer Kunstausstellung. Er wird von Susanne, einer Ausstellungsbesucherin, als jemand charakterisiert, der trotz seiner «jungen Jahre immer mehr vereinsamen»<sup>23</sup> wird. In Peters Fall wird die Literatur für seine zunehmende Isolation verantwortlich gemacht:

Peter: Indem wir keine Wohnung nehmen, keinen Besitz anschaffen, keine Versicherung abschließen, in Pensionen oder bei Freunden unterkommen, von einer Trennung zur nächsten leben, und wenn wir uns hinsetzen und schreiben, sind wir auch wieder unterwegs und schreiben immer weiter [...] Die Zeilen murmeln und wimmeln wie Vertriebene auf der Flucht [...] Ich möchte hier nicht leben, dort nicht leben. Es wird immer ortloser, wohin es mich zieht [...] Oft weiß ich auch einfach nicht, wie es weitergehen soll.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Niemand anderes* (wie Anm. 5), S. 128f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 195.

<sup>23</sup> Botho Strauß, *Trilogie des Wiedersehens*, München 1976, S. 70.

<sup>24</sup> Ebd., S. 112.

Auch der in dem 1989 erschienenen Prosaband *Fragmente der Undeutlichkeit* portraitierte Lyriker Robinson Jeffers hat sich vollkommen aus der Welt zurückgezogen. Er schreibt von 1919 an in einem selbsterbauten Turm an der kalifornischen Küste abgeschottet von der Gesellschaft Gedichte gegen das fortschrittsgläubige Amerika, gegen Materialismus und domestizierte Zivilisation, gegen eine satte, selbstzufriedene Menschheit. Strauß ergreift offen Partei für die weltabgewandte Haltung Robinson Jeffers' und definiert auch hier die Einsamkeit des Schreibenden als zentrale Voraussetzung seines Schreibens: «Er selbst [Jeffers] ging nicht gern unter Leute. Vertrag es nicht gut. Zwei, drei Menschen am Tag, und er war für den Rest des Monats mit der menschlichen Rasse zerfallen»<sup>25</sup>.

Strauß betont in seinen Arbeiten immer wieder diese gemeinschaftsfeindliche Funktion des Schreibens. Der Buchstabe vertreibt das Leben. Das Zeichen ersetzt den Kontakt zu den Menschen und tritt an Stelle «des entschwundenen Leibs und der entschwundenen Dinge», wie es in *Paare, Passanten* heißt<sup>26</sup>. Der Dichter bildet demgemäß seiner eigentlichen Natur nach den Typus des Außenseiters. Er ist nicht geeignet für die Gemeinschaft und nicht in der Lage, oder aber nicht gewillt, die Rücksichten, mit denen andere gesellschaftsfähig werden, auf sich zu nehmen. Dichter zu sein bedeutet für Botho Strauß, auf Distanz zur medial geprägten Gesellschaft zu gehen:

Der Dichter hat letztlich nichts, aber auch gar nichts mit seinem Volk, mit den glasigen Millionen, die sich fortwährend selbst durchleuchten, zu tun. Ja, sie sind ihm die wahrhaft Fremden. Die Unberührbaren, in ihrer Wohlgelauntheit, in ihrer künstlichen Helle und in ihren stickigen Ressentiments, in ihrem Bordell der ewig schief gehenden Lüste.<sup>27</sup>

Was aber ist die Aufgabe des Dichters, wenn er sich von der Welt zurückziehen hat? Wird Literatur nicht zum Elfenbeinturm, gerät sie nicht in die Gefahr einer ausschließlichen Selbstbezüglichkeit, indem sie sich von der Welt – die eigentlich ihr Thema sein sollte – absondert? Und bestätigt Strauß mit einer solchen Haltung letztlich nicht den so häufig gemachten Vorwurf des elitären Kulturkonservatismus? Spricht hier nicht jemand «mit Anlage zum Höheren, den die Banalität des Lebens kränkt»,

<sup>25</sup> Botho Strauß, *Fragmente der Undeutlichkeit*, München 1989, S. 13.

<sup>26</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 102.

<sup>27</sup> Botho Strauß, *Die Erde ein Kopf. Rede zum Büchner-Preis*, in: *Die Zeit*, 27.10.1989, S. 65.

wie es Gert Mattenklott anlässlich einer Kritik zu *Fragmente der Undeutlichkeit* ausgedrückt hat:<sup>28</sup>

Botho Strauß sieht diese Bedrohung und verweist, mit dem Vorwurf konfrontiert, in seiner 1989 verfaßten *Büchner-Preis Rede* auf die Naturwissenschaften. In einem Analogieschluß wendet er Erkenntnisse aus der kybernetischen Biologie auf seine poetische Konzeption an. Die Analogie geht dahin, daß nur ein auf sich selbst bezogener Organismus seine komplexe Umwelt zu meistern vermag:

Warum soll nicht, was für das Leben gilt, auch der Literatur von Nutzen sein: eine Autonomie, bei der jeder Schaffensakt Überlieferung, jede Progression Rückbindung wäre? Der Autor reagiert weniger auf eine Welt als vielmehr auf sein eigenes Weltverständnis; und dies ist vor allem aus Literatur entstanden.<sup>29</sup>

Der Dichter soll in einen Dialog mit seinesgleichen treten. Die Poesie speist sich nach Vorstellung von Strauß aus ihren eigenen Quellen, indem der Literat seine Stoffe aus dem poetischen Schaffen vergangener Epochen bezieht. Der Dichter lernt bei den Dichtern. Ein kleiner Zirkel der Eingeweihten und Abgesonderten, der von «Dante bis Doderer, von Mörike bis Montale, von Valery zurück zu Hamann und zu Seneca reicht»<sup>30</sup>, garantiert den Erhalt des poetischen Sujets.

Aufgabe des Gegenwartsautors oder auch «*Leser-Autors*», wie Strauß in *Die Fehler des Kopisten* sich selbst nennt<sup>31</sup>, ist es, in dieser Tradition zu stehen, das heißt immer aufs Neue, die Literatur der Vergangenheit mit der eigenen, gegenwärtigen Stimme zu verschmelzen. Dieser Prozeß einer Fortschreibung der Urschrift, die einer Zeit entstammt, da alle Poesie als opus metaphysicum begriffen wurde, in der sich Wissen und Gesetz des Menschen in der Poesie zum Ausdruck brachten, ist zentrale Aufgabe des Dichters. Für Strauß ist der Poet mithin ein «Schriftfortsetzer», der den Fortbestand des bereits bündig Gesagten über die Zeiten hinweg gewährleistet und bestenfalls «Geschriebenes mit intelligenten Fehlern zu kopieren vermag»<sup>32</sup>, eine poetische Konzeption, die das zentrale Motiv in *Die Fehler des Kopisten* bildet.

---

<sup>28</sup> Gert Mattenklott, «Höheres», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.10.1989.

<sup>29</sup> *Büchner-Preis-Rede* (wie Anm. 27), S. 66.

<sup>30</sup> Ebd., S. 66.

<sup>31</sup> *Die Fehler des Kopisten* (wie Anm. 4), S. 77.

<sup>32</sup> *Die Fehler des Kopisten* (wie Anm. 4), S. 135.

Es wird an späterer Stelle noch von der Kunsttheorie zu reden sein, die einer solchen Konzeption zugrunde liegt. Zunächst zu einem weiteren zentralen Straußschen Kritikpunkt gegen die mediale Aufbereitung der Information durch das Fernsehen.

## II.

Sie treten den Gedanken breit, den wir nur eben vorbeihuschen ließen, sie machen zum Schema und füllen die Sendezeit mit Fragen, die sie sich niemals selber stellten, die Kommentatoren, die Debatanten, die Infotainer. Sie nehmen sogar Rätsel und Hieroglyphe auf in ihre seichte, nach allen Seiten hin durchschaubare Sprache, die Vermittler, die Weltmoderatmacher [...] Aber die Sinne lassen sich nur betäuben, nicht abtöten. Irgendwann wird es zu einem gewaltigen Ausbruch gegen den Sinnenbetrug kommen. Wenn man nur nicht mehr von den «Medien» spräche, sondern von einem elektronischen Schaugewerbe, das seinem Publikum die Welt in dem äußersten Illusionismus, der überhaupt möglich ist, vorführte.<sup>33</sup>

Zitierte Passage entstammt wiederum dem Essay *Anschwellender Bocksgesang* und enthält den zweiten zentralen Kritikpunkt von Strauß am Medium Fernsehen. Der Begriff "Medium" im Sinne von "Vermittler, vermittelndes Element" erscheint dem Autor von vornherein unangebracht und irreführend. Weshalb? Zwischen Medium und Medienkonsument findet nach Strauß, wenn überhaupt, eine pervertierte Form der Vermittlung statt. Die Rede einer Fernsehmoderation etwa ist auf keine Weise durch den Fernsehzuschauer zu beeinflussen. Weshalb also von Kommunikation, das heißt Verständigung reden, wenn sich niemand miteinander verständigt?<sup>34</sup> Strauß schlägt stattdessen den Terminus des «elektronischen Schaugewerbes» vor, ein Gewerbe, dessen Ziel es ist, beim Publikum *zum äußersten Illusionismus*, zum Sinnenbetrug zu führen.

Auch dieser Gedanke ist im Straußschen Œuvre nicht neu und nimmt spätestens auf seinen 1984 im Roman *Der junge Mann* entworfene poetische Konzeption großen Einfluß. Es geht zunächst darum, die im Essay nur angedeutete, nicht ausgeführte These aus dem Werkganzen detailliert zu entwickeln.

<sup>33</sup> *Anschwellender Bocksgesang* (wie Anm. 14), S. 207.

<sup>34</sup> Vgl. Richard David Precht, *Die Invasion der Bilder*, in: *Die Zeit*, 8.08.1997, S. 41.

In den Fernsehhaushalten der BRD verbringt der durchschnittliche Konsument 168 Minuten vor dem Fernsehgerät. Dies entspricht einer Steigerung der Nutzungsdauer um 54 Minuten gegenüber dem Jahre 1980, also vor dem Aufkommen des Privatfernsehens. Das Angebot der Sendezeit hat sich mit etwa 150 000 Stunden pro Jahr gegenüber 1983 (7208 Stunden) verzweihundertfacht. Mit 25 Millionen gemeldeten Fernsehgeräten in Deutschland verfügt annähernd jeder Haushalt in der BRD über dieses Medium, ein optimaler Sättigungsgrad des Konsumenten ist erreicht. Wer in Deutschland sein 70 Lebensjahr vollendet, hat, statistisch gesehen, sieben Jahre dieses Lebens rund um die Uhr ferngesehen<sup>35</sup>.

Strauß' Auffassung nach bleibt ein derartiger Konsum nicht folgenlos für die Wahrnehmungsmentalität der Rezipienten. Bereits in dem Prosa-band *Paare, Passanten* entwirft der Autor die psychische Skizze der «zum Bersten überinformierten Köpfe»<sup>36</sup> unserer Fernseh- und Videokultur. Das Medium liefert eine Fülle an disparater Information aus den unterschiedlichsten Themenbereichen. Die Schnelligkeit der Informationsabfolge ist groß, der Zusammenhang zwischen den einzelnen Informationseinheiten zumeist nicht gegeben. Die Wirklichkeit präsentiert sich dem Rezipienten auf diese Weise als «Fülle nicht zusammenpassender, aus-schnittthafter Bewegungen», als Ansammlung «mikroskopischer Details aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsmustern»<sup>37</sup>. Strauß liefert in *Die Fehler des Kopisten* ein extremes Beispiel für ein dergestalt angerichtetes elektronisches patchwork:

Beim Zapping innerhalb von weniger als einer Minute: “die erste Ehe brachte mir acht Selbstmordversuche ein” [...] “Würden Sie einen Hoden opfern, um das Auge Ihres Kindes zu retten?” [...] “Wenn mehr als achtzehn Zentimeter in den Muttermund stoßen, ist das für die Frau nicht immer angenehm”.<sup>38</sup>

Die Rezeption derartig strukturierter Wahrnehmungsmuster wirkt nach Strauß in einem zweiten Schritt auf das Bewußtsein des Zuschauers zurück. Das aus vielfältigen Versatzstücken montierte Wirklichkeitsbild des Mediums bildet sich wie in einem Spiegel auch im Innern des Rezipienten ab. Dessen Bild von der Welt nämlich erweist sich unter ständigem Fern-

---

<sup>35</sup> Vgl. Wolfgang J. Koschnick (Hrsg.), Standard-Lexikon der Medienplanung und Forschung, München 1995, S. 576ff.

<sup>36</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 37.

<sup>37</sup> Ebd., S. 176.

<sup>38</sup> *Die Fehler des Kopisten* (wie Anm. 4), S. 81.

sehkonsum als aus «Rissen, Bruchstücken, Temperamenten, fehlenden Verbindungsgliedern, Unkenntnissen und der medialen Vorspiegelung von Totalität»<sup>39</sup> zusammengesetzt.

Zutiefst Disparates wird in einer Art kognitivem Mix miteinander in Verbindung gebracht. In den Köpfen finden sich auf diese Weise «Zuflüsse von Ernst Jünger und the Clash, von fantasy und Raf, von Schwarzer Botin und Ozu-Retrospektive; Zuflüsse, die sich überlagern, spalten und durchqueren»<sup>40</sup>.

Dieser kognitive Mix führt nach Auffassung von Strauß langfristig zu einer Veränderung der psychischen Koordinaten des Individuums.

Bereits 1981 konstatiert der Autor einen fortschreitenden Rückgang von «Formen rationalen Denkens in ein diffuses und vieldimensionales Denken»<sup>41</sup>.

Strauß spielt diesen Wahrnehmungswechsel experimentell an seinen Figuren durch. So verfällt etwa der Buchhändler Schroubek in der frühen Erzählung *Die Widmung* in ein regelrechtes «TV-Delirium»<sup>42</sup>. Um eine gescheiterte Beziehung zu verarbeiten, hat er sich von der Außenwelt isoliert und in seiner Wohnung verbarrikadiert. Das Fernsehen bildet den einzigen Kontakt nach Außen. Stunde um Stunde streift Schroubek *im rubelosen Wechsel*<sup>43</sup> durch die Programme. Bald ist es dem Buchhändler unter der Menge wahllos auf ihn einströmender Bilder und Informationen nicht mehr möglich, zu unterscheiden, «ob die Fülle und die Zersetzung der Erscheinungen dem Apparat vor ihm oder seinem Fieberkopf entstiegen»<sup>44</sup>. Sein ursprüngliches Ziel, bis zur erhofften Rückkehr der Geliebten die Geschichte ihrer Verbindung aufzuschreiben, gestaltet sich zunehmend schwieriger. Der Grund: Jedesmal nach Abschalten des Fernsehgeräts, glaubt Schroubek einer Sinnestäuschung aufgesessen zu sein, so sehr löst sich sein «Reservoir an gesicherten Erfahrungen und festen Gewohnheiten der Vernunft»<sup>45</sup> unter der Dauerbestrahlung des Bildschirms auf.

Im 1984 entstandenen *Kalldewey Farce* offerieren Videoclips dem hysterischen Publikum in schnellen Schnitten ein Spektrum der «Revue, Revi-

---

<sup>39</sup> Paare, *Passanten* (wie Anm. \*), S. 118.

<sup>40</sup> Ebd., S. 118.

<sup>41</sup> Ebd., S. 117.

<sup>42</sup> Botho Strauß, *Die Widmung* (dtv TB 10248), München 1980, S. 81.

<sup>43</sup> Ebd., S. 99.

<sup>44</sup> Ebd., S. 99.

<sup>45</sup> Ebd., S. 80.

vals, Reparaturen»<sup>46</sup>, deren thematischer Bogen sich *vom Urknall zu den Quarks, von der Illias zu den Herbiziden*<sup>47</sup> spannt. Im ersten Kapitel des ebenfalls 1984 entstandenen Romans *Der junge Mann* verfolgt Leon Pracht, Hauptfigur und Titelgeber der Geschichte, eine Talkshow. In ihr diskutieren ein Professor für Agronomie und ein Beamter der landwirtschaftlichen Behörde über die möglichen Folgen von Östrogen im Schweinefleisch. Kaum gelingt es Leon mühsam, den Argumenten der Gesprächsteilnehmer zu folgen, «fährt auch schon ein Blaskapelle dazwischen». Eine Live-Schaltung hinüber zum Stammtisch eines Wirtshauses erfolgt, und der Zuschauer wird «in die Geheimnisse westfälischer Wurstverarbeitung eingeweiht»<sup>48</sup>.

Eine derartige Flut wechselnder Bildsequenzen und disparater Informationseinheiten, die einander in schneller Folge und ohne erkennbares Konzept ablösen, sind nach Strauß dafür verantwortlich, daß wir «Ideenflucht und leichten Wahn für unsre ganz normale Wahrnehmung [...] halten»<sup>49</sup>.

Auch der Dichter bleibt von dieser Wirklichkeitserfahrung nicht unberührt. Er wird nach Strauß in den Sog der elektronischen Partikularisierung der Welt mit hineingezogen. Ein Fragment in *Paare, Passanten* nimmt eine schonungslose Bestandsaufnahme vor:

*Niemand ist der Wahrnehmung größer beraubt worden, nicht durch Kirche, nicht durch Krieg, als wir matt Bestrahlten, die wir jetzt noch denken wollen und sehen wollen und können es nur im Aufschein-Abblitz, einsame Voyeure, deren Welt-Bild vom Schnitt beherrscht wird wie die Eine-Mark-Peep-Show von der Schlitzblende. Hätte Mörike einmal zwischen sechs TV-Kanälen hin und her geschaltet, immer auf der Suche nach was Neuem [...] nie wäre ihm eine entwickelte Form geglückt! Dagegen mag sich, wer jetzt schreibt, künstlich abschließen und es anders haben wollen, die Wahrheit seiner Schreibbedingung bleibt es aber doch.*<sup>50</sup>

Wie jedoch soll der Autor auf diese Wirklichkeitserfahrung einer in disparate Informationseinheiten zerbröckelnde Erlebniswelt reagieren? *Paare, Passanten* bleibt die Antwort auf diese Frage schuldig. Der Prosaband

<sup>46</sup> *Kalldewey Farce* (wie Anm. 16), S. 104.

<sup>47</sup> Ebd., S. 105.

<sup>48</sup> Botho Strauß, *Der junge Mann* (dtv TB 10774), München 1987, S. 9.

<sup>49</sup> Ebd., S. 9.

<sup>50</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 178.

kreist in seiner resignative Züge tragenden Medienkritik immer wieder um das vom Totalitarismus der Medien deformierte Ich:

Dieses Ich, beraubt jeder transzendentalen «Fremd»-Bestimmung, existiert heute nur noch als ein offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse, existiert auf soviel verschiedenen Ebenen der wissenschaftlichen und theoretischen Benennungen, in sovielen in sich plausiblen «Diskursen», daß daneben jede Logik und Psycho-Logik des einen und Einzelnen absurd erscheint. Das totale Diesseits enthüllt uns sein pluralistisches Chaos. Es ist die Fülle nicht zusammenpassender, ausschnitthafter Bewegungen, die Fülle mikroskopischer Details aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsmustern, in der wir eben noch das Reale vermuten können.<sup>51</sup>

Strauß bleibt jedoch an diesem Punkt nicht stehen. Er entwickelt seine poetische Konzeption weiter. 1984, also drei Jahre nach dem Prosaband *Paare, Passanten*, versucht der Autor in der Einleitung des Romans *Der junge Mann* eine neue Antwort auf die zuvor aufgeworfenen Fragen.

Wiederum geht es eingangs um die Bedingungen des Schreibens in einer Epoche, deren Wahrnehmungsmentalität durch «das große Medium und sein weltzerstückelndes Schalten»<sup>52</sup> geprägt ist.

Die Ausgangslage ist hier wie dort identisch: Für den Schriftsteller bedeutet die Flut ständig einander ablösender Bilder und Informationen zunächst einmal, daß er «die elementare Situation jemandem etwas zu erzählen, nicht mehr vorfindet oder ihr nicht mehr trauen kann, weil er zu tief schon daran gewöhnt ist, daß ihm ohnehin gleich das Wort abgeschnitten wird»<sup>53</sup>.

Doch der Autor zieht aus der Analyse dieses Ist-Zustands in *Der junge Mann* vollkommen andere Konsequenzen. Wo die TV-geprägte Erlebniswelt «voll von Ambivalenz und Doppelbindung» in *Paare, Passanten* Jahre zuvor noch als Bedrohung der eigenen Schreibposition, weil Schwächung jeder «entwickelten Form» begriffen wird, sieht Strauß nun gerade in dieser medialen Auflösung einer fest konturierten Welt eine darstellerische Möglichkeit:

Was aber, wenn er [der Autor] dennoch ein empfindlicher Chronist bleiben möchte und dem Regime des totalen öffentlichen Bewußt-

<sup>51</sup> Ebd., S. 176.

<sup>52</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 9.

<sup>53</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 10.

seins, unter dem er seine Tage verbringt, weder entkommen noch gehorchen kann? Vielleicht wird er zunächst gut daran tun, sich in Form und Blick zunutze zu machen, worin ihn die Epoche erzogen hat, zum Beispiel in der Übung, die Dinge im Maß ihrer erhöhten Flüchtigkeit zu erwischen und erst recht scharfumrandet wahrzunehmen. Statt in gerader Fortsetzung zu erzählen, umschlossene Entwicklung anzustreben, wird er dem Diversen seine Zonen schaffen, statt Geschichte wird er den geschichteten Augenblick erfassen, die gleichzeitige Begebenheit. Er wird Schauplätze und Zeitwaben anlegen oder entstehen lassen anstelle von Epen und Novellen. Er wird sich also im Gegenteil der vorgegebenen Lage stärker noch anpassen, anstatt sich ihr verhalten entgegenzutellen.<sup>54</sup>

Gerade die jüngere Strauß-Forschung hat diese Passage aus der Einleitung des Romans *Der junge Mann* als eine explizite Hinwendung zu Formen postmodernen Erzählens gewertet<sup>55</sup> und in ihr eine Absage von Strauß gegenüber der Linearität traditioneller narrativer Muster gesehen. Und in der Tat spricht einiges dafür, in *Der junge Mann* einen Hinwendung von Strauß zum Roman der Postmoderne zu sehen: Seine Nutzung von Versatzstücken bereits etablierter Romanformen (klassischer Bildungsroman, RomantischerReflexionsroman), sein fragmentarischer Charakter, seine collagenartige Struktur, die sich in einem ständigen Spiel mit unterschiedlichen Zeit-, Raum- und Sprachebenen erweist, sein aus der romantischen Transzendentalpoesie entlehnter Wechsel zwischen Erzählung und Diskurs, Text und Meta-Text, seine ironisch gebrochenen Zitate klassischer Mythen und Allegorien – um die wichtigsten in der Forschung herausgearbeiteten Punkte zu benennen<sup>56</sup>.

So fruchtbar diese Untersuchungsergebnisse fraglos für ein vertieftes Textverständnis des Romans sind, so bedenken sie in meinen Augen nicht ausreichend die Rolle der elektronischen Medien, deren Einfluß Strauß ja

---

<sup>54</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 10.

<sup>55</sup> Vgl. Marieke Krajenbrink, *Intertextualität als Konstruktionsprinzip. Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß*, Amsterdam 1996, S. 179-307. Jürgen Förster, «Der falsch verstandene Aufklärer», in: *Diskussion Deutsch* 20 (1989), S. 235-251.

<sup>56</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex Henriette Herwig, «Romantischer Reflexionsroman» oder erzählerisches Labyrinth? Botho Strauß: «Der junge Mann», in: Michael Radix (Hrsg.), *Strauß lesen*, München 1987, S. 267-282. Sigrid Berka, *Mythos-Theorie und Allegorie bei Botho Strauß*, Frankfurt a. Main 1990.

in der Einleitung von *Der junge Mann* explizit als Auslöser für seine sich wandelnde «postmoderne» Schreibposition verantwortlich macht.

Jean Francois Lyotard hat das Ende der Meta-Erzählungen<sup>57</sup> als wesentliches Charakteristikum der Postmoderne bezeichnet. Der aus dem Verlust der Meta-Erzählungen entstandene Pluralismus an erzählerischen Verfahrensweisen, die nicht ausschließlich in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk ineinander verschachtelt auftreten können, zeichnet Lyotards Auffassung nach die Literatur der Postmoderne aus. Und exakt an diesem Argument läßt sich bei Strauß das Zusammenspiel von Medienkritik und postmodernem Gedankengut entwickeln.

Ein Schreiben, das, wie im Roman *Der junge Mann* gefordert, darauf angelegt ist, «die Dinge im Maß ihrer erhöhten Flüchtigkeit zu erwischen», setzt eine spezifische Form der Weltwahrnehmung beim Autor voraus. Eine derartiges Schreiben entspringt beim Gegenwartsautor einer Erlebniswelt, die, verkürzt gesagt, nicht linear verläuft, sondern «voll von Ambivalenz und Doppelbindung, voll auch von sinnlicher Meinungsvielfalt»<sup>58</sup> steckt. Eine solche Erlebniswelt läßt sich nicht mehr auf ein gemeinsames Ziel hin bündeln, die Welt ist sprachlich nicht mehr auf einen Nenner zu bringen – im Duktus Lyotards gesprochen: unter die Herrschaft einer Meta-Erzählung zu subsumieren. Die Basis eben einer solch divergenten Erlebniswelt und die aus ihr entspringende poetische Konzeption formt sich laut Strauß unter dem Einfluß der bereits beschriebenen Informationsverarbeitung visueller Medien heraus:

Das große Medium und sein weltzerstückelndes Schalten und Walten  
hat es längst geschafft, daß wir Ideenflucht und leichten Wahn für

---

<sup>57</sup> Die “Meta-Erzählungen” gaben Lyotard zufolge jeweils eine Leitidee vor, die alle Wissensanstrengungen und Lebenspraktiken ihrer Zeit bündelte und auf ein Ziel hin versammelte: Emanzipation des Menschen mittels seiner Ratio in der Aufklärung, Beglückung des Menschen durch gerechte Verteilung der Produktionsmittel im Marxismus, Erlösung des Menschen durch Annahme des Sühneopfers Jesu Christi im Christentum etc. Derartige Meta-Erzählungen sind nach Lyotard für den postmodernen Menschen unglaubwürdig geworden. Er reagiert auf ihren Verlust im Gegensatz zur Moderne jedoch nicht mehr mit Trauer, Melancholie, Wut, Verzweiflung, sondern begrüßt die neu entstandene Situation als einen Gewinn an Autonomie und eine Befreiung des Vielen. Vgl. Jean Francois Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: *Wege aus der Moderne*, hg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 191ff.

<sup>58</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 186.

unsere ganz normale Wahrnehmung halten. Hier fällt sich das Gesehen dauernd ins Wort.<sup>59</sup>

Das Fernsehen mit seinem «weltzerstückelnden Schalten und Walten» wird von Strauß als einer der Vernichter der Meta-Erzählungen gesehen. Gleichzeitig erwächst jedoch aus dieser “Vernichtung” eine neue Form des Schreibens. Das aus vielfältigen Versatzstücken montierte Wirklichkeitsbild der Medien bildet von nun an das Material des Dichters. Die aus dem Zerfall der Einheit entstandene Heterogenität der Welt wird von Strauß im Roman *Der junge Mann* trotz aller Skepsis auch als Chance begriffen. Die neue Wahrnehmungsmentalität verlangt nach einer neuen poetischen Konzeption. Nicht Wahrnehmung des Zerfalls, sondern Erkenntnis der Vielfalt, nicht indifferente Beliebigkeit, sondern bereichernde Differenz sollen von nun an die Wahrnehmungsmentalität des Autors beherrschen:

Wo mancher nur den glitzernden Zerfall erkennt, da sieht er [der Autor] viele Übergänge und Verwandlungen, sieht er den verschwenderischen Markt der Differenz, der aus der wesentlichen Unsicherheit und Offenheit dieser Gesellschaft hervorgeht. Vielfalt und Differenz aber gewähren allem Seienden den besten Schutz vor Tod und Verwüstung.<sup>60</sup>

Der Übergang vom Prosaband *Paare, Passanten* hin zur neureflectierten poetischen Konzeption in *Der junge Mann* ist vollzogen<sup>61</sup>; die Verbindung zwischen Medienkritik und postmodernem Schreiben hergestellt. Strauß wird auch an diesem Punkt nicht stehenbleiben.

---

<sup>59</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 9.

<sup>60</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 11.

<sup>61</sup> Die Deutungskontroverse der Strauß-Forschung, ob es sich bei *Paare, Passanten* im ganzen nun um ein Werk der Moderne (Vgl. Thomas Anz, «Modern, postmodern? Botho Strauß' *Paare, Passanten*», in: *German Quarterly* 63 (1990), S. 404-411) oder aber ein Werk der Postmoderne (Vgl. Jürgen Förster, «Autor, Werk und Leser im literarischen und literaturtheoretischen Diskurs der Postmoderne» in: *Zeitschrift für Germanistik* 4 (1994), Heft 2, S. 366-379) handelt, spricht für diese Position der Schwelle und des Übergangs, an dem *Paare, Passanten* im Straußschen aeuve anzusiedeln ist. Mit seiner Zivilisations- und Subjektkritik enthält der Band wesentliche Elemente, die für die ästhetische Moderne des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts im Gefolge Nietzsches konstitutiv sind. Gleichzeitig jedoch sind in einzelnen Fragmenten von *Paare, Passanten* zu den Formen medialer Informationsaufbereitung bereits zentrale Aspekte postmodernen Denkens angelegt.

Seine Aufmerksamkeit richtet sich verstärkt auf ein neues Medium, das seit Anfang der achtziger Jahre Einzug ins öffentliche Leben hält und dessen Formen der Informationsaufarbeitung zu einer tiefgreifenden Änderung unserer Wahrnehmungsmentalität führen wird.

Der Schriftsteller als empfindlicher Seismograph möglicher Entwicklungen muß auf diese Herausforderung reagieren.

### III.

Ein Patient, der unter schwerer Epilepsie litt, unterzog sich Mitte der 50er Jahre in den USA einem damals üblichen chirurgischen Eingriff. Die behandelnden Ärzte entfernten den Hippocampus, einen Teil des Endhirns, aus seinem Kopf. Die Medizin jener Zeit vermutete in diesem Bereich der Hirnsubstanz den epileptischen Herd, d.h. den Auslöser der schweren Anfälle des Patienten. Tatsächlich ging deren Häufigkeit nach der Behandlung signifikant zurück. Die Operation erzeugte jedoch einen grausamen Nebeneffekt. Dem Kranken war es nach dem Eingriff nicht mehr möglich, Informationen in seinem Gedächtnis zu speichern. Der Mann war durchaus in der Lage, ein angeregtes Gespräch zu führen. Verließ aber sein Gesprächspartner den Raum und kehrte nach einer halben Stunde zurück, konnte sich der Patient an keinerlei Fakten der Unterredung mehr erinnern und erkannte auch sein Gegenüber nicht wieder. Es geschah häufig, daß der Mann die 30 Minuten zuvor ausgetauschten Informationen unwissentlich wiederholte, im festen Glauben, durchaus etwas Neues zu sagen. Auf diese Weise verbrachte er die verbleibenden 20 Jahre seiner Existenz in einem Zustande immerwährender Gegenwart<sup>62</sup>.

Botho Strauß läßt 1985 für viele Rezensenten überraschend dem Roman *Der junge Mann* das elegische Gedicht *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* folgen<sup>63</sup>. Der Text thematisiert ebenfalls die Bedeutung von Erinnerung, genauer: den Zusammenhang zwischen Erinnerung und Stiftung von Identität. Eingangs des Gedichts beschwört Strauß die

<sup>62</sup> Vgl. Ernst Pöppel, *Lust und Schmerz*, Berlin 1982, S. 19ff. Zum neueren Forschungsstand siehe Michael Hagner, *Homo cerebralis, Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Berlin 1997.

<sup>63</sup> Die Kritik nahm den Text sehr reserviert auf. Nicht zuletzt deshalb, weil das Gedicht auf jene *doppelte Ironisierung, die dem Jungen Mann seinen Reiz und seine Schwierigkeit verleiht*, gänzlich verzichtete. Vgl. Christoph Parry, «Botho Strauß», in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 8*, hg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1994, S. 1-20.

Kraft der Erinnerung als Mittel des Widerstands gegen Zeit und Vergänglichkeit. Er porträtiert eine alte Frau, die Schritt für Schritt ein wenig mehr ihre Erinnerungen verliert:

Rütteln möchte ich die Alte, daß sie nicht lose und loser vergißt!

[...]

Zurückreißen die Zeugin von der Schwelle, von wo sie,  
nicht mehr anrufbar, hinaus in den Greisennebel tritt.<sup>64</sup>

Erinnerungslosigkeit tritt in dem Poem jedoch nicht nur als unabwendbare Begleiterscheinung des Alterns und Sterbens auf. Es sind nach Strauß ebensowohl «die Großen Maschinen unseres Jahrhunderts», die «Schaltungen der Mikroelektronik»<sup>65</sup>, welche für die «Regression unserer Erinnerungsfähigkeit»<sup>66</sup> verantwortlich sind.

Dem «Meßwert-Arbeiter», dem «Ingenieur auf dem Leitstand» und dem «weißen Wärter vor seinen Rechnern»<sup>67</sup> schwindet nicht erst im Greisenalter die Erinnerung. Es ist nach Strauß vielmehr der ständige Umgang mit den Geräten elektronischer Datenverarbeitung, die für eine Löschung der Erlebniswelt im Gedächtnis der Betroffenen sorgt. Die Bilder ihrer Vergangenheit sind bei Strauß diesen Techniker-Menschen nur noch in Momenten «namenlosen Kummers» gegenwärtig. Der «zerstückelte Bote der Erinnerung»<sup>68</sup> ruft ihnen in solchen Augenblicken eine abgerissene Liedstrophe aus Kindheitstagen ins medial geprägte Gedächtnis zurück.

Wie kommt es bei Strauß zu dieser Verbindung zwischen der Regression menschlicher Erinnerungsfähigkeit und dem elektronischen Medium Computer?

In einem ersten Schritt ist es die vom Medium dem Menschen diktierte Geschwindigkeit der Informationsverarbeitung, die zu einer schrittweisen Veränderung seiner Wahrnehmung beiträgt.

Wenn etwa der Hochgeschwindigkeitsrechner Cray am Institut für Meteorologie in Hamburg zwei Gigaflops, das sind zwei Milliarden Rechenoperationen pro Sekunde auszuführen vermag, entzieht sich eine solche Verarbeitungsgeschwindigkeit jeglichem menschlichen Aufnahmevermögen. Nach Strauß entsteht dadurch ein seltsamer Effekt: Das Me-

---

<sup>64</sup> Botho Strauß, *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*, München 1985, S. 11.

<sup>65</sup> Paare, *Passanten* (wie Anm. \*), S. 194.

<sup>66</sup> Ebd., S. 194.

<sup>67</sup> *Diese Erinnerung an einen* [...] (wie Anm. 64), S. 23.

<sup>68</sup> Ebd., S. 23.

dium bewirkt eine veränderte Zeitwahrnehmung in seinem Anwender. Vorgänge, deren Dauer unter den Modi menschlicher Wahrnehmung und Informationsverarbeitung Stunden, Tage oder Monate in Anspruch nehmen würden, erreichen das menschliche Auge vom strahlenden Schein des 17-Zoll Bildschirms aus in der Geschwindigkeit eines Lidschlags. Die Errichtung eines Bauwerks, der Vorgang einer Geburt, der simulierte Flug eines Abwehrgeschosses können durch den Computer – nach Einscannen und Digitalisieren des Bildmaterials – in beliebiger Geschwindigkeit reproduziert und manipuliert werden. Eine Maschine, die in der Lage ist, in höchster Sequenzdichte Bilder zu erzeugen, trifft auf das Meßinstrument des menschlichen Auges, welches wiederum nur maximal 10 Bilder pro Sekunde zu verarbeiten vermag. Diese gravierende Diskrepanz beider Medien in puncto Verarbeitungsgeschwindigkeit führt beim Menschen zu einer Veränderung seiner Zeitwahrnehmung. Die Zeit wird durch die computerisierten Prozesse maximaler Beschleunigung im menschlichen Bewußtsein aufgehoben.

In diesem paradoxen Sinne kann Strauß im Roman *Der Kongreß* vom Informatiker, dem Erzeuger der Maschinen ins Unvorstellbare potenzierte Beschleunigung, als «dem Meister der Ruhe» sprechen<sup>69</sup>.

Der Rechner zwingt dem Menschen mittels seiner Geschwindigkeit eine «illusionäre Optik» auf, die geprägt ist von einer «totalen zeitlichen Eindimensionalität»<sup>70</sup>, in der Vergangenheit und Zukunft auf das Äußerste komprimiert werden. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer «ubiquitären Gegenwart»<sup>71</sup>, einer immerwährenden Präsenz des Augenblicks im menschlichen Bewußtsein.

Ein Erleben aber, welches nur in der Erfahrung einer solch permanenten Gegenwart existiert, verliert nach Strauß seine Fähigkeit zur Erinnerung. Gerade die Erinnerung jedoch, die Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln, ist in den Augen des Autors unabdingbare Voraussetzung jeder psychisch ausbalancierten Existenz. Dazu heißt es in *Paare, Passanten*:

Die Leidenschaft, das Leben selbst braucht Rückgriffe (mehr noch als Antizipationen) und sammelt Kräfte aus Reichen, die vergangen sind, aus geschichtlichem Gedächtnis. Doch woher nehmen [...]? Dazugehörig sein in der Fläche der Vernetzung ist an die Stelle der zer-

---

<sup>69</sup> Botho Strauß, *Der Kongreß*, München 1990, S. 25.

<sup>70</sup> *Paare, Passanten* (wie Anm. \*), S. 113.

<sup>71</sup> Ebd., S. 195.

schnittenen Wurzeln getreten; das Diachrone, der Vertikalaufbau hängt in der Luft.<sup>72</sup>

Immer wieder betont Strauß in seinen Arbeiten diese identitätsstiftende Kraft der Erinnerung. Als Grit während ihrer Krankheit im Roman *Rumor* in eine Pension am Mondsee zurückkehrt, erfährt sie im Kellergewölbe des ehemals mit dem Vater besuchten Lokals diese heilende Kraft der Erinnerung. Hier saß sie mit dem Vater und würfelte um Asterixfiguren und überzuckerte Mandelkerne. Vergangene Eindrücke erstehen neu in ihren Sinnen. Der Geruch von «Holz, Bier und feuchter Mauer» kehren zurück: «Zeit und Raum [...] sind für den Bruchteil der Sekunde echt und rundum da und unterbrechen die Gegenwart vollkommen»<sup>73</sup>.

Der Schriftsteller Peter wünscht sich in der *Trilogie des Wiedersehens* das «Gedächtnis einer Begierde»<sup>74</sup> herbei. Mit der Intensität, die nur die Liebe besitzt, sollen in seinen Augen die Ereignisse und Bilder in der Erinnerung bewahrt bleiben. Auch Friedrich Aminghaus, die Hauptfigur im Roman *Der Kongreß*, beschwört das «Täuschung produzierende Enzym»<sup>75</sup> der Erinnerung, welches alles Geschehene in den Zustand der Unschuld zurückversetzt:

Ja, wir werden uns einer Unschuld bewußt, die wir nie besaßen. Wir wollen durchaus nicht zurück, nichts Einmaliges wiederholen, wir wollen in Wahrheit nur dies Bewußtsein der Unschuld spüren, künstlich erzeugen, auskosten und uns daran erfrischen.<sup>76</sup>

Immer wieder ist bei den Figuren von Strauß diese Notwendigkeit zur Erinnerung durch den Einfluß der elektronischen Medien bedroht, verkürzt oder gar aufgehoben. Unter der rasanten Geschwindigkeit der Bilder, Rechenoperationen und fluktuierenden Datenströme verliert der Mensch in seinen Augen zusehends diese Fähigkeit zur Rückbesinnung. Stattdessen nähert sich das medial geprägte Bewußtsein des Computerbenutzers in seinem Eindruck einer immerwährenden Gegenwart der abgetragenen Hirnsubstanz des Epilepsiepatienten an. Nicht zufällig verbannt das Volk der Syks im Roman *Der junge Mann* sämtliche Geräte elektronischer Datenverarbeitung aus seiner Lebenssphäre. Die Syks fürchten eine

---

<sup>72</sup> Paare, *Passanten* (wie Anm. \*), S. 26.

<sup>73</sup> Botho Strauß, *Rumor* (dtv TB 10488), München 1985, S. 78.

<sup>74</sup> *Trilogie des Wiedersehens* (wie Anm. 23), S. 20.

<sup>75</sup> *Der Kongreß* (wie Anm. 69), S. 58.

<sup>76</sup> Ebd., S. 58.

technologische Mutation ihrer Kultur und schneiden sich freiwillig von jedem medialen Fortschritt ab. In *Der Kongreß* läßt Strauß in einer düsteren Utopie das Megagedächtnis des Computers an die Stelle des Menschen selbst treten. Sämtliche Daten des Individuums – seine Erinnerungen, seine Sprache, seine Optik – sind im Rechner verfügbar und können in Sekundenschnelle abgerufen werden. Friedrich Aminghaus sieht sich nach Besichtigung eines Rechenzentrums namens «Totum Simul» in einem Traum in ein elektronisches Bild verwandelt auf dem beliebige Partien gelöscht und informationslos gemacht werden können. Aminghaus erscheint sein elektronisches alter ego. Er empfindet sich als «umbaubar, entstellbar, zum Schatten verflacht wie ein gesendeter Mensch»<sup>77</sup>.

Inmitten einer derart technisch ausgeweiteten Welt ist es nach Strauß die Aufgabe des Dichters, für die Menschen die medial bedrohte Fähigkeit zur Erinnerung zu bewahren. Vor allem in der 1989 verfaßten Dankesrede zur Verleihung des Büchner-Preises betont er diese Aufgabe des Schriftstellers in einer Zeit, da «machtvolle Ordnungen ein Übermaß an Neuem vorbringen» und «gigantische Labors in Betrieb sind zur Erzeugung von Unsinn und Schein und um uns die Welt vor Augen zu zerstreuen»<sup>78</sup>.

Der Dichter soll einen Gegenpol zu dieser nach Strauß unaufhaltsamen Entwicklung bilden. Er bildet den Sand im medialen Getriebe.

Der Dichter ist die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm. Ein leises, ewiges Ungerührtsein, das Summen der Erinnerung [...] Inmitten der Kommunikation bleibt er allein zuständig für das Unvermittelte, den Einschlag, den unterbrochenen Kontakt, die Dunkelphase, die Pause. Die Fremdheit.<sup>79</sup>

1990 konkretisiert Strauß in seinem Nachwort zu George Steiner's Buch *Real Presences* das in der Büchner-Preis Rede Gesagte<sup>80</sup>. Er zitiert den englischen Maler und Dichter David Jones, dessen Auffassung nach jeder Schriftsteller mit seinem Werk die Menschen «an etwas Geliebtes» erinnern soll. Ein Schlüsselbegriff für das Straußsche Œuvre fällt: Anamnesis, die Kunst der Wiederinnerung, ist die Aufgabe des Dichters.

Platons Anamnesis-Lehre im *Menon* zufolge erinnert sich die Seele dabei an die vor ihrer Vereinigung mit dem Körper geschauten Wahrheiten.

<sup>77</sup> *Der Kongreß* (wie Anm. 69), S. 37.

<sup>78</sup> *Rede zum Büchner-Preis* (wie Anm. 27), S. 65.

<sup>79</sup> Ebd., S. 66.

<sup>80</sup> Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart*, München 1990, S. 303-320.

Es geht also um apriorische Erkenntnis, um eine Form des Wissens, das die sinnliche Erfahrung metaphysisch überschreitet. Augustinus sieht in Abwandlung der Platonischen Anamnesislehre in dieser Fähigkeit zur Wiedererinnerung des menschlichen Geistes seine einstmalige Verbundenheit mit Gott repräsentiert. Er bezeichnet die Fähigkeit des Geistes zu einer Verbindung zum Göttlichen hin als "memoria". Gott legt sein Wesen als Erinnerung in die Subjektivität des Menschen hinein<sup>81</sup>.

Es ist wichtig, diesen Hintergrund zu kennen, denn Strauß knüpft in seinen Arbeiten immer wieder an diese Vorstellungen an.

Er variiert allerdings die Lehre der Anamnesis: Dient Sie bei Platon letztlich zur Rechtfertigung seiner im *Phaidon* eingeführten Ideenlehre und faßt Augustinus sie als Beweis der Existenz Gottes im Innern des Menschen, so wendet Strauß sie ins Ästhetische hinein.

Inmitten einer vollkommen säkularisierten und restlos aufgeklärten Welt, ist dem Menschen der Glaube an einen «zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn»<sup>82</sup> abhanden gekommen. Die Kunst tritt bei Strauß nun an die Stelle des abwesenden Logos-Gottes. Sie wird zum opus metaphysicum, zum Zeugnis einer Verbindung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt. Der Dichter fungiert – und hier knüpft Strauß unmittelbar an romantisches Gedankengut an – dabei als Konstrukteur der Verbindung zum Unendlichen hin. Er ist, um es mit einem Hardenbergschen Terminus zu sagen, der «transzendente Arzt»<sup>83</sup>, der dem weltzerstückelnden Schalten und Walten des elektronischen Instrumentariums die Kunst als bewahrendes Medium metaphysischer Erinnerung entgegengestellt.

Hier in dieser Nähe zur Romantik fußt m.E. auch der poetologische Kern der Straußschen Opposition zum elektronischen Medium. Es handelt sich bei dieser Opposition, pointiert gesagt, um eine Fortschreibung des romantischen Versuchs, der Entzauberung der Welt – und eine solche bewirken die elektronischen Medien für die Moderne – durch die Hinwendung zu spezifischen Formen der Poesie entgegenzusteuern. Bereits den Romantikern ging es darum, die Folgen der Aufklärung zu kompen-

---

<sup>81</sup> Vgl. Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1*, Stuttgart 1971, S. 263f.

<sup>82</sup> *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* (wie Anm. 80), S. 307.

<sup>83</sup> Novalis, *Schriften. Zweiter Band*, Hg. von Paul Kluckhohn / Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 535.

sieren, sprich: einer zunehmend technizistisch und nutzungsorientierten Wirklichkeit nicht-rationale Verfahrensweisen gegenüberzustellen.

Bereits die Romantiker machten sich dabei auf die Suche nach einem Anschluß der Ratio an andere Erfahrungswelten und benutzten die Kunst als Katalysator für diese Öffnung hin zu mythischen, mystischen, gnostischen oder auch okkulten Traditionen.

In dieser Tradition steht Strauß, Gedankengut sämtlicher dieser Strömungen läßt sich in seinen Arbeiten mühelos und auf breiter Textbasis finden<sup>84</sup>.

Die Kunst wird zum Fluchtpunkt der Suche nach einem Gleichgewicht<sup>85</sup> zwischen vorrationaler Einheit und Lebensfülle und aufklärerischer Erkenntnis. Einerseits ist «zuviel Hirn, zuviel Umriß von Bewußtsein in die Dinge getreten»<sup>86</sup>, wie es in einem Fragment von *Niemand anderes* heißt, als daß die Poesie hinter die Erkenntnissphäre des primär durch die Naturwissenschaften vermittelten Wissens zurückfallen könnte. Andererseits ist das Selbstverständnis des Menschen nach wie vor von Triebkräften mitbestimmt, die in die Tiefenschichten seines Ursprungs hineinreichen. In diese Sphären spielen Mythen, religiöse Vorstellungen und Ahnungen hinein – nicht aber die fortschreitenden Erkenntnisse der Naturwissenschaften und ihres Schlüsselmediums Computer.

Der Künstler und damit auch der Poet haben die Aufgabe, die Erinnerung an diese nicht-diskursiven Sphären wachzuhalten.

Am Ende sei am Beispiel der *Geschichte der Almut*, eine in den Roman *Der junge Mann* integrierten Binnenerzählung, diese einem überwältigen Teil der Gegenwartsliteratur fremdgewordene Vorstellung von Wesen und Aufgabe der Kunst verdeutlicht.

Almuts Vater, einen Dekorationsmaler, blicken während seiner Arbeit aus beschädigten Fresken oder Madonnendarstellungen immer wieder «die Augen der Vergangenheit»<sup>87</sup> in den von ihm restaurierten Bildern entgegen. Ihrer Erhaltung widmet er sein Leben; er trachtet danach, die Erinnerung an das ursprüngliche Kunstwerk zu bewahren, indem er es wieder

---

<sup>84</sup> Die Verwendung gnostischen und okkulten Gedankenguts etwa in den Stücken *Theorie der Drohung*, *Angelas Kleider* und *Das Gleichgewicht*. Mystische Versatzstücke und Mythenzitate – häufig ironisch gebrochen – in *Der Park*, *Die Zeit und das Zimmer*, *Der junge Mann*, *Der Kongreß*, *Paare Passanten*, *Niemand anderes*.

<sup>85</sup> Nicht zufällig gibt der Begriff “Gleichgewicht” einem Strauß Drama aus dem Jahre 1993 seinen Titel.

<sup>86</sup> *Niemand anderes* (wie Anm. 5), S. 135.

<sup>87</sup> *Der junge Mann* (wie Anm. 48), S. 259.

aus dem Dunkel der Vergangenheit ans Tageslicht bringt und somit vor seinem Untergang rettet. Seine Tochter Almut will sich ihrer gleichartigen Berufung entziehen und schlägt zunächst den Weg einer gesicherten, bürgerlichen Existenz fernab aller schöpferischen Tätigkeit ein. Sie nimmt eine Stellung als Konferenzdolmetscherin an und verlobt sich mit einem an jeglicher Kunst desinteressierten Kaufmann.

Bei einem Besuch in Florenz blicken Almut jedoch in den Uffizien nach Jahren der Flucht vor Simone Martinis *Verkündigung* die Augen der Vergangenheit an. Die Aura des Bildes wird von Almut als extreme Gegen-Wirklichkeit zur eigenen Existenz empfunden:

Das Bild verwies mir mehr die falsche Geste, entkleidete mich der braven Hülle, der bürgerlichen Bedeckung meiner Existenz. Ich stand vollkommen schutzlos und nackt vor seinem Antlitz. Und da traten sie hervor, und wie sie mich riefen und schauten, die Augen der Vergangenheit, die mich nicht loslassen wollten!<sup>88</sup>

Das Uffizien-Erlebnis wird von Strauß als geistliche Erweckung gestaltet, in seiner Gewalt der Damaskus-Vision eines Paulus von Tarsus vergleichbar. Die Kunst weckt die Erinnerung des Menschen an seine Herkunft aus einer verdrängten Sphäre. Paulus erblindet für einige Tage nachdem er das Antlitz Christi geschaut hat, Almut sinkt in den Uffizien vor dem Bild bewußtlos zu Boden. Es ist beiden nicht möglich, sich dem an sie ergangenen Ruf zu entziehen.

Almuts bereits gebrochener Widerstand, ihre Existenz in den Dienst der Erinnerung zu stellen, entlädt sich in einem symbolischen Destruktionsakt. Einige Tage nach dem Uffizien-Erlebnis versucht die junge Frau, erneut erschüttert von «der Fontäne einer einzigartigen Energieentladung»<sup>89</sup>, in der Düsseldorfer Kunsthalle eine Farbkomposition von Morris Louis mit einer Nagelschere zu zerstören. Almuts Umwelt reagiert voraussehbar verständnislos auf diese Tat. Ihr Verlobter trennt sich von ihr, das Gericht diagnostiziert Motive, die mit der eigentlichen Ursache des Geschehens in den Augen der jungen Frau nichts zu tun haben: «Ich war mit einem fremdartigen Zeit-Maß zusammengestoßen und hatte mich dagegen zur Wehr setzen müssen. Das war alles»<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Ebd., S. 264.

<sup>89</sup> Ebd., S. 269.

<sup>90</sup> Ebd., S. 272.

Almut vollzieht dann im weiteren Lauf der Erzählung die Initiation in die Sphäre der Kunst und folgt dem an sie ergangenen Ruf, ihre Existenz unter den Augen der Vergangenheit zu verbringen. Sie folgt den Spuren des Vaters und schließt sich einer Restauratorengruppe an. Doch sie scheitert und Strauß macht für ihr Scheitern nicht zuletzt den Einfluß elektronischer Medien geltend.

Die einzelnen Mittelglieder der Restauratorengruppe erblicken in den Kunstwerken lediglich ein "Objekt" und reduzieren die von Almut angestrebte Kunstfrömmigkeit auf technische Fertigkeiten:

Der Zustand eines Gemäldes wurde nicht minder penibel untersucht als ein menschlicher Organismus. Es gab unzählige Röntgenaufnahmen, Labortests und Früherkennungsdiagnosen. Und tatsächlich waren die Kenntnisse in analytischer Chemie und die Beherrschung der Computertechnik für diese Prozeduren unerlässlich und forderten ihre eigenen Experten.<sup>91</sup>

Almut vermißt an den Restauratoren jene «ursprüngliche Fähigkeit zur Bewunderung», die für sie «das eigentliche Medium, durch das ich ein Kunstwerk überhaupt wahrnehmen konnte», darstellt<sup>92</sup>. Ihre Kollegen hantieren wie selbstverständlich mittels Röntgenrohr und Computertomographie an den Gemälden herum. Exakt diese Form des Zugriffs jedoch hindert die Restauratoren in den Augen Almut daran, mit dem «Kraftfeld des Kunstschönen»<sup>93</sup> in wirkliche Berührung zu kommen. Kein Bezug zur eigenen Existenz wird über den Kontakt mit dem Kunstwerk hergestellt, keine Erinnerung an die unsichtbare Welt geweckt. Almut verläßt schließlich die Gruppe, unfähig, in der Sphäre technischer Gegenwartigkeit zu verharren: «Ich glaube wahrhaftig, sie [die Restauratoren] haben niemals die berühmtesten Augen der Vergangenheit zu spüren bekommen»<sup>94</sup>.

Die Kunst als Verbindungsglied hin zu einer unsichtbaren, metaphysischen Welt. Der Dichter ein Außenseiter, ein Mahner und Warner inmitten einer von den elektronischen Medien dominierten Sphäre, ein Bewahrer verborgenen Wissens. Unnötig zu betonen, daß eine derartige poetische Konzeption nicht mühelos ins aufgeklärt-liberale Denken der Ge-

---

<sup>91</sup> Ebd., S. 278.

<sup>92</sup> Ebd., S. 279.

<sup>93</sup> Ebd., S. 291.

<sup>94</sup> Ebd., S. 280.

genwart integrierbar ist. Die Vorwürfe an das Straußsche Œuvre sind hinlänglich bekannt und kamen bereits zur Sprache: Irrationalismus, antidemokratische und antimoderne Gesinnung. Kein Zweifel, daß sich der Kern dieser Vorwürfe auch auf die Medienkritik in Strauß' Arbeiten anwenden läßt<sup>95</sup>.

Es war indes nicht die Zielsetzung dieser Arbeit, einen weiteren Beitrag zu der in meinen Augen ausgereizten political-correctness-Debatte in puncto Straußsches Werk zu liefern.

Gezeigt werden sollte vielmehr, wie Strauß aus seiner Kritik an den Medien wesentliche Impulse seiner Schreibposition bezieht. Gezeigt werden sollte zudem, daß diese Schreibposition innerhalb der Kette einer langen literarischen Tradition steht, vor allem jener der romantischen Literatur. Und unter dieser Perspektive ist es nur schlüssig, daß Strauß sich mit seinen Arbeiten Vorwürfen ausgesetzt sieht, die auch Tieck, Novalis oder Friedrich Schlegel in anderem Kontext allzu vertraut waren: Phantasterei, Beschwörung mystisch-gläubigen Gefühlskitsches, Verherrlichung unbewußter und destruktiver Trieb-Kräfte. Es sind die prinzipiellen Vorwürfe an eine Literatur, die ans "Dunkle", ans Nicht-Diskursive rührt und sich damit, um es in den Worten von Botho Strauß zu sagen, «aus der Geschichte der Ernüchterungen davonestiehlt»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Die zentrale These von Answellender Bocksgesang etwa, daß die Rolle des Fernsehens in unserer Gesellschaft einem "Totalitarismus" gleichkomme, erhebt die Frage, ob die Begriffe "totalitär" und "Totalitarismus" von Strauß an dieser Stelle nicht allzu arglos benutzt werden. Hier stimme ich mit der Polemik Michael Schweizers überein, der auf die entsprechende Textpassage mit der Bemerkung reagierte, er ziehe zwanzig Talkshows noch immer einem einzigen SS-Mann vor. Vgl. Michael Schweizer, «Archaische Bocksgesänge», in: Freitag, 19.02.1993.

<sup>96</sup> Answellender Bocksgesang (wie Anm. 14), S. 207.



Alessandro Fambrini  
(Trento)

«*Quella immensa chiarezza vivente*»  
*Rainer Maria Rilke tradotto da Vincenzo Errante*

I

È un dato acquisito che la prima ricezione di Rilke in Italia sia avvenuta nel segno di D'Annunzio, attraverso la mediazione di Vincenzo Errante. Le conseguenze e la portata di tale acquisizione sono state sintetizzate da Giuseppe Bevilacqua che in un suo intervento di alcuni anni fa, nel ripercorrere la strada delle fortune rilkiane in Italia, si soffermava sulla figura di Errante affermando che «il lavoro di questo germanista della vecchia generazione faceva per la diffusione di Rilke in Italia quello che forse non avrebbero fatto degli studi più strettamente aderenti alle autonome ragioni dell'opera rilkiana. Perché Errante, leggendo il Rilke d'anteguerra con occhiali dannunziani, lo inseriva, con un trucco involontario, nel giro delle letture di poesia degli italiani. [...] Insomma il gusto dannunziano, ma si potrebbe dire dannunzievole, delle versioni e riflessioni critiche di Errante costituivano il cavallo di Troia della poesia rilkiana in Italia»<sup>1</sup>.

In effetti le traduzioni di Errante, apparse in due diverse edizioni, nel 1929 e nel 1942<sup>2</sup>, e coprenti praticamente l'intero arco della produzione

---

<sup>1</sup> Giuseppe Bevilacqua, *Un saggio d'opinione*, in *Atti del primo convegno del centro studi «Rainer Maria Rilke e il suo tempo» – 27-28 settembre 1972*, a cura di Aurelia Gruber-Benco, Trieste 1973, p. 20-21. Più in generale sul ruolo di Errante come mediatore della cultura e soprattutto della lirica tedesca negli anni Venti e Trenta si veda il saggio (in cui più volte ritorna il nome di D'Annunzio) di Luciano Zagari, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, in *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, a cura di Fausto Cercignani e Emilio Martino, Milano 1993, pp. 63-83.

<sup>2</sup> *Liriche* [1], vol. I di *Opere di Rainer Maria Rilke*, in 6 voll., a cura di Vincenzo Errante, Milano, Alpes, 1929-30; e *Liriche* [2], vol. I di *Opere di Rainer Maria Rilke*, in 3 voll., a

rilkiana<sup>3</sup>, tradiscono un debito forte con il linguaggio e lo stile di D'Annunzio, la cui opera si offriva come un vasto repertorio di materiale linguistico e poetico: e dannunziani sono spesso, nel Rilke di Errante, il gusto retorico della preziosità, della parola rara, l'uso degli arcaismi lessicali e sintattici, la costruzione elaborata che si preoccupa di dare materia all'immagine, accrescendone così lo spessore. Ciò corrisponde del resto a un registro presente, seppure parziale, nella scrittura rilkiana (non è un caso che Rilke, come si ricorderà, avesse anche tradotto D'Annunzio<sup>4</sup>): quindi un registro possibile. Che non fosse l'unico, oltre a quelle di Leone Traverso prima e poi di Giaime Pintor – ossia di coloro che di lì a pochi anni daranno prove «ben distanti, per non dire agli antipodi, dalle connotazioni che solo un decennio avanti, con l'opera di Errante, avevano distinto l'inizio della fortuna di Rilke in Italia»<sup>5</sup> – lo dimostrano le traduzioni di Errante stesso: traduzioni in cui talvolta alle «sonorità parnassiane»<sup>6</sup> se ne sostituiscono altre di stampo diverso, specie nelle liriche in cui la carica impressionistica doveva forzatamente deviare dal pathos di cui D'Annunzio era il referente immediato, e trovava espressione più congeniale in toni derivanti da una tradizione che tradisce altri debiti, pascoliana (di «un fremito

---

cura di Vincenzo Errante, Firenze, Sansoni, 1942. Quest'ultima si presentava come «Seconda edizione raddoppiata»: oltre a comprendere questa volta in traduzione di Errante «l'intero ciclo della *Vita di Maria*, le dieci *Elegie di Duino* e una trentina dei *Sonetti a Orfeo*» (*Ai Lettori*, in *Liriche* [2], cit., p. 10), opere in precedenza apparse nella versione di Elio Gianturco, il volume offriva anche una scelta più ampia degli altri cicli rilkiani, in particolare dei *Neue Gedichte*.

<sup>3</sup> L'edizione Alpes comprendeva, oltre a quello di *Liriche*, anche i volumi *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, *Le storie del buon Dio*, *Rodin*, *Vita di Maria-Sonetti a Orfeo-Elegie di Duino* (come si è già accennato, nella traduzione di Gianturco) e il saggio di Errante *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*. La riedizione Sansoni fu sì compressa in tre volumi (oltre a quello di *Liriche*, le *Prose*, con le *Storie del buon Dio* e il *Malte*, e il *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia* riveduto e corretto), ma la scelta di poesie, come si è visto, si presentava assai più ampia.

<sup>4</sup> In particolare, frammenti di *Consolazione*, dal *Poema paradisiaco*, nel 1913; sotto l'influenza di D'Annunzio, inoltre, era stato concepito il giovanile poema drammatico *Die weiße Fürstin* (1899-1900); Sui rapporti Rilke – D'Annunzio (su Rilke traduttore di D'Annunzio, ma anche tradotto secondo la lente dannunziana) si veda: Elisabetta Potthoff, *Emancipazione e perdita dell'innocenza: Rilke traduce D'Annunzio*, in «Studi tedeschi» XXVIII, 1-3, 1985.

<sup>5</sup> Giuseppe Bevilacqua, *Un saggio d'opinione*, cit., p. 30.

<sup>6</sup> Vincenzo Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, vol. I di *Opere di Rainer Maria Rilke*, cit., Firenze 1942, p. 230.

pascoliano»<sup>7</sup> parla Luciano Zagari a proposito della resa di *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht* e perfino gozzaniana<sup>8</sup> (benché forse anche qui, dopotutto, agisca un certo D'Annunzio, quello ad esempio del *Notturmo*, che «apre» ai crepuscolari): scrive del resto ancora Zagari, e non a torto, che i versi di Errante «hanno preso qualche cosa da tutta la differenziata tradizione italiana»<sup>9</sup>.

Sulla scorta di due testi che – tradotti da Errante in periodi diversi – appartengono entrambi alla medesima fase creativa rilkiana, *Geburt der Venus* e *Das Karussell* (dai *Neue Gedichte – Erster Teil*), tenderemo di dar conto di questa alternanza ancor più che compresenza di toni. Sarà nel complesso preferibile – lo anticipiamo – proprio la resa della versione più «dannunziana», pur con le sue forzature e la sua irriducibilità al modello, rispetto alla maggiore duttilità dell'altra che, spostando i termini di riferimento, allontana anche il centro di gravità della restituzione poetica. In tali oscillazioni forse si rispecchia anche una certa evoluzione nell'immagine errantiana di Rilke (dal 1929 al 1942 matura una comprensione più partecipe dell'autore delle *Elegie Duinesi* e del tardo Rilke in generale – rifiutato in una prima fase<sup>10</sup> – testimoniata dalla loro accoglienza nel corpus del materiale tradotto, nonché dal saggio *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*); esse, tuttavia, soprattutto corrispondono allo sforzo di Errante di dar corpo a quella trasformazione «dell'“in-finito” germanico sul piano della *Vollendung*, e cioè del “finito” latino»<sup>11</sup> che costituisce il suo dichiarato obiettivo di traduttore, per cui egli non disdegna di attingere al fondo di risorse del repertorio tradizionale italiano, operando una sintesi tra le varie chiavi che esso offre. Certo: ciò porta a poesia che «chiude» e non

<sup>7</sup> Luciano Zagari, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, cit., p. 79.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio l'incipit della traduzione di *Die Entführung* («Il rapimento») da *Der neuen Gedichte anderer Teil*: «Spesso, bambina / era fuggita dalle cameriste, / fuori, all'aperto, per vedere come / nasce la notte e si solleva il vento, / che dentro, in casa, ben diversi sono» (in *Liriche* [2], cit., p. 333).

<sup>9</sup> Luciano Zagari, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, cit., p. 67.

<sup>10</sup> Nell'avvertenza *Ai lettori il traduttore*, datata «marzo 1929» e posta in apertura del volume *Liriche* [1] Errante scriveva a proposito delle *Duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo*: «Quest'ultima espressione della lirica rilkiana non è da me sentita con quella profonda e commossa pienezza di “simpatia”, senza la quale accingermi a tradurre non è in alcun modo possibile» (*Liriche* [1], cit., p. XIV).

<sup>11</sup> Vincenzo Errante, *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico*, Firenze 1943, p. 108.

che «apre» il testo, una poesia «museale» e non «rivolta al futuro», per usare una felice distinzione di Alessandro Costazza<sup>12</sup>. Ma è proprio in questa distanza ormai così riconoscibile che si può recuperare il senso di quell'alterità, per adoperare ancora una categoria di Costazza, necessaria a «un'appropriazione attiva e costruttiva»<sup>13</sup>.

## II

*Geburt der Venus*<sup>14</sup>

- 1 An diesem Morgen nach der Nacht, die bang  
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, -  
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.  
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß  
5 und von der Himmel blassem Tag und Anfang  
herabfiel in der stummen Fische Abgrund -:  
gebar das Meer.

- Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum  
der weiten Wogenschaum, an deren Rand  
10 das Mädchen aufstand, weiß, verwirrt und feucht.  
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,  
sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,  
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle  
hinein und in den unberührten Frühwind.

- 15 Wie Monde stiegen klar die Kniee auf  
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;  
der Waden schmaler Schatten wich zurück,  
die Füße spannten sich und wurden licht,  
und die Gelenke lebten wie die Kehlen  
20 von Trinkenden.

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib  
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.

---

<sup>12</sup> Alessandro Costazza, *Traduzione e tradizione. Fine della tradizione e traduzione inattuale*, Trento 1991, p. 50.

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> Cito qui da: Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, in *Sämtliche Werke* in zwölf Bänden – Werkausgabe, hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 2, pp. 549-552.

In seines Nabels engem Becher war  
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.  
25 Darunter hob sich licht die kleine Welle  
und floß beständig über nach den Lenden,  
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.  
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,  
wie ein Bestand von Birken im April,  
30 warm, leer und unverborgten, lag die Scham.

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon  
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,  
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg  
und zögernd in den langen Armen abfiel  
35 und rascher in dem vollen Fall des Haars.

Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:  
aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung  
in klares, waagrechtes Erhobensein.  
Und hinter ihm verschloß sich steil das Kinn.  
40 Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl  
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt,  
streckten sich auch die Armen aus wie Hälse  
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

Dann kam in dieses Leibes dunkle Frühe  
45 wie Morgenwind der erste Atemzug.  
Im zärtlichsten Geäst der Aderbäume  
entstand ein Flüstern, und das Blut begann  
zu rauschen über seinen tiefen Stellen.  
Und dieser Wind wuchs an: nun warf er sich  
50 mit allem Atem in die neuen Brüste  
und füllte sie und drückte sich in sie, -  
daß sie wie Segel, von der Ferne voll,  
das leichte Mädchen nach dem Strande drängten.

So landete die Göttin.

55 Hinter ihr,  
die rasch dahinschritt durch die jungen Ufer,  
erhoben sich den ganzen Vormittag  
die Blumen und die Halme, warm, verwirrt,

wie aus Umarmung. Und sie ging und lief.

- 60 Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,  
hob sich das Meer noch einmal auf und warf  
einen Delphin an jene selbe Stelle.  
Tot, rot und offen.

*La nascita di Venere*<sup>15</sup>

- 1 In quell'alba – trascorsa era la notte  
piena d'orgasmi, d'impeti e di grida –  
il mare ancora si sconvolse. Urlò.  
E come l'urlo si richiuse lento,  
5 giù dai pallidi cieli mattutini  
nel muto abisso celere piombando,  
il mare generò.

- Al primo sole, scintillò di ricci,  
ribalenò l'immenso equoreo pube.  
10 Candida, in sé rattratta, umida ancóra,  
fuor dalle spume una fanciulla emerse.  
Come la foglia verde appena messa  
freme, si stira, e languida si svolge,  
così, per entro la frescura intatta,  
15 nella fievole brezza del mattino,  
a poco a poco il corpo suo si schiuse.

- Fulgidi risalirono i ginocchi.  
Sfere di luna, parvero: sommersi  
nei nebulosi margini dell'anche.  
20 L'ombra arretrò. Scopri gli agili stinchi.  
Si protesero i piedi: e furon luce.  
Come nel sorso palpita la gola,  
ogni giuntura palpito. Fu vita.<sup>16</sup>

Entro il calice alciónio, era quel corpo

<sup>15</sup> Cito qui da Rainer Maria Rilke, *Liriche* [2], cit., pp. 282-285.

<sup>16</sup> Riportiamo qui «Fu vita» coerentemente con la prima edizione (*Liriche* [1], cit., p. 199), invece di «Fu luce» come in *Liriche* [2], p. 283: soluzione che, oltre a evitare la ripetizione con il v. 21, traduce con più attinenza l'originale «lebten», per cui si può ipotizzare un refuso nella ristampa del 1942.

25 come in mano di bimbo un fresco pomo.  
E nel piccolo stimma a mezzo il ventre,  
accogliersi pareva tutta la tenebra  
di quella immensa chiarezza vivente.

Sott'essa risalía, fievole e chiaro,  
30 l'arco dei lombi il flutto; e ricadeva,  
ruscellando sommesso, a quando a quando.  
Di luce intriso, non ancóra ombrato  
come d'aprile macchia di betulle,  
si palesava ignudo il caldo pube.

35 Quindi, si bilanciò la svelta linea  
delle morbide spalle, equilibrata  
sullo stelo del corpo, che, diritto,  
vibrò come zampillo. Alto, ricadde,  
con lento indugio, nelle braccia lunghe,  
40 precipitando in gonfie onde di chiome.

Il vólto trapassò piano, dall'ombra  
del suo scorcio reclino, ecco, alla luce.  
Eretto fu. Sott'esso, rilevato,  
si conchiuse del mento il tondo giro.  
45 Ma poi che il collo dardeggiò, vibrando  
come uno stelo fervido di linfe,  
anche le braccia si agitaron tese,  
colli di cigni all'erma sponda aneli.

Ed ecco: all'improvviso, entro la grigia  
50 alba sopita delle membra, corse  
la prima brezza: un timido respiro.  
Nel piú sottile e rameggiante intrico  
delle trepide vene, un susurrío  
flebile si levò: fruscìo, sovr'esso,  
55 il primo alàcre scorrere del sangue.  
Quindi, la brezza rinforzò. Fu vento.  
Con tutto il fiato si gittò per entro  
gli acerbi seni. Li gonfiò, compresso.  
Candide vele ricolme di spazio,  
60 trassero, quelli, il lieve corpo a riva.

Ed approdò la Dea.

Dietro di lei, che per i lidi nuovi,  
 rapido il passo, procedea, – balzarono  
 tutto il mattino i fiori e gli alti steli:  
 65 ardenti ed ebbri, quasi appena dèsti  
 da una notte di amplessi.

Ed ella andava  
 velocemente lontanando in corsa.

Ma nell'ora piú calda, a mezzo il giorno,  
 ancóra il mare si sconvolse, urlando.

70 Un delfino gittò – dai flutti stessi -  
 porpora enorme. Esanime, squarciato.

Il testo risale nell'originale al 1904 e apparve nella prima raccolta di poesie rilkiane tradotte da Errante, *Liriche*, nel 1929, per essere poi riproposto con poche varianti<sup>17</sup> nella «seconda edizione raddoppiata» del 1942. Scelta secondo un criterio che è di per sé indizio e chiave interpretativa (mentre altre, come *Das Karussell* di cui ci occuperemo in seguito, sono escluse da questa prima raccolta), la lirica si adagia quasi spontaneamente in un registro dannunziano, cui già la offre l'impasto di sensualità e classicità del tema, e che sembra mediato da certa poesia erotica dell'autore italiano, dalla *Venere d'acqua dolce* nella sua seconda versione «grecizzata» o dai sonetti dell'*Intermezzo* (1894)<sup>18</sup> e soprattutto dall'*Alcyone* con il suo vasto

<sup>17</sup> La maggior parte di esse riguarda la punteggiatura o l'accento, come ad esempio «ancora» > «ancóra» (vv. 10, 32, 69), «volto» > «vólto» (v. 41), «arretò» > «arretò.» (v. 20). Poche investono adeguamenti grafici di singoli vocaboli (v. 37: «su lo stelo» > «sullo stelo»; v. 47: «s'agitaron» > «si agitaron»; v. 52: «sottile rameggiante» > «sottile e rameggiante»; v. 53: «sussurrío» > «susurrío») e nessuna momenti sostanziali del testo, ove si escluda il già rammentato e probabilmente dovuto a un refuso «Fu luce» del v. 23 (cfr. nota 16).

<sup>18</sup> *La donna del mare*, ad esempio, è una rappresentazione lugubre e compatta dello stesso soggetto che si dipana attraverso una tessitura lessicale e sintattica echeggiata da quella errantiana: «Ella dormia da tempo. Il divin Mare / proteggeva ne l'acque la divina / dormente. Era una dubia alba lunare / ne la profondità sottomarina; // ed a l'alba un immenso fluttuare / di forme. Si attorceano a lei supina / come colubri l'alghe nere e amare; / una ferrigna selva corallina // ramificava a lei su 'l capo, in miti / nozze; prolificavan lentamente / i molluschi su 'l nudo mostro umano; // ed enormi crostacei stupiti / guatavan con l'inerte occhio sporgente, / l'animal novo – così dolce e strano!» (In: Gabriele D'Annunzio, *Tutte le poesie*, a cura di Gianni Oliva, Roma 1995, vol. I, p. 440).

repertorio di immagini marine: si vedano ad esempio le tre strofe di *Stabat nuda aestas*, con la chiusura che sembra offrire alla lettera l'immagine erantiana del v. 28 («quella immensa chiarezza vivente»): «Distesa cadde tra le sabbie e l'acque. / Il ponente schiumò ne' suoi capegli. / Immensa apparve, immensa nudità»<sup>19</sup>. Le frequenti rivelazioni di nudità improvvisate nella lirica dannunziana stanno del resto per altrettante «nascite di Venere»: epifanie del divino attraverso la sensualità.

La versione, a conferma di quella «presunta fatalità endecasillabica della lingua italiana»<sup>20</sup> che regola da noi la resa metrica di tante strutture eterogenee, si presenta come una traduzione in endecasillabi regolari del metro più variato di Rilke, secondo una scelta che è diffusa nella prassi di Errante e che corrisponde, per usare un'immagine da lui stesso fornita, al «riescuire» il mondo poetico dell'originale tedesco «in una orchestra di strumenti italiani»<sup>21</sup>, sulla linea di un compito del traduttore inteso come «chiarificazione ed esplicazione in atto, attraverso i mezzi della parola poetica nel discorso poetico»<sup>22</sup>. Vengono così livellate le irregolarità del verso di Rilke, che in questa lirica alterna per lo più decasillabi ed endecasillabi (ma non mancano i dodecasillabi, come al v. 22), mentre la caduta improvvisa del ritmo in versi più brevi viene rispettata solo in due casi (v. 7 e v. 61 per i vv. 7 e 54: in ambedue i casi con la scansione serrata di tre giambi) dei 5 che contiene l'originale (oltre ai due sopraccennati, i vv. 20, 55 e 63).

In *Geburt der Venus*, tuttavia, la classicità è per Rilke solo un miraggio indotto dal soggetto mitologico. Lo svolgimento viene mantenuto in realtà su una nota di compostezza e di grazia rinascimentale (o preraffaellita) in cui, nonostante il tema, la carnalità è come esorcizzata dal tono stilizzato ed eterico<sup>23</sup>, rotto solo all'inizio e alla fine del componimento, laddove le immagini della lacerazione e del tumulto aprono a un Rilke succes-

<sup>19</sup> Gabriele D'Annunzio, *Tutte le poesie*, cit., vol. II, p. 385.

<sup>20</sup> La definizione è di Giovanni Raboni ed è contenuta nel suo elzeviro *Signorina Emily benvenuta nel '900*, in «Il Corriere della Sera», 14 agosto 1997, p. 27.

<sup>21</sup> Vincenzo Errante, *La lirica di Hölderlin*, cit., p. 85.

<sup>22</sup> Vincenzo Errante, *Prefazione* alla terza edizione di J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, traduz. in versi italiani di V. Errante – terza edizione, Firenze 1948, p. XVIII.

<sup>23</sup> Tanto che Werner Kohlschmidt, nel suo studio *Rilke und die Antike* (in *Rilke-Interpretationen*, Lahr, 1948), ha ommesso questa lirica dalla sua analisi. Scrive a questo proposito Hans Schwerte (*Rilkes «Geburt der Venus»*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», n. F., Bd. 1 (32), 1950-51, p. 158): «Diese "Geburt" ist deutlich noch "Botticelli", Rilkesche Frühlings- und Mädchen-Renaissance».

sivo, a quello che poco più di un anno dopo avrebbe sostenuto che «una Grecia serena non è mai esistita»<sup>24</sup> e per il quale coinciderebbero gli abissi dell'orrore e della bellezza, il Rilke che sarà poi quello del *Malte*. Di questo tono armonico e lieve, comunque, del visualismo anche un po' manierato dell'originale rilkiano restano poche tracce nella traduzione di Errante, in cui prevale un'enfasi retorico-classicizzante che sostituisce sonorità esplicative alla cifra allusivo-musicale dell'originale, espandendone le dimensioni (la poesia «cresce» a 71 versi contro i 63 del testo rilkiano) secondo una tendenza alla dilatazione già rilevata in Errante<sup>25</sup> e mutandone i connotati. La sensualità che in Rilke si effonde, attraverso la meticolosa cura del dettaglio, in una sinuosità della linea d'impronta *Jugendstil*, si trasforma nella riscrittura di Errante in fisicità dirompente e scultorea. Passano qui in secondo piano le morbidezze e le velature ed emerge con chiarezza mediterranea il corpo. Per ben quattro volte nella terza strofa (vv. 17, 19, 20, 22) un vocabolo indicante una parte del corpo viene chiamato a chiudere il verso, di cui ogni volta un punto sancisce l'asticità, sigillando così in brevi membri, ciascuno di essi con evidenza di carne, il passo che segna l'inizio della genesi divina, laddove l'originale si presenta (vv.15-20) come uno scorrere fluido e ininterrotto.

Nella diversa funzionalità del testo, risulta ancor più ridotto lo spazio di gioco possibile per la cifra che più è soggetta ad alterazioni e a smarrimenti nell'operazione di traduzione, quella che si lega alla tessitura puramente acustico-musicale e alla comunicazione che essa instaura. Anche a questo riguardo le soluzioni di Errante cadono un po' oltre il bersaglio, dirottando spesso su scioglimenti sintattici nel tentativo di restituire almeno un'eco delle suggestioni dell'originale. Così, ad esempio, ai vv. 1-3, la successione di suoni in «u» che impegnano il secondo verso («Rufen, Unruh, Aufruh»), tutta tesa a restituire il senso di allungato, cupo sgomento che corrisponde alla situazione descritta, non viene replicata, ma è come sostituita da una scansione della frase rilkiana in due proposizioni di cui la seconda brevissima, di stampo quasi espressionistico, che funziona come indice di sconvolgimento e d'eruzione. O ancora, nel verso che chiude la lirica, «Tot, rot und offen» (v. 63), posto da Rilke significativamente in posizione isolata, la «o» ripetuta, che nella raffigurazione del delfino, vero e

<sup>24</sup> «Ein heiteres Griechenland hat nie existiert» (R. M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902-1906*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1930, p. 243).

<sup>25</sup> Cfr. Manfred Beller, *Vincenzo Errante mediatore di poesia. L'esempio dell'inno Der Rhein di Hölderlin*, in *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, cit., pp. 51-62.

proprio «Uterustier»<sup>26</sup>, allude al «parto» avvenuto e all'apertura del sesso (ancora più evidente in un testo in cui il suono «o» compare con frequenza ridottissima), viene richiamata da Errante nella penultima frase («porpora enorme», v. 71), in forma ridotta e con risalto enormemente minore, mentre l'aggettivazione ripetuta si riduce di un membro, nell'ultima frase, in cui resta solo la valenza di carne slabbrata e inerte («Esanime, squarciato», v. 71).

Altrove, a livello di strutturazione più complessa, alcuni caratteri vengono mantenuti, altri sacrificati. L'ottava strofa (vv. 44-53) ad esempio, in cui si esprime per la prima volta l'animazione avvenuta dell'intero corpo della dea, riflette, è stato notato<sup>27</sup>, la qualità di afflato cosmico e totalizzante dell'immagine nella particolare conformazione acustica della sua struttura: tutti i suoni consonantici, con l'eccezione della «h» e della «p», vi compaiono in posizione iniziale, mentre, pur essendo rappresentati ogni vocale e dittongo dell'alfabeto tedesco, con l'eccezione della «o» lunga, la dimensione acustica tende alla dilatazione verso i due estremi della scala vocalica con una predominanza dei suoni «a – u» che, legandosi alla più volte ripetuta «m» e cristallizzandosi nel successivo v. 59 dell'originale nella parola «Umarmung», conferiscono alla strofa la sua caratteristica di vibrazione fluida, sospesa in attesa del suo culmine<sup>28</sup>. Ora, questo sottile tappeto di corrispondenze viene in parte mantenuto nella versione di Errante, che espande la strofa da dieci a dodici versi (vv. 49-60), includendo tutti i suoni consonantici iniziali possibili (esclusa la «z»), ma la peculiarità della cifra vocalica, assestandosi in una convenzionale alternanza «a – e – i – o», va perduta a favore di una musicalità che, conformemente alla tradizione italiana, fa leva piuttosto sulla qualità sillabica che compone nel suo insieme il verso, esaltata anche dalla scansione sintattica (i quattro segmenti di cui si compone la strofa rilkiana vengono scomposti in dieci membri, di cui tre, ai vv. 49, 56 e 58, brevissimi).

<sup>26</sup> Hans Schwerte, *Rilkes «Geburt der Venus»*, cit., p. 156. Il rapporto Venere-delfino è del resto ben testimoniato nell'iconografia antica (anche ad esempio nelle *Metamorfosi* di Ovidio).

<sup>27</sup> Cfr. Christopher Middleton, *Rilke's Birth of Venus*, in *Bolshevism in Art and Other Expository Writings*, Manchester 1978, pp. 173-189.

<sup>28</sup> Non è necessario, nello svolgere questa osservazione per così dire «strutturale», giungere alla conclusione alquanto ambiziosa di Middleton, che ipotizza un'intenzionalità da parte di Rilke nel produrre la sillaba «aum», in sanscrito «the sound of the universal breath of life, the primal word of cosmogenesis» (Christopher Middleton, *Rilke's Birth of Venus*, cit., p. 187).

Resta comunque il fatto che la cifra peculiare della lirica rilkiana pare essere quella dinamico-plastica della scultura<sup>29</sup> (lo sguardo, su cui la lirica fa perno, si muove «intorno» alla figura evocata e non su di essa), piú ancora che quella visuale-pittorica, da cui certamente l'ispirazione rilkiana prende le mosse: l'accostamento piú automatico è quello alla *Nascita di Venere* di Botticelli che Rilke aveva ammirato agli Uffizi durante il suo soggiorno fiorentino; ma i riferimenti visuali-coloristici sono espliciti soltanto al v. 11, oltreché nell'ultimo, anomalo, mentre molto numerose sono le notazioni di carattere plastico-dinamico (vv. 5, 8, 10, 15, 17, 18, 24, 25, 28, 37, 40, 43, 44). Si ricordi che la poesia fu composta a Roma all'inizio del 1904, dove Rilke, come testimoniano due lettere del 3 e 5 novembre 1903, aveva avuto modo di osservare la statua della cosiddetta Afrodite Ionia del Trono Ludovici che, come la figurazione di questa *Geburt der Venus* e a differenza delle altre Veneri classiche, tiene le braccia sollevate. Agli stessi Uffizi, inoltre, è conservata una Venere (detta «de' Medici») del III secolo a. C., ai cui piedi è scolpito un delfino. La scelta da un repertorio classicheggiante di Errante, limitata a questa seconda dimensione dell'ispirazione rilkiana, trascura il dinamismo che attraversa l'intero svolgimento della lirica, lo imprigiona in impalcature solenni che fermano le singole immagini in descrizioni statiche. Così la fitta strutturazione analogica che si organizza soprattutto nelle similitudini di *Wie-Metaphern* (sono 11 in tutto, piú una metafora continuata ai vv. 11-12 a sua volta introdotta da un «wie» – congiunzione) è in Errante ridotta e tende all'esplicitazione: «wie die Kehlen / von Trinkenden», vv. 19-20 è reso come metafora continuata: «Come nel sorso palpita la gola», v. 22; «Wie Monde», v.15, diviene «Sfere di luna, parvero», v.18; la doppia immagine dei vv. 40-41, «wie ein Strahl / und wie ein Blumenstiel», viene sintetizzata in una sola: «dardeggiò [...] / come uno stelo», vv. 45-46; la semplice similitudine iterativa ai vv. 42-43, «wie Hälse / von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen», è risolta con una metafora concentrata di scarsa originalità e dal pesante respiro: «colli di cigni all'erma sponda aneli», v. 48; la similitudine «Dann kam [...] / wie Morgenwind der erste Atemzug», vv. 44-45 è rimescolata nei suoi membri e riqualficata con i due punti che, con il loro valore esplicativo, ne limitano la pregnanza: «corse / la prima brezza: un timido respiro», vv. 50-51; di nuovo metafora («Candide vele») per similitudine («wie Segel», v. 52) al v. 59; similitudine, infine, resa con l'attenuazione ed esplicitata (senza che ve ne fosse un reale bisogno) ai vv. 65-66, dove «wie

<sup>29</sup> A questo proposito cfr. ancora Middleton, *Rilke's Birth of Venus*, cit., pp. 179-180.

aus Umarmung» (v. 59) diviene «quasi appena dèsti / da una notte d'amplessi».

La funzione delle similitudini, così centrali nel testo di Rilke, (porre in relazione il corpo in forma nascente con forme finite che allo stesso tempo sono forme «in movimento»: stringere in un nodo solo lo scorrere dell'informe e la plasticità del finito), risulta pertanto attenuata nella versione italiana dalla variazione e dalla modulazione, elementi fondamentali per lo «stile» della traduzione. Errante trova tuttavia una sua chiave. L'impulso dinamico e il suo imprimersi alla materia inerte ritornano, come anima profonda del testo, nelle sequenze verbali che stringono l'intero componimento in una tessitura fluida, sia con ripetizioni che l'originale non conosce, tanto di vocaboli<sup>30</sup> quanto di strutture<sup>31</sup>, sia soprattutto con una scelta lessicale che esplora l'intera semantica del moto. Si va dal vibrare della luce e della materia<sup>32</sup> al crescere e all'estendersi<sup>33</sup>, al mutare posizione<sup>34</sup>, al semplice movimento<sup>35</sup>, riprendendo in corrispondenza con l'originale, ma spesso oltre esso, la tensione plastica che era ben presente a Errante come chiave di questa lirica e dei *Neue Gedichte* in generale<sup>36</sup>.

È soprattutto nell'esplosione, tuttavia, che la *Venere* di Errante trova la sua cifra: non solo con i verbi o più in generale con i termini di deflagrazione e irruzione, che pure sono numerosi<sup>37</sup>, ma anche con microstrutture

<sup>30</sup> «Risalirone», v. 18 – «risalía», v. 29; «ricadeva», v. 30 – «ricadde», v. 38; «palpita», v. 22 – «palpitò», v. 23; «vibrò», v. 38 – «vibrando», v. 45; «stelo», v. 46 – «steli», v. 64; «corse», v. 50 – «in corsa», v. 67; «si gittò», v. 57 – «gittò», v. 70.

<sup>31</sup> «Furon luce», v. 21 – «Fu vita», v. 24 – «Eretto fu», v. 43 – «Fu vento», v. 56; «il mare ancora si sconvolse», vv. 3 e 69, che traduce come identici i vv. 3 e 61, simili ma sottilmente differenti.

<sup>32</sup> «Scintillò», v. 8; «ribalenò», v. 9; «freme», v. 13; «vibrò», v. 38; «trapassò», v. 41; «vibrando», v. 45.

<sup>33</sup> «Si stira», v. 13; «si svolge», v. 13; «Si protesero», v. 21; «si concluse», v. 44; «si levò», v. 54.

<sup>34</sup> «Risalirone», v. 17; «risalía», v. 29; «ricadeva», v. 30; «ruscellando», v. 31; «ricadde», v. 38; «si agitaron», v. 47; «dontanando», v. 67.

<sup>35</sup> «Arretrò», v. 20; «corse», v. 50; «scorrere», v. 55; «approdò», v. 61; «procedea», v. 63; «andava», v. 66; «in corsa», v. 67.

<sup>36</sup> Si veda in Rilke. *Storia di un'anima e di una poesia* lo spazio dedicato a Rodin e al suo ruolo come ispiratore dei *Neue Gedichte*, nel capitolo *Attraverso la beatitudine delle forme* (pp. 194-231), dove le poesie di Rilke sono definite «sculture rodiniane tradotte nel palpito ritmico del verso» (p. 223).

<sup>37</sup> «Piombando», v. 6; «emerse», v. 11; ««si schiuse», v. 16; «zampillo», v. 38; «dardeggiò», v. 45; «si gittò», v. 57; «Li gonfiò, compresso», v. 58; «balzarono», v. 63; «gittò – dai flutti stessi – / porpora enorme», vv. 70-71.

sintattiche che creano una tensione improvvisa (l'«ecco» [vv. 42 e 49] che interrompe la linearità e segnala il mutamento repentino, il già rammentato e quattro volte ripetuto «fu ...», vv. 21, 24, 43, 56<sup>38</sup>), arrestando per un istante il flusso dinamico e cristallizzando il moto convulso in affiorare singolo di immagine e di senso, per poi farlo riprendere con rinnovata energia (in altra sede, sintetizzando, Errante definisce la dea come «magnifico corpo femminile balzante»<sup>39</sup>). Si ha così, per vie diverse dall'originale, il ritorno del dinamico (nel caratterizzare la lirica nel suo commento in *Storia di un'anima e di una poesia*, del resto, Errante coglie proprio l'essenza della Venere come «in divenire fuori dalle spume, non tutto carne ancora, se pure non più flutto»<sup>40</sup>), che sembrava negarsi nella solennità del classico, ed è un dinamico che per di più si lega al plastico secondo lo spirito del modello, seppure secondo leggi poetiche diverse. Una resa di quella «fedeltà allo spirito» dell'originale che può compiersi, e per paradosso si compie, nello stravolgimento della sua lettera, secondo quello che per Errante era in definitiva il compito del traduttore: non quello di «proporsi l'impossibile scopo di trasferir l'originale nella identica equivalenza figurativa, con cui l'ottimo obiettivo ben manovrato fissa l'immagine sulla lastra fotografica: ma piuttosto nella approssimativa somiglianza con cui un pittore traccia sulla tela l'immagine individualmente vista e interpretata»<sup>41</sup>.

### III

#### *Das Karussell*

Jardin du Luxembourg<sup>42</sup>

- 1 Mit einem Dach und seinem Schatten dreht  
sich eine kleine Weile der Bestand  
von bunten Pferden, alle aus dem Land,  
das lange zögert, eh es untergeht.
- 5 Zwar manche sind an Wagen angespannt,

<sup>38</sup> Qui, e soprattutto con l'espressione «E furon luce», gioca forse anche la volontà di associare il contesto mitico nel quale la poesia è calata a una dimensione di spiritualità d'altro stampo.

<sup>39</sup> Vincenzo Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, cit., p. 211.

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> Vincenzo Errante, *Prefazione* alla terza edizione di J. W. Goethe, *Faust*, cit. pp. XV-XVI.

<sup>42</sup> Cito qui da Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 2, pp. 530-531.

doch alle haben Mut in ihren Mienen;  
ein böser roter Löwe geht mit ihnen  
und dann und wann ein weißer Elefant.

10 Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,  
nur daß er einen Sattel trägt und drüber  
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge  
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,  
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

15 Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,  
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge  
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge  
schauen sie auf, irgendwohin, herüber -

20 Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,  
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.  
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,  
ein kleines kaum begonnenes Profil -  
25 Und manchmal ein Lächeln, hergewendet,  
ein seliges, das blendet und verschwendet  
an dieses atemlose blinde Spiel ...

*Il carosello*<sup>43</sup>

1 Dal paesaggio dell'età bambina,  
che a lungo prima di morire indugia,  
e nel tetto e nell'ombra ancora séguita  
a rigirarsi un poco il meccanismo  
5 con i cavalli suoi di varie tinte.  
Sono attaccati alcuni a una vettura;  
ma guardan tutti con cipiglio fiero.  
Rosso-fiamma un leone incattivito

---

<sup>43</sup> Cito qui da Rainer Maria Rilke, *Liriche* [2], cit., pp. 264-265.

pur si rassegna a rigirar con quelli.

10 ... E, tratto tratto, un candido elefante.

Anche un cervo, vi sta: come nel bosco.

Ma porta sella: e, assicurata a questa,  
una bimbuccia in vestitino azzurro ...

15 Cavalca sul leone – tutto in bianco –  
un ragazzetto: e con le sue manine  
si sostiene alle redini, tirando:  
sí che mostra il leone e lingua e denti.

... E, tratto tratto, un candido elefante.

20 E sui cavalli passano e ripassano  
- flutti di vesti chiare – anche fanciulle:  
paion nascere su da ciascun balzo;  
e, in ogni balzo, lanciano uno sguardo  
chi sa mai dove, d'oltre il carosello.

... E, tratto tratto, un candido elefante.

25 E tutto va, di fretta, per finire,  
e gira e gira, e non ha scopo alcuno.  
Uno squillo di verde e di scarlatto,  
un po' di grigio, annunziano un profilo  
piccolo, vago, disegnato appena.

30 A quando a quando, il lampo di un sorriso:  
un vólto che, beato, si rigira ...  
E abbaglia. E poi sparisce in questo cieco  
giuoco implacato che non dà respiro.

*Das Karussell*, scritta a Parigi nel 1906, non fu compresa da Errante, come già si è accennato, nella sua prima raccolta di traduzioni rilkiane, e apparve solo nella seconda edizione delle *Liriche* nel 1942. Ritroviamo anche qui alcuni tratti della resa formale che avevano caratterizzato la versione analizzata in precedenza: come in *Geburt der Venus*, secondo costume della pratica errantiana, si ha una dilatazione del testo che passa da 27 a 33 versi, e l'alternanza rilkiana di deca- ed endecasillabi viene ridisposta nella consueta serie di endecasillabi che tendono alla regolarità (rotta però due

volte da vv. di 12 sillabe [vv. 3 e 19]). A ben vedere, però, la caratteristica ritmica forte dell'originale non è tanto nella lunghezza del verso, quanto nella sua qualità timbrica: con l'eccezione del v. 19, ogni linea è scandita da cinque accenti che cadono regolarmente e uniformemente a legare i versi e le strofe, in cui è alta e insolita la frequenza di termini monosillabi e bisillabi, in un unico scorrere ininterrotto. Tutto nella lirica contribuisce a questo carattere di fluidità e di movimento, di velocità e di vertigine, che intende replicare l'oggetto rappresentato, la giostra, secondo modalità impressionistiche: il frequente ripetersi di parole identiche<sup>44</sup>, l'impiego di particelle (lo «und» posto all'inizio di ben nove versi, un terzo di quelli complessivi) e perfino di versi come *Leitmotive* («Und dann und wann ein weißer Elefant», vv. 8, 15, 20), la predominanza vocalica, l'intreccio di rime (con un equilibrio quasi perfetto tra rime maschili, 14, e femminili, 13<sup>45</sup>), rime interne, allitterazioni e assonanze. L'impressione prodotta è quella di un incalzare progressivo delle immagini che si fanno a mano a mano più confuse nel vorticare fino a diventare macchie di colori (il «bunt» del v. 3, seminato lungo tutto l'arco della lirica, esplose infine ai vv. 23-24: «Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet, / ein kleines kaum begonnenes Profil») aggrovigiate in un turbinio, fino al culmine dell'offuscamento e della cecità su cui il componimento si chiude («dieses atemlose blinde Spiel», v. 27).

Tutto ciò ritorna solo parzialmente in Errante, che si sforza di surrogare l'eliminazione della rima (quasi mai tentata in questi *Neue Gedichte*<sup>46</sup>), delle ripetizioni, evidentemente avvertite come «antipoetiche» per la sensibilità italiana, e dei richiami interni<sup>47</sup> attraverso strutture sintattiche o accorgimenti stilistici destinati a restituire il «senso intimo» del componimento, riuscendovi solo in parte: in questo senso ecco allora l'uso insistito

---

<sup>44</sup> «Kleine», v. 2, «kleines», v. 11, «kleinen», v. 13, «kleines», v.24; «Pferden», v. 3, «Pferden», v. 16, «Pferde[sprunge]», v. 17; «roter», v. 7, «Rot», v. 23; «Löwe», v. 7, «Löwen», v. 12, «Löwe», v. 14; «[unter]geht», v. 4, «geht», v. 7, «geht», v. 21; «Mädchen», v. 11, «Mädchen», v. 17.

<sup>45</sup> Karl Menninger (*Mathematik und Kunst*, Göttingen 1959, p. 39 segg.) visualizza persuasivamente attraverso uno schema di segni simili a note musicali la complessità di tale sviluppo «a incastro», in cui il moto della giostra è figurato e come ritrascritto su uno spartito.

<sup>46</sup> L'unica eccezione è la versione di *Schaflied* («Ninna nanna», in *Liriche* [2], p. 332), dove la rima è comunque intrinsecamente necessaria.

<sup>47</sup> Innumerevoli: si confrontino solo gli elaboratissimi vv. 12-14 con le rime interne in «ei» e le allitterazioni in «h» (v. 13) e in «z» (v. 14), e la loro resa ai vv. 14-17, dove di tutto questo non c'è traccia.

dei due punti (vv. 11, 12, 15, 16, 20, 30), che non compaiono mai nell'originale, tesi a suscitare il senso del trascorrere incessante di ogni membro nel successivo, ecco il tentativo di recupero della «confusione di colore» attraverso la sinestesia («Uno squillo di verde e di scarlatto», v. 27), mentre i tre puntini «...» (v. 27) dell'ultimo verso che chiudono l'originale in un cerchio, in una circolarità che corre parallela al moto della giostra, vengono anticipati al terzultimo verso («un vólto che, beato, si rigira ...», v. 31), non solo, ma sono come reiterati nella frase che fa da ritornello («... E, tratto tratto, un candido elefante», vv. 10, 18, 24) dove, anteposti all'attacco, creano un effetto di sospensione e di ripetizione congeniale all'effetto della lirica.

È soprattutto nella scelta lessicale, tuttavia, che il procedimento mostra i suoi limiti, che si misura tutta la distanza dell'originale dalla sua riscrittura italiana. Inteso a restituire sul piano del linguaggio l'incanto infantile dello sguardo rilkiano, il tono basso, pascoliano privilegiato da Errante finisce invece per mettere in primo piano un certo languore quasi moraleggiante, comunque lamentoso, a scapito dell'immediatezza impressionistica e del gioco irriflesso cui tende il modello. La scomparsa del sottotitolo della poesia, «Jardin du Luxembourg», che era delegato a stringere l'assolutouniversale con la contingenza, già avverte di un equilibrio che si sposta da quest'ultima verso il primo, mentre subito l'inizio calca l'accento sull'«età bambina» sul «morire» e sull'«indugia», rispetto all'originale che si apre su un'immagine di pieno movimento, con il «dreht» in chiusura di primo verso. La versione va così a sbilanciarsi verso una dimensione regressiva e nostalgica di «fanciullismo» che non le è del tutto estranea, ma che certo non è la principale: in tale direzione conducono certe immagini definite attraverso parole di natura qualitativamente modesta («ma guardan tutti con cipiglio fiero», v. 7; «sí che mostra il leone e lingua e denti», v. 17) e il lessico ricco di termini dimessi («bimbuccia in vestitino azzurro», v. 13, per «kleines blaues Mädchen», v. 11; «un ragazzetto», v. 15, per «ein Junge», v. 12; «con le sue manine», v. 15, per «mit der kleinen heißen Hand», v. 13) o caricati concettualmente (il «candido» che traduce «weiß» ai vv. 10, 18 e 24 non è esente da una sfumatura di valore che collega l'immagine, di per sé neutra, all'ingenuità, al «candore», appunto, dell'infanzia).

La versione perde così proprio là dove voleva tendere: nella pura restituzione dell'immagine e del moto, dell'adesione quasi perfetta dell'occhio all'oggetto osservato e del dissolvimento in esso del soggetto osservante. Qui è la scissione a tenere il campo, proprio quella che Rilke cer-

cava di superare, e finisce per venire disattesa ciò che Errante chiama la «inquieta aspirazione rilkiana verso l'obbiettività»<sup>48</sup> e che doveva essere al cuore del tentativo di «ricalco»<sup>49</sup> dell'originale. Un «ricalco» che riesce forse meglio nelle poche righe senza pretese, in prosa e non in versi, che Errante dedica a *Das Karussell* in *Storia di un'anima e di una poesia* (in cui ritorna, non a caso, la precisazione *Jardin du Luxembourg* del sottotitolo) e che indicano come non sempre fosse semplice dar seguito in corpo e in linguaggio a ciò che alla sensibilità dell'interprete pure non era sfuggito:

«Il variopinto carosello del *Jardin du Luxembourg* col leone rosso e il bianco elefante e il cervo insellato e i cavalli rigidi in galoppo, da cui folgora a tratti un sorriso infantile, rivolto: e scompare»<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Vincenzo Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, cit., p. 222.

<sup>49</sup> È questo il fine che Errante si propone con il suo compito di traduttore rilkiano: «[Mirai] a render cioè agevole conoscere, almeno in "ricalco", la poesia di Rilke, a tutti coloro cui non è dato accostarla di su l'originale tedesco» (*Ai lettori il traduttore*, cit., p. XVI).

<sup>50</sup> Vincenzo Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, cit., p. 217.



Jürgen Schwann  
(Passau)

*Das "wunderbar Vollkommene"  
Anmerkungen zu einem Konnex  
in der mittelalterlichen Philosophie und Literatur*

Nullus perfectus aliquo eget.  
(Augustinus)

Die konverse Relation zwischen den Begriffen des "Wunderbaren" und "Vollkommenen" einerseits und die wechselseitige Beziehung der damit bezeichneten metaphysischen Phänomene andererseits bezeichnen eine charakteristische Wahrnehmungssituation mittelalterlicher Vorstellungswelten. Sie ist ebenso eine Grundkonstante mittelalterlicher Literatur wie Philosophie. Freilich ist das Positionieren der "mirabilia" im perfectio-Diskurs in der literaturwissenschaftlichen Diskussion bisher vernachlässigt worden. Aufschlußreich ist deshalb vor allem das Rezeptionsschicksal und der häufig gewählte Behandlungsmodus, den die Begriffe "wunderbar" und "vollkommen" erfahren haben. Denn wie bereits ein kursorischer Blick in die Geschichte der mittelalterlichen Philosophie zeigt, ist vor der Illusion zu warnen, daß Befunde über das "Wunderbare" und "Vollkommene" ein literarisches Privileg oder gar Monopol vornehmlich des 19. Jahrhunderts und insbesondere der Romantik dokumentieren<sup>1</sup>. Grundsätzlich stellt sich das Problem, inwiefern neben der Warnung vor begrifflicher und literarhistorischer Überdehnung diese Begriffe überhaupt für eine *interpretatio moderna* konsensfähig sein können, damit sie nicht auf-

---

<sup>1</sup> Im 19. Jahrhundert hebt z.B. Solger Herkunft und Kontinuität des "Wunderbaren" und Vollkommenen hervor. K. W. F. Solger: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Neudruck der Ausgabe Berlin 1907, zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur". Mit einem Nachw. und und Anm. hrsg. von W. Henckmann. München 1971, S. 162f.

grund obskurer Zuordnungen falsche Erwartungen und verfälschende Interpretationen bedienen<sup>2</sup>. Ohne gewaltsame Aktualisierungen kommt aus, wer – historisch vorgehend – der Entwicklung eines Denkens die erforderliche begriffliche Rekonstruktion zugrundelegt. Ausgehend von der metaphysischen Kontiguität, welche die unterschiedlichen mittelalterlichen Textgattungen verbindet, läßt sich die Zuordnung des Wunderbaren zum Vollkommenen hinreichend beschreiben. In welcher Hinsicht das “Wunderbare” auf das Begriffsfeld des Vollkommenen jeweils zu beziehen ist, soll deshalb Gegenstand der folgenden begriffs- und ideengeschichtlichen Analyse sein.

Beim Begriff des Vollkommenen hat anzusetzen, wer das Phänomen des “Wunderbaren” nicht auf Epochenspezifika festlegen und dadurch unnötig verengen will. Wie die Rezeptionsgeschichte zeigt, ist wenig gewonnen, wenn man die Reflexion über das “Wunderbare” im Zuge naiver Faszination wirkungsmächtig inszeniert und es etwa als Erfüllungsgestalt der Romantik und des “Romantischen” verklärt. Weder der Begriff des Vollkommenen noch der des Wunderbaren ist auf soziale, moralphilosophische oder ästhetische Begrifflichkeit zu fixieren. Ein literarhistorischer Zugang dagegen, der sich auf entsprechende philosophische Quellen stützt, kann sich auf einen angemessenen Herkunftsnachweis berufen. Dies hat den Vorzug, verbreitete Reserven gegenüber den Begriffen des Wunderbaren und Vollkommenen so zu korrigieren, daß am Ende ein von irreführenden Konnotationen weitgehend entlasteter Begriffskomplex gewonnen werden kann. Er könnte den Anspruch einlösen, die ihn kennzeichnende Einheit von Bedeutsamkeit und Evidenz auch zu bezeichnen. Daß das anschaulich Wunderbare und Vollkommene der Sache nach eines, dem Begriff nach jedoch Verschiedenes ist, könnte dann ebenso in eine wahrheitsfähige Aussage gefaßt werden wie der mögliche Befund, wonach das anschaulich Wunderbare eine Erscheinungsweise des transzendent Vollkommenen ist.

Denn von Transzendenz muß die Rede sein, gleichgültig ob der in mittelalterlichen Texten dokumentierte Bezug offen oder verdeckt ist, ob er ausgeblendet oder gar bestritten wird. Dies ist plausibel zu machen. So-

---

<sup>2</sup> Ob z.B. die Vermittlung einer “Ästhetik des Wunderbaren” in der vor kurzem erschienen Arbeit von Susanne Fontaine gelingt, hängt vor allem davon ab, mit welcher Berechtigung von einem vorausgesetzten, verallgemeinerten Begriff des Wunderbaren die Rede sein kann und inwiefern von einer epochentranszendenten Behandlung: Susanne Fontaine: «Busonis “Doktor Faust” und die Ästhetik des Wunderbaren». Kassel 1998.

fern das Wesen des Wunderbaren nämlich theoretisch zur Disposition steht, muß sowohl aus metaphysischen wie logischen Gründen immer an den Vergleichsbereich des Vollkommenen bzw. Unvollkommenen angeknüpft werden. Und da für die mittelalterliche Philosophie und Theologie, für die geistliche und weltliche Literatur der Begriff der Vollkommenheit konstitutiv ist, muß auf die von Aristoteles bereits geleistete Begriffsexplikation zurückgegriffen werden, bevor die genealogische Argumentations- und Darstellungslinie bei Autoren der Spätantike und des Mittelalters weiterverfolgt wird. Gegenstand der folgenden Ausführungen werden deshalb vor allem solche philosophischen und literarischen Texte sein, in denen der Begriff des Wunderbaren im Kontext von Vollkommenheitsspekulationen bzw. -darstellungen entwickelt wird. So soll erörtert werden, wieweit die Relation zwischen "wunderbar" und "vollkommen" paradigmatisch ist. An der Mystik Meister Eckeharts soll schließlich überprüft werden, welchen begrifflichen Ausdruck dieser Begriffskomplex erfahren hat.

Zunächst ist die logische Prämisse zu berücksichtigen, daß mittelalterliche Autoren jeder Reflexion über Vollkommenheit und Wunderbares das erkenntnistheoretische und methodische Apriori voraussetzen, daß der Begriff des Unvollkommenen entfallen muß, wenn derjenige der Vollkommenheit gegenstandslos geworden sein soll. Der Maßstab der Vollkommenheit ist für sie vielmehr Bedingung der Möglichkeit, Unvollkommenes als Unvollkommenes überhaupt vergleichen und als sinnliches oder psychisches Phänomen der Erscheinungswelt für das Bewußtsein kenntlich machen zu können. In diesem Sinne vermittelt z.B. das 23. Kapitel des fünften Buches von Otfried von Weißenburgs "Evangelienbuch" die Erfahrungen, die in das Beziehungsgeflecht von Vollkommenheit und Unvollkommenheit eingelassen sind. Bereits die Kapitelüberschrift arbeitet dem Befund vor, wonach ein gehaltvoller Begriff des Unvollkommenen einen solchen des Vollkommenen voraussetzt: «De aequalitate caelestis regni et inaequalitate terreni»<sup>3</sup>.

Die zunächst von Aristoteles angelegte und epochal wirksame Explikation des Vollkommenheitsbegriffs ist in ihren wesentlichen Zügen für das gesamte europäische Mittelalter bestimmend geblieben. Aristoteles und dem mittelalterlichen Aristotelismus geht es darum, die universalen Struk-

---

<sup>3</sup> Otfried von Weißenburg: Evangelienbuch. V, 23 [künftig OvW. Evangelienbuch.] Althochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übs. und kommentiert von Gisela Vollmann-Profe. Stuttgart 1987, S. 150 (Übs., S. 151).

turen der Gegenstände, ihre Objektconstitution also, kategorial erfassbar zu machen, sie begrifflich festzulegen und das vorfindlich Seiende zu klassifizieren. Zu diesen allgemeinen Sachverhalten sind neben den Kategorien "Raum", "Zeit", "Wirken" oder "Leben" auch die Beziehungsbegriffe "Vollkommenheit" und "Unvollkommenheit" zu zählen. Geht man den Indizien der Sprachgeschichte nach, dann sind im Hinblick auf den Begriff der Vollkommenheit grundsätzlich zwei Klassen zu unterscheiden und dem Verständnis zu erschließen. Aristoteles zufolge, dem wir auch die erste Definition verdanken, heißt "vollkommen" «einmal das, außerhalb dessen auch nicht *einer* seiner Teile zu finden ist». In einer extensiveren, genusspezifischen Bedeutung ist "vollkommen" das, was «der Tugend und dem Guten nach in seiner Gattung nicht übertroffen werden kann [...]. Denn im Hinblick auf das Ziel-erreicht-haben sind die Dinge» vollkommen<sup>4</sup>.

"Vollkommenheit" bezeichnet infolgedessen zum einen dasjenige, das zu seiner Erfüllung, zu seinem "Vollen" gekommen ist. Es ist dasjenige, was man gemeinhin als das "Komplette", das "Vollständige" angibt. Die Vollständigkeit ist dadurch gekennzeichnet, daß sich von außen nichts mehr hinzufügen läßt. Diese Perspektive der Vollkommenheit ist mithin eine summarische. Zum anderen bezeichnet "Vollkommenheit" dasjenige, das an sein Ziel, sein Telos Gelangte. In diesem Fall handelt es sich um eine Art der Vollkommenheit, die als zweckdeterminierte Ganzheit und Einheit beschreibbar ist. Im theologischen Sprachgebrauch ist sie als "Fülle" rekonstruierbar. Die erste Klasse ließe sich – vereinfacht gefaßt – als "äußere", die zweite als "innere" Vollkommenheit in ein entsprechende Begriffsregister eintragen. Gegenüber dem ersten Vollkommenheitstypus mit seiner lediglich summenhaften Vollständigkeit der Einzelteile unterscheidet sich der zweite dadurch, daß er über den kompletten Besitzstand hinausgeht. Er bildet eine in sich konsistente und kohärente Einheit. Sie legt die Teile fest und macht sie koordinierbar. Ein Exempel für diese Weise der Vollkommenheit ist der Organismus, der als funktionsstüchtig, d.h. als ein "lebendiges" Etwas aufgefaßt wird. Leben ist, folgt man Aristoteles, demnach als "innere" Vollkommenheit angelegt<sup>5</sup>. Von dieser Bestimmung ausgehend, bedarf es keines hypothetischen Kalküls, den Anwendungsbereich einer "inneren" Vollkommenheit im sozialen

---

<sup>4</sup> Aristoteles: Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie. 1021b-1022a. [künftig Aristoteles. Metaphysik.]. Übs. und hrsg. von Franz F. Schwarz. Stuttgart 1984, S. 141.

<sup>5</sup> Vgl. ebd. 1072b (Übs., S. 313f.).

Feld zu lokalisieren. Für das Denken der Spätantike liefert Augustin hinlängliche Belege für eine derartige Konzeption innerer Vollkommenheit<sup>6</sup>.

Der auffallend teleologische Charakter der "inneren" Vollkommenheit wird im Mittelalter begrifflich differenziert. Hinsichtlich der Ziel- oder Zweckursache, der "*causa finalis*", gilt die Unterscheidung, derzufolge "*causa finalis ultima*" in subjektiver Hinsicht das Glück, in objektiver jedoch Gott sei<sup>7</sup>. Jede Vollkommenheitsspekulation wäre freilich willkürlich, wenn sie sich nicht im Rahmen eines metaphysischen Ordnungsniveaus bewegen und lokalisieren ließe. Auf Aristoteles wiederum verwiesen ist deshalb, wer sich über die in Rede stehenden Wechsel- oder Beziehungsbegriffe "vollkommen" und "unvollkommen" orientieren will. Denn von ihm her beansprucht das metaphysische Axiom, wonach das Vollkommene dem Unvollkommenen vorhergehe, das gesamte Mittelalter über bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts konkurrenzlos Geltung. Die axiologische Seite des Vollkommenheitsbegriffs berührt indes einen ontologisch sensiblen Aspekt. Vor Aristoteles hat Platon, vornehmlich im Dialog "*Philebos*", die Differenz in der Beziehung zwischen einerseits wirklichen, d.h. vollkommenen, und andererseits möglichen, d.h. unvollkommenen Vorstellungen, dargelegt<sup>8</sup>. Realität als Verwirklichung einer Möglichkeit bedeutet in diesem Erfassungskontext "Vollkommenheit", "Erfüllung". Wenn man in diesem, nicht zuletzt für die mittelalterlichen Epen gültigen Zusammenhang zugesteht, daß eine Sache zu verstehen unlösbar damit verbunden ist, ihr Sinn zuzuschreiben, dann heißt dies: "Vollkommen" ist in "wunderbar" übersetzbar, wenn man den Sinn des Vollkommenen im Wunderbaren "erfüllt" sieht. Dies gilt auch für den Fall, daß Ereignisse eintreten, die aller Wahrscheinlichkeit und angenommenen Gewißheit zuwiderlaufen und daher, auch im heutigen Sprachgebrauch, als "wunderbar" be-

---

<sup>6</sup> Vgl. Augustinus: De beata vita. Über das Glück. Lat.-Dt. Übs., Anm. und Nachwort von Ingeborg Schwarz-Kirchenbauer und Willi Schwarz. [künftig Augustin. De beata vita.]. Stuttgart 1982, S. 40 (Übs. S. 41). Ders.: Bekenntnisse. Eingel. und übertr. von Wilhelm Thimme. München 1982, S. 236.

<sup>7</sup> Vgl. Rainer Specht: Causa finalis. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 1. Darmstadt 1971, S. 974. Vgl. auch Thomas von Aquin: Compendium theologiae. Cap. 149. («Quis est ultimus finis hominis») [künftig Thomas v. Aquin. Compendium.]. Dt. Übs.: Thomas von Aquin: Compendium theologiae. Grundriß der Glaubenslehre. Dt.-Lat. Übs. von H. L. Fäh. Hrsg. von R. Tannhof. Heidelberg 1963, S. 246.

<sup>8</sup> Vgl. Platon. Philebos 20c-21e; 29b-30d; 53d [künftig Platon. Philebos.]. In: Platon. Sämtliche Werke. Bd. 1-3. Köln 1967<sup>5</sup>. Bd. 3, S. 20-22.; S. 33; S. 70.

zeichnet werden. Als "wunderbar" bezeichnete Ereignisse bestätigen jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, darüber hinaus die Existenz einer Idee der Vollkommenheit in der physischen Welt. Sie dokumentieren, wann und wie das Bewußtsein des mittelalterlichen Menschen Bedeutungen aktualisiert, die vorsprachliche Sinnstrukturen mit sprachlichen Gegebenheiten verbinden. "Wunderbar" ist deshalb nicht nur als ein bisher unmögliches oder unwahrscheinliches Ereignis zu begreifen, sondern zugleich – in reflexiver Hinsicht – als die Idee der Vollkommenheit selbst. Ihr Geltungsbereich enthält prinzipiell die Möglichkeit, Ungesehenes, Ungehörtes, Unerwartetes zu verwirklichen. Insofern ist das Wunderbare ein Signum des Vollkommenen.

Im aristotelischen Wortlaut ist der als dynamis-energeia bekannte Regelkreis von Wunderbarem und Vollkommenem in der Rede vom "zur Form (eidos) gelangen" faßbar<sup>9</sup>. Thomas von Aquin deutet in seinem Physikkommentar konsequenterweise daher den unterlegten techné-Aspekt der Physis, der Natur, im Zusammenhang mit der scholastischen Weltentstehungs- bzw. Schöpfungslehre als «ars scilicet divina»<sup>10</sup>. Das Seiende nämlich, soweit es "wirklich", d.h. in actu Seiendes ist, muß als *perfectio*, als Vollendung der Möglichkeit begriffen werden. Ein als Verwirklichung aller denkbaren Möglichkeiten Seiendes ist darüber hinaus als *ens realissimum* aufzufassen. Es liegt in genetischer Hinsicht als ein *ens in actu* jedem *ens in potentia* voraus und ist infolgedessen gegenüber allen relativen, allen sogenannten "schlechten" Vollkommenheiten, ein äußerstes Vollkommenes, ein *ultimo perfectum*. Begrifflich verschieden, der Sache nach unterschiedslos, gibt sich das *perfectum prius imperfecto* terminologisch in der Weise des *bonum simpliciter* zu erkennen<sup>11</sup>. Deshalb ist auch das Einfache ein Zeichen des Wahren. Es ist insofern "wunderbar", als es gegenüber den subjektiven Erwartungen eines wunderbaren Großen, Erhabenen als regulative Idee wirkt: «Das Erste ist immer das Beste oder dem Besten analog»<sup>12</sup>. Da im *ens perfectissimum* die vollkommene Realität seiner Möglichkeit oder Potenz liegt, ist jede Differenz in diesem "ens" ausgeschlossen. Es kann folglich nur mehr als reine Einheit und Allheit (*omnitudo reali-*

<sup>9</sup> Vgl. Aristoteles. Metaphysik 1050a (Übs., S. 235).

<sup>10</sup> Thomas von Aquin: In Lib. Phys. Arist. ex pos. II, 14.

<sup>11</sup> Vgl. Thomas von Aquin: Summa theologica I 5,1 ad 1 [künftig Thomas v. Aquin. S. theol.]. Dt. Lat. Ausgabe. Bd. 1. Gottes Dasein und Wesen. Übs. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs. Graz, Wien, Köln 1982, S. 94f. (Übs., ebd.).

<sup>12</sup> Aristoteles. Metaphysik 1072a (Übs., S. 313).

tas) verstanden werden. Als reine Verwirklichung bedarf es demnach keiner Vollkommenheit. Es ist das, was es ist, und zwar allein durch sich selbst<sup>13</sup>. Deshalb wird der vor allem bei Meister Eckehart leitmotivisch wiederkehrende biblische Topos „Ich bin, der ich bin“ nicht als leere, weil komplett tautologische Aussage begriffen, sondern – vordergründig paradox – als Fülle aller möglichen Aussagen. In transzendenter Perspektive ist freilich alles Mögliche zugleich wirklich und kann vom menschlichen Intellekt nur mit dem Ausdruck „wunderbar“ belegt werden.

Grundlegend zu unterscheiden ist im Kontext von Wunderbarem und Vollkommenem zwischen einem den empirischen Tatsachen ideenhaft vorgeordneten „Wunderbaren“ und einem „Wunderbaren“ der Aussagen. Ein „Wunderbares“ erkennen und dieses Erkennen versprachlichen ist eines, das metaphysische Substrat des Wunderbaren ein anderes. Und schon die Tatsache, daß es einerseits zu einem Erkennen eines „Wunderbaren“ und im Zuge dieses Operationsmodus für das Bewußtsein andererseits zur Apostrophe „wunderbar“ kommt, kann einmal als aufgehobene Differenz zwischen kommunikativem Akt und psychischer Sinnverarbeitung und – positiv gewendet – als verdoppelte Manifestation eines „factum brutum“ verstanden werden. Um ein Beispiel aus dem „Alten Testament“ zu geben: Daß Jesaja sowohl von einem „deus absconditus“ als auch einem „deus revelatus“ berichten kann, kennzeichnet nachgerade ein Paradox und keinen Widerspruch<sup>14</sup>. Die Erkenntnis, daß beide Seinsmöglichkeiten zugleich wirklich sind, erfaßt den Sinnbereich des Paradoxen. „Paradox“ ist in diesem metaphysischen Kontext ein kryptisches Synonym zu „wunderbar“<sup>15</sup>, das den ontologischen Ort benennende „schwarz“ Adjektivmetapher für den transzendenten Ort der Wirklichkeit Gottes<sup>16</sup>. Das Komplementäradjektiv „weiß“ ist in dieser Bezeichnungspraxis in eben jenem Sinn konnotativ, weil ontologisch aufgehoben, der Gott als den übernatürlichen Konvergenzort der Gegensätze ausweist. Der metaphysische Bedeutungszusammenhang impliziert: Während „weiß“ weder Farbe noch Leere oder Nichts bezeichnet, sondern den Zusammenfall aller möglichen Spektralfarben, verbirgt „schwarz“ die Offenbarungsmöglich-

<sup>13</sup> Vgl. ebd. 1091b (Übs., S. 375).

<sup>14</sup> Vgl. Jesaja 6, 1ff. und 54, 8; vor allem 54, 15.

<sup>15</sup> Vgl. ebd. 55, 6-13.

<sup>16</sup> Vgl. ebd. 45, 7. Für die amerikanische Gegenwartsliteratur hat z.B. John Updike die Rede vom „deus absconditus“ als Chiffre für das absolut Vollkommene thematisiert. John Updike: Das Gottesprogramm. (Roger's Version). Deutsch von Thomas Piltz. [zuerst New York 1986]. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 256.

keiten aller Prädikate Gottes. Demnach ist "schwarz" eine ontologische Chiffre für den sich verhüllenden, aber jederzeit präsenten Gott. Der Moment des für endliche Wesen erkennbaren Übergangs von Dunkel in Hell, der Transfer von Transzendenz in Immanenz, ist für menschliche Intellekte mit dem plötzlichen Wechsel eines Aggregatzustandes vergleichbar. Die jähe Erkenntnis der – metaphorisch benannten – Lichtverhältnisse ist einem göttlichen Gnadenakt geschuldet und wird durch Temporaladverbien wie "jäh", "plötzlich" und Partizipialadverbien wie "unerwartet", "unvermutet" und vor allem durch das zentrale Partizipialadverb "blitzartig" reflektiert. Im Grunde dokumentieren sie nicht ein erstes, sondern ein letztes sprachliches Mittel, um der Sprachlosigkeit gegenüber einem Unfaßbaren Ausdruck zu verleihen. Als Äußerungen sprachlicher Unzulänglichkeit wie zugleich Ausdruck intuitiver Sprachkompetenz bezeichnen sie reflexartig das Paradoxe und Wunderbare, mithin das erkennbar Unerkennbare<sup>17</sup>. Sie bekunden begrifflich approximativ, in welchem Sinne auf den Begriff Gottes vor dem Hintergrund eines transzendenten selbstreferentiellen Systems rekuriert werden kann; daß Gott als mit dem Sein, begriffen als eine in sich selbst reflexiv bewegte Unveränderbarkeit, nicht nur identisch gedacht, sondern im Zuge einer Epiphanie auch artikuliert werden kann.

Kehren wir zum historischen Kontext zurück: In den Schriften des vom Neuplatonismus durch die monistische Einheitsmetaphysik des Proklos beeinflussten Dionysius Areopagita gelangen das Vollkommenheitstheorem und die Behandlung des Wunderbaren zu erhöhter Geltung<sup>18</sup>. Argumentativ zum Zuge kommt die im Begriff des Wunderbaren angelegte Dialektik einer Grenzerfahrung, die ihm eine anhaltende Faszination

---

<sup>17</sup> Über die exemplarische Darstellung des Zusammenhangs von "schwarz" und "Geheimnis" in der portugiesischen Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. Fernando Pessoa: *Faust. Eine subjektive Tragödie. Fragmente und Entwürfe*. Portugiesisch und Deutsch. Nach der von Teresa Sobral Cunha erstellten Originalausgabe hrsg., übs. und mit einem Nachwort vers. von Georg Rudolf Lind. Zürich 1990, S. 119: «Zuweilen blickt' ich auf den eignen Leib, / vor Schreck erbebend, als ich ihn erblickte, / so ganz in Wirklichkeit, so fleischgebunden. / Fleischwerdung des Mysteriums, so nahe Geheimnisthaftigkeit und Transzendenz, / aufbrechend in mir aus dem schwarzen, tiefen / Weltall-Geheimnis».

<sup>18</sup> Über die philosophische Bedeutung des *corpus dionysiacum* und die Rezeption Proklos' in der von Dionysius Areopagita beeinflussten Tradition bzw. die durch Proklos dem Neuplatonismus den Weg in das Christentum ebenden Kräfte vgl. die jüngst erschienene, richtungsweisende Arbeit von Werner Beierwaltes: *Platonismus im Christentum*. Frankfurt a. M. 1998.

beschert. Dionysius betont die Ambivalenz endlicher, kontingenter und unendlicher, transzendenter Ordnungsniveaus. Bei ihm bezieht das Argument des Wunderbaren, eingelagert in das des Vollkommenen und Unendlichen, des Einen, seine Überzeugungskraft vor allem daraus, daß die unmittelbare, mystische Erfahrung Gottes thematisiert wird. Gott als das Eine ist konstitutiv für alle Gegensätze. Zwar evoziert „Sein“ notwendig „Nicht-Sein“. Aber das „Eine“ ist im Gegensatz zu diesem Prädikat vorprädikativ. Es ist „überseiend“, d.h., über das Zerstreute „erhaben“<sup>19</sup>. Es begründet Sein und Nicht-Sein. Die Gültigkeit des *omnis determinatio est negatio* erzwingt sogar, daß das unfäßlich Eine, für dessen Annäherung es keine begriffliche Abhilfe gibt, vor die «augenlose» Seele gerät<sup>20</sup>. Die damit in den Blick geratene „negative Theologie“ bringt die Proportionen wieder in die gehörige Ordnung. Sie formuliert das Gedankenmotiv, daß alle Aussagen über Gott inadäquat seien. „Wessen das Herz dennoch voll ist“, wer vom Reden über Gott nicht abzuhalten ist, der vermag aufgrund spirituell gelenkter Reflexion zu folgender Überlegung gelangen: Der Gedanke der Heiligkeit<sup>21</sup>, des unaussprechlichen Sanctum, behält seine letzte begriffliche Fixierung, indem die Rede vom „wunderbaren“ Gott Denken und Handeln, also auch Sprechen, als eine Weise des Handelns, bestimmt. Gott als die einzige Quelle des Vollkommenen sorgt in dieser Lesart für das sich manifestierende Gute in allen geistigen Hierarchien, damit das im Endlichen zerstreute Gute und Schöne zum alleinigen Guten und Schönen zurückgeführt werde: zur «gänzlich[en]» Vereinigung der Seele mit Gott, dem «Unaussprechlichen»<sup>22</sup>. Die Apposition verdeutlicht, daß Gott das Unaussprechliche *par excellence* personifiziert: «Es gibt keinen Namen und keinen Begriff von ihr [der «Übergottheit»]»<sup>23</sup>. Der „wunderbare“ Gott bricht «„plötzlich“ – das heißt „unerwartet“» ins menschliche Sein,

<sup>19</sup> Vgl. dazu: Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über „Göttliche Namen“. „Über heilige Namen“ V 8 [künftig Dion. Areop. Hlg. Namen.]. Angeblicher Brief an den Mönch Demophilus. Aus dem Griech. übs. von Prof. J. Stiglmayr S. J. = Bibliothek der Kirchenväter. Zweite Reihe. Bd. II. Dionysius Areopagita ausgew. Schriften. Aus dem Griech. übs.). München 1933, S. 108.; vgl. auch ebd., V 1, S. 100.

<sup>20</sup> Dionysius Areopagita: *Theologia mystica*. *Mystische Theologie I* [künftig Dion. Areop. Myst. Theol.]. In: *Von den Namen zum Unnennbaren* [künftig *Von den Namen*]. *Ausw. und Einl.* Von Endre von Ivánka. Einsiedeln 1990<sup>3</sup>, S. 91.

<sup>21</sup> Vgl. Dion. Areop. Hlg. Namen. V §1 (Übs., S. 100).

<sup>22</sup> Dion. Areop. Myst. Theol. III (Übs., S. 95).

<sup>23</sup> Dion. Areop. Hlg. Namen. XIII §3 (Übs., S. 156).

«aus der Verborgenheit in die Offenbarkeit»<sup>24</sup>. “Wunderbar” impliziert, daß Gott sich menschlichem Kalkül nicht fügt. Für diese Universalaussagen hat nicht nur das gesamte geistliche, sondern auch die weltliche Literatur des Mittelalters Verwendung, und zwar deshalb, weil abseits jeder *interpretatio moderna* die Konsequenz der Erfahrungstatsache mitbedacht wird. Vorauszusetzen ist freilich, wie etwa Otfried von Weißenburgs “Evangelienbuch” zu berichten weiß, daß die göttlichen Attribute keinen ausschließenden Gegensatz begründen. Dem höchsten, Gott zugeschriebenen Prädikat, seiner Allmacht, steht das Prädikat der Güte nicht entgegen:

Er ist giwéltig filu frámm joh héra in worolt zi úns quam,  
wúntarlichen thingon, hera untar ménnisgon.<sup>25</sup>

Gottes Tun ist und bleibt vollkommen:

Er ougta ío filu frámm bihú er hera in wórolt quam,  
Mit wérkon in girihti bi sinera éregrehti,  
Mit wérkon filu fóllon, [...].<sup>26</sup>

Im Begriff des “wunderbaren” Gottes ist andererseits die Möglichkeit gleichsam zum metaphysischen Aggregatwechsel enthalten. Der Status des “deus absconditus” ist *de potentia absoluta* jederzeit durch denjenigen des “deus revelatus” ersetzbar. Sofern Gott will, gibt er seine Haltung als “verborgener Gott” auf und fällt ins Sein ein. “Wunderbar” ist sowohl der für Menschen unerklärliche Vorgang als auch die zuvor unmögliche Anschauungsweise: «Aber überhaupt alles, was zur himmlischen Hierarchie gehört, die engelgemäßen Reinigungen, die überweltlichen Erleuchtungen und das Vollendung schaffende Wirken der ganzen den Engeln eigenen Vollkommenheit stammt aus der allerursächlichen und quellenhaften Güte, von der ihnen auch verliehen wurde, daß sie als gut in Erscheinungen sich offenbaren und in sich selbst die verborgene Güte hervortreten lassen und Engel («Künder») sind, gleichsam berufen, über das göttliche Schweigen Kunde zu geben, sozusagen strahlende Lichter, aufgestellt, um von dem, der im Adyton ist, Deutung zu geben (als deutungsreiche Lichter vorgelagert)»<sup>27</sup>. Sofern Gott alles Indefinite, (d.h. Unendliches nach drei Dimensionen) als Infinites (d.h. als Unendlichkeit in jeder Hinsicht)

<sup>24</sup> Dion. Areop. An den Mönch Gaius. III. Brief. Von den Namen., S. 101.

<sup>25</sup> OvW. Evangelienbuch. I, 3 (S. 54); (Übs., S. 55).

<sup>26</sup> ebd., III, 14 (S. 108); (Übs., S. 109).

<sup>27</sup> Dion. Areop. Hlg. Namen. IV §2 (Übs., S. 58).

begrenzt, überbietet und übersteigt, transzendiert er jede menschlich erdenkliche Vollkommenheit. Er erweist sich als das durch kein Vollkommenheitskriterium erfassbare «Überwesentliche»<sup>28</sup>, als *ens perfectissimum*, als die unüberbietbare Fülle. Sie ist lexikalisch nur über den Begriff des Wunderbaren erschließ- und vermittelbar. Als Grenzgeber allen Seins unterliegt Gott selbst keiner Begrenzung, keinem Werden, weder hinsichtlich der Zu- noch der Abnahme: Er ist «überevollkommen»<sup>29</sup>, so daß als angemessene Reaktion bei Menschen auf diesen Sachverhalt allenfalls ein Leer-signal erfolgen dürfte. Da Aphasie, Sprachlosigkeit und Verstummen jedoch unter dem Eindruck des Furchtbaren, nicht der Furcht Gottes stehen, wären sie ihrerseits nur mehr negatives Äquivalent zum Ineffabile. Ausweglosigkeit, Aporia, ist aber weder das Ziel menschlicher Kommunikation noch das zwischen Schöpfer und Geschöpf in einem kommunikativen Prozeß, der operativ erschlossen werden kann und soll. Die positiv besetzte Furcht ist lediglich „aller Weisheit Anfang“. Ihr wird lexikalisch durch die Apostrophe „wunderbar“ entsprochen: «Vollkommen nun ist das Göttliche nicht bloß, insofern es vollkommen an sich ist und für sich von sich selbst eingestaltig bestimmt wird und in jeder Hinsicht ganz und gar das Vollkommene ist, sondern auch insofern, als es gemäß seiner alles übertreffenden Vollkommenheit überevollkommen ist. Es umgrenzt alle Unbegrenztheit, ist über jede Grenze hin ausgebreitet und wird von keinem Wesen umfaßt oder festgehalten, sondern erstreckt sich in seinen unversiegbaren Zuerteilungen und unendlichen Einwirkungen auf alles und über alles hin. Vollkommen aber wird es genannt, sowohl weil es keines Wachstums fähig und immerdar vollkommen ist, als auch deswegen, weil es keine Verminderung erleidet, da es alles ehevor in sich enthält und überwallt in der einen unerschöpflichen und zugleich übervollen und nie abnehmenden Spendung, vermöge deren sie alles Vollkommene vollkommen macht und mit der eigenen Vollkommenheit erfüllt»<sup>30</sup>.

Diese «überwesentliche» Vollkommenheit Gottes ist für Dionysius Bedingung aller irdischen Vollkommenheit. Die Prädikate „Vollendung“ und „Erhaltung“ sieht er – Augustin folgend – im Kontext der *creatio continua*. Sie kann nur als „wunderbar“ begriffen werden, da Selbsterhaltung als Möglichkeit ausfällt<sup>31</sup>. Das Unvollkommene ist schließlich dadurch cha-

---

<sup>28</sup> ebd., XIII §3 (Übs., S. 154).

<sup>29</sup> ebd., XIII §1 (Übs., S. 152).

<sup>30</sup> ebd.

<sup>31</sup> vgl. ebd. XIII §3 (Übs., S. 154).

rakterisiert, daß zu seiner Unvollkommenheit die Unfähigkeit gehört, sich selbst zu erhalten. Anders gewendet: Wären menschliche Individuen "vollkommen", dann gehörte zu ihrer Vollkommenheit notwendig die Selbsterhaltung, mithin die Kompetenz, die eigene Vergänglichkeit faktisch zu widerlegen. «Leiden soll nicht sein»<sup>32</sup>. Diese Handlungsmaxime hedonistisch geprägter Gesellschaften wäre dann zugleich ein Beleg der Inkompetenz. Überdies schließt Vollkommenheit Täuschung und Selbsttäuschung aus. Es ist höchst fraglich, ob die oben genannte Direktive mehr als ein sprachliches Derivat eines eingeborenen Vorurteils ist, wonach Vollkommenheit erreichbar ist, weil menschliche Individuen zu ihr disponiert seien. In der unverändert aktuellen Version Dionysius' liest sich das so: «Und du möchtest kein Ding finden, das nicht durch das Eine, nach welchem die ganze Gottheit überwesentlich benannt wird, gerade das ist, was es ist, und als solches vollendet und erhalten wird»<sup>33</sup>. In einer Epistel an den Diakon Dorotheos formuliert Dionysius Areopagita bündig die Qualität der wunderbaren Erkenntnis Gottes. Sie ist wunderbar, weil sie «mächtig» ist und den einsichtigen Menschen zur Haltung der Demut veranlaßt. Nichts an den Schriften des Philosophen spricht dagegen, daß es in dieser Denkbewegung der *mens* zu einem unlösbaren Konflikt zwischen *ratio* und *intellectus* vor dem Faktum des göttlichen *Verbums* kommen muß. Denn der Habitus der Demut ist wie nichts anderes geeignet, die sonst unüberbrückbare Distanz zwischen menschlicher und göttlicher Erkenntnis aufzuheben. Er vermag jene Einsicht zu befördern, die leitmotivisch allen Vollkommenheitsspekulationen unterlegt ist. Das sokratische "Ich weiß, daß ich nichts weiß und nicht einmal das" lautet in der christlicher Intention anverwandelten Fassung des Areopagiten (unter Berufung auf Psalm 138,6): «"Wunderbar ist Deine Erkenntnis über mir, sie ist so machtvoll, daß ich nicht zu ihr gelangen kann"»<sup>34</sup>.

Folgt man dem historisch-genetischen Verfahren weiter, dann läßt sich bei Johannes Eriugena eine begriffliche Komplementarität zwischen "wunderbar", "unaussprechlich" und "vollkommen" feststellen. Neben das Motiv des sich entbergenden Logos tritt das der inneren Perfektibilität. In seiner "ordo"-Konzeption entwickelt Johannes Eriugena den Be-

---

<sup>32</sup> Robert Spaemann: Die grausame Logik des Hedonismus. (Gekürzte Fassung eines Vortrags vor der Sophien-Stiftung in Kinsau). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 31. 8.1990. Nr. 202, S. 35.

<sup>33</sup> Dion. Areop. Hlg. Namen. XIII §3 (Übs., S. 154).

<sup>34</sup> Dion. Areop. An den Diakon Dorotheos. V. Brief. Von den Namen., S. 102.

griff des Wunderbaren aus dem des vollkommenen Logos. Gemäß dieser Philosophie «entsteht» «auf wunderbare und unaussprechliche Weise das Wort Gottes» in denjenigen, welche durch die Trias von Glaube, Hoffnung und Liebe in ihrem Wesen «umgewandelt» werden<sup>35</sup>. In diesem Verständnishorizont sind „wunderbar“ und „unaussprechlich“ Wechselbegriffe. „Wunderbar“ expliziert auf analytischem Wege „unaussprechlich“ und vice versa<sup>36</sup>. Die Kopula wirkt verstärkend. Im Sinne der *analogia entis* entspricht dem auf wunderbare Weise vollzogenen Erkenntnisakt, der Geburt des Logos in der menschlichen Seele, die ebenso wundervolle Gesetzmäßigkeit der Dinge, das Hingeeordnetsein aller Dinge auf Gott. Die auf natürlichem Wege nicht explizierbare «weise» Ordnung gibt kraft ihrer «Bewegung» zu erkennen, daß sie nicht nur mit Leben erfüllt, sondern mit ihm identisch ist. Sie ist – aristotelisch gesprochen – *causa formalis* der materiellen Welt. Daß diese «wunderbare Ordnung» mit «Leben» in eins zu setzen ist, zeigt zugleich an, daß sie als Weise innerer Vollkommenheit tätig ist: «Auf ebendieselbe Weise hat man sehr richtig gefunden, daß die All-Ursache dreifach bestehe. Denn aus dem Sein dessen, was ist, wird erkannt, daß sie *ist*; aus der wunderbaren Ordnung der Dinge, daß sie weise ist, und aus der Bewegung hat man gefunden, daß sie Leben ist. Als ursprüngliche und schöpferische Natur von Allem *ist* sie also und ist weise und lebt»<sup>37</sup>.

Zwar ist die Diskrepanz zwischen der unendlichen, durch nichts eingeschränkten Vollkommenheit Gottes und der endlichen Erkenntnis des Menschen wie auch die zwischen „res“ und „verba“, den Dingen und ihrer begrifflichen Bestimmung, unstrittig. Dennoch verlangen die literarisch inszenierten Denkmotive der mittelalterlichen Werke eine präzise begriffliche Bestimmung ihrer philosophisch-theologischen Sinnstrukturen. Einer Analyse philosophischer und literarischer Texte ist daher zunächst eine Rekonstruktion der Begriffsgeschichte und Bedeutungskomponenten von „Vollkommenheit“ und „wunderbar“ dienlich. Beim Adjektiv „vollkommen“ fällt auf, daß es sich etymologisch vom mittelhochdeutschen Verb „vollkomen“ herleitet. Es bedeutet neuhochdeutsch „zu

<sup>35</sup> Johannes Eriugena: De divisione naturae I 12-14 [künftig Joh. Eriug. De div. nat.]. In: Über die Einleitung der Natur. Abt. 1 (1.-3. Band) Übs. und mit einer Schlußabhandlung [...] vers. von L. Noak. Berlin 1870, S. 20.

<sup>36</sup> Johannes Eriugena: De divisione naturae III 4. In: De divisione naturae, libri quinque. Oxford 1681. Unveränderter Nachdruck Frankfurt a.M. 1964, S. 104.

<sup>37</sup> Joh. Eriug. De div. nat. I 12-14 (Übs., S. 22).

seinem Ende gelangen”, “zu Ende kommen”<sup>38</sup>. Die Ursprungsbedeutung ist “ausgebildet”, “ausgewachsen”, “vollständig”<sup>39</sup>. Das “*verbum actionis*” “kommen” läßt sich paraphrasieren als “sich in irgendeine Richtung bewegen”, und zwar im raum-zeitlichen Sinne. Auch im etymologischen Vorgangsbereich ist also die teleologisch markierte Bedeutungskomponente von “vollkommen” erkennbar<sup>40</sup>. Der Bestimmungsgrund der immerhin noch diffusen Aktionsart, des vagierenden Sich-Bewegens ist freilich noch nicht festgelegt. Ablesen läßt sich der Allgemeinheitsgrad des Verbums “kommen” an den für Konnotationen freigegebenen Präfixen wie z.B.: “ankommen”, “abkommen”, “auskommen”, “bekommen”, “hinkommen”, “vorkommen”. Unter “voll-kommen” muß man sich vom Wortsinn her ein Tätigsein vorstellen, das auf Erfüllen und Zielfinden aus ist. Offenkundig ist das Motiv der Intentionalität mit im Spiel. In seiner allgemeinsten Bedeutung bezeichnet das Substantiv “Vollkommenheit” ein “Erfülltsein einer Tätigkeit”. Sinnfällig wird diese Begriffsexplikation am lateinischen Äquivalent “perfectio”, denn das Verb “facere” bezeichnet eine Tätigkeit von noch umfassenderer Allgemeinheit als das deutsche “kommen”. Dem lateinischen “perfectus” korrespondiert das althochdeutsche “durutân” mit dem Synonym “folletân”, in der Übertragung des Heyseschen *Handwörterbuchs der deutschen Sprache*: «durchgethan». Heyse blieb es im übrigen vorbehalten, ein durchaus logisches Kuriosum, den Super-Superlativ als Faktum in die Begriffsexplikation einzuführen. Für

<sup>38</sup> Vgl. z.B.: Moritz Heyne: Deutsches Wörterbuch. Dritter Band (M-Z) [künftig Heyne. Wb.]. Leipzig 1895, S. 292; Erwin Koller: Neuhochdeutscher Index zum mittelhochdeutschen Wortschatz [künftig Koller. Index]. Stuttgart 1990, S. 478.; Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecken, Müller, Zarncke. Bd. 3: V-Z. Nachträge [künftig Lexer. Handwb.]. Stuttgart 1979, S. 444f.; Joh. Christ. Aug. Heyse: Handwörterbuch der Deutschen Sprache. Mit Hinsicht auf Rechtschreibung, Abstammung und Bildung, Biegung und Fügung der Wörter, sowie auf deren Sinnverwandtschaft. Nach den Grundsätzen seiner Sprachlehre angelegt; ausgeführt von K. W. L. Heyse. Bd. III (stehen-Z) [künftig Heyse. Handwb.]. Hildesheim (Reprint) 1968, S. 1685.

<sup>39</sup> Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Q-Z. Erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer [künftig Pfeifer. Etym. Wb.]. Berlin (Ost) 1989, S. 1918.

<sup>40</sup> Vgl. Lexer. Handwb., S. 444f.; Heyse. Handwb., S. 1685.; Joachim Heinrich Campe: Wörterbuch der Deutschen Sprache. V, U-Z [künftig Campe. Wb.]. Hildesheim, New York (Reprint) 1970 [zuerst Braunschweig 1811], S. 442.; Pfeifer. Etym. Wb., S. 1918.

das althochdeutsche „durutân“ notiert er das Explikat «mehr als fehlerlos»<sup>41</sup>.

Das „*Mittelhochdeutsche Handwörterbuch*“ von M. Lexer nennt für das neuhochdeutsche „vollkommen“ die mittelhochdeutschen Äquivalente „vollkomen“ bzw. „volkumen“ und ihre Varianten „vollekomen“ und „vollnekomen“. Die neuhochdeutsche Bedeutung des Partizipialadjektivs „volkomen“ wird mit „vollständig kommen“, „zum Ende, Ziele kommen“, „vollendet“, „ausgeführt werden“, „ausgebildet“ angegeben. Verzeichnet wird also auch in diesem Fall der Ereignischarakter des Vollkommenen, der sich in der Bedeutung von „sich ereignen“ niederschlägt<sup>42</sup>. J. Chr. A. Heyse's „*Handwörterbuch der deutschen Sprache*“ belegt zwar den Teloscharakter von „vollkommen“, engt jedoch zugleich die Bedeutung des Begriffs auf den instrumentellen Gebrauch von Teilen eines Ganzen ein, wodurch der epistemische Stellenwert von „vollkommen“ dem Bereich objektiver Bewußtseinszustände wenigstens teilweise wieder entzogen wird<sup>43</sup>. In J. H. Campe's „*Wörterbuch der deutschen Sprache*“ wird neben dem Telosaspekt die Motiv- und Intentional-lage des Subjekts akzentuiert. Vollkommenheit tritt als Desiderat des Willens in den Blick<sup>44</sup>.

Zwei Beispiel, einmal aus Hartmann von Aues „*Erec*“, dann aus Wolfram von Eschenbachs „*Parzival*“, sollen diesen Sachverhalt verdeutlichen<sup>45</sup>. Sobald Erec die „aventure“ im „Joie de la court“ des Schlosses Brandingan als erfüllte, vollkommene Lust betrachtet, endet seine Suche, und er ist „zu sich gekommen“<sup>46</sup>. Stand am Anfang seiner Queste das vagierende, diffuse Motiv der Suche nach Vollkommenheit in wunderbaren „aventureuren“, so am Ende die Gewißheit, das letzte Ziel, die *ultima ratio* allen Geschehens vor Augen zu haben: «diz sint genaedeclichiu dinc»<sup>47</sup>. In dieser fraglos eschatologischen Optik kommt selbst dem (möglichen) Tod die Bedeutung eines vollkommenen Telos zu. Wer Anfang und Ende des Lebens unter dem Zeichen göttlicher Huld und daher als vollkommene

<sup>41</sup> Heyse. Handwb., S. 1685.

<sup>42</sup> Vgl. Lexer. Handwb., S. 445.

<sup>43</sup> Vgl. Heyse. Handwb., S. 1685.

<sup>44</sup> Vgl. Campe. Wb., S. 442.

<sup>45</sup> Hartmann von Aue: Erec [künftig HvA. Erec.]. Mittelhochdeutscher Text und Übertr. von Thomas Cramer.; Wolfram von Eschenbach: Parzival [künftig WvE. Parzival.]. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übs. und Nachw. von Wolfgang Spiewok. 2 Bde. Bd. 1 (1989); Bd. 2, Stuttgart 1990.

<sup>46</sup> HvA. Erec V. 8527-8530.

<sup>47</sup> ebd., V. 8537.

Kreisbahn zu denken vermag, kann noch im physischen Ende einen glücklichen Moment, einen *kairós* erkennen. Es liegt daher ganz abseits zynischer Argumentation, wenn man hinzufügt, daß ein solches Leben nie Fragment bleiben kann. Alkmeion von Krotons düstere Diagnose, derzufolge «Menschen deswegen zugrundegehen, weil sie nicht imstande sind, den Anfang mit dem Ende zu verknüpfen»<sup>48</sup>, hat in Erecs Option ein positives Äquivalent gefunden.

Dem Befund folgend, daß "perfectio" der Wortbedeutung nach auf ein Verb allgemeinsten Natur zurückzuführen ist, kann "Vollkommenheit" als Grundkategorie praktischer Erkenntnis verstanden werden. Das Ziel des Handelns wiederum, sein Telos, ist deshalb schon für Aristoteles gelingendes, glückendes Handeln<sup>49</sup>. Im Begriff der Glückseligkeit schließlich, der *eudaimonia*, die mit dem "guten Leben" identisch ist, ist das glückende Handeln (um eine bekannte Wendung Hegels aufzugreifen) gleichsam "bei sich".

In Wolfram von Eschenbachs "*Parzival*" ist der Begriff des Vollkommenen in den eines subjektiven Glücksstrebens eingeschlossen, wobei "vollkommen" neben einem objektiven einen epistemischen Stellenwert im Bereich subjektiver Bewußtseinszustände erhält. Der Parzival erstmals zur Anschauung dargebotene Gegenstand, der Gral, wird als «wunsch von paradís» definiert. In seinem Begriff sammeln sich die Attribute höchster sakraler Dignität. Er repräsentiert die höchste Zweckursache, weil er mit der «Glückseligkeit» die *causa finalis ultima* im subjektiven, und mit dem transzendenten Ort, dem "Paradies", indirekt das objektive Telos angibt. Zur Anschauung gelangt für Parzival zugleich der mit dem Gral verbundene Aspekt wie die buchstäblich objektivierte Fassung der *Apokatastasis*, der natürlichen Wiederbringung alles Geschöpflichen zu Gott: «ûf einem grünen achmardi / truoc si den wunsch von paradís, / bêde wurzeln unde rîs, / daz was ein dinc, daz hiez der Grâl, / erden wunsches überwal»<sup>50</sup>.

Die makellose, vollkommene Substanz des Grals fordert im Zuge der *analogia entis* eine analoge Trägerschaft der Treuhänder: «Wol muose ir kiu-

<sup>48</sup> Alkmeion von Kroton. In: Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Übs. und eingel. von Wilhelm Capelle. Stuttgart 1968, S. 112. Das Zitat findet sich – nicht zuletzt für unseren Kontext plausibel – bei Aristoteles: *Problemata physica*. 916a. Übs. von Hellmuth Flashar. Dritte, gegenüber der zweiten, durchgesehenen, unveränderte Aufl. Berlin 1983, S. 152.

<sup>49</sup> Aristoteles. *Metaphysik* 1048b (Übs., S. 230).

<sup>50</sup> WvE. *Parzival*. I, 5; 235, 20-24 (Übs. S. 401).

sche sîn bewart / diu sîn ze rehte solde pflügen: / diu muose valsches sich bewegen»<sup>51</sup>. Ausschließlich in der Gemeinschaft der "Reinen" ist der Gral recht verwahrt, hat er seinen natürlichen Ort, auf den er, seinem Wesen gemäß, zustrebt. So korrespondiert dem Strebevermögen des Subjekts, das sich in Liebe – *caritas* – kundtut, das "natürliche" Strebevermögen des sakralen Objekts. Es fordert seinen angemessenen, angestammten Ort. Gegen gewollte oder unbeabsichtigte Opposition klagt, wie Parcival erkennen wird, der Gral sein göttliches Recht ein. Verdinglichtes Sanctum, anschauliche Form des Wunderbaren, Apologie des Vollkommenen, verkörpert er die *causa finalis ultima* des Menschen, dessen unstillbare Sehnsucht nach Glückseligkeit und Gerechtigkeit. In ihm sammeln sich indes nur die affektgereinigten Desiderate des Willens<sup>52</sup>: «daz vor dem grâle ware ere bereit / (sol ich des iemen triegen, / sô müezet ir mit mir liegen) / swâ nâch jener bôt die hant, / daz er al bereite vant / [...]»<sup>53</sup>.

Der Gral ist mithin die verwirklichte Möglichkeit des nur vorstellbaren absolut Vollkommenen, in traditioneller "klassischer" Terminologie: *Entelechie*. Die Fülle seines Wirklich-Seins entfaltet sich im anschaulich Wunderbaren<sup>54</sup>. Auf diese Weise avanciert er zum Symbol erfüllter und damit vollkommener Sehnsucht, an welcher die "Reinen" mittels der Tugend teilhaben. So repräsentiert er stets mehr als die intersubjektive Bedingtheit des vom ritterlichen Bewußtsein applizierten Symbols. Vielmehr übersteigt die Substanz seiner Vollkommenheit jede erdenkliche Superlative, die, weil ihr das Signum des Transzendenten fehlt, immer im Bereich "schlechter" Vollkommenheit" zurückbleiben muß: «swaz iemen wunders hât gesagt, / dennoch pflît es mêt der grâl»<sup>55</sup>.

Hinsichtlich moralischer Vollkommenheit, in welcher die Tugend bzw. die "Bestheit", die *areté*, als eine Weise der Vollkommenheit von Aristoteles bestimmt wird, gilt es gegen korrumpierende Leidenschaften eine Haltung einzuüben, welche die Tugend als eine taugliche ausweist<sup>56</sup>. Schließlich darf nicht übersehen werden, daß "Tugend" etymologisch auf

<sup>51</sup> ebd., I, 5; 235, 28-30 (Übs., S. 403).

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> ebd., I, 5; 238, 10-14 (Übs., S. 407).

<sup>54</sup> Vgl. ebd.

<sup>55</sup> ebd., I 6; 330, 26-27 (Übs., S. 561).

<sup>56</sup> Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik 1106a-1106b; Übs. und kommentiert von Franz Dirlmeier. Siebente, gegenüber der sechsten durchges., unveränderte Auflage [künftig Aristoteles. NE.]. Darmstadt 1979, S. 35. Vgl. auch NE. 1158b: Die vollkommene Tugend bewährt sich in der Freundschaft. (Übs., S. 179).

“taugen” zurückzuführen ist. Den Grad praktischer Vollkommenheit nimmt für Aristoteles derjenige ein, dessen *areté* unter der Direktive der Ratio zwischen den Extrempolen des Zuviel und Zuwenig die rechte Mitte als Maß wählt. Sie ist gegenüber allen Passionen das dem Menschen Zuträgliche und infolgedessen anzustreben<sup>57</sup>. Für die Einhaltung des ritterlichen Tugendkatalogs denknotwendig ist, um ein relevantes Beispiel für das Verständnis der in Rede stehenden Epik aus der aristotelischen Ethik aufzugreifen, die rechte Mitte zwischen den Extrempositionen “feig” und “tollkühn”, nämlich “tapfer”<sup>58</sup>. Gerade der Tapfere gerät häufig in Konflikte, da er sich gegenüber den jeweiligen Extremlagen selbst in entgegengesetzter Position befindet und unter einem beträchtlichen Rechtfertigungszwang steht. Dem Tollkühnen erscheint er als “feige”, dem “Feigen” als “tollkühn”<sup>59</sup>. Zu erinnern wäre etwa an das althochdeutsche “Hildebrandslied”, in welchem der vom Sohn der Feigheit geschmähte Vater sich in Ansehung des germanischen “Ehrenkodex” zum tödlichen Kampf rüsten muß, «oviliandi» («unwollend»), wie es die Worte des sterbenden Hildebrand im Altnordischen des 12. Jahrhunderts bezeugen<sup>60</sup>.

Wer die mittelhochdeutschen Epen auf diese exponierte Lage der Helden hin durchmustert, vermag leicht die Wirkungsmächtigkeit des aristotelischen Arguments zu rekonstruieren. Vor allem lohnt ein Rekurs auf die aristotelischen Begriffe der *phronesis* und *areté*, die in der “Großgeartetheit”, “Großzügigkeit” und “Hochsinnigkeit” ihren gleichsam natürlichen Ort haben<sup>61</sup>. “Phronesis” ist nämlich, Aristoteles zufolge, durchaus nicht als praktisches Können, sondern als eine Tugend des Verstandes und ein inhärenter Wesenszug des Menschen zu begreifen<sup>62</sup>. Als dianoetische Tugend ist Phronesis zuständig für das Zustandekommen richtiger Urteile. Ihre Kompetenz gründet indes darauf, daß sie ein vollkommener Zustand des rationalen Seelenteils ist<sup>63</sup>. “Richtig” aber heißt in der aristotelischen

<sup>57</sup> Vgl. ebd. 1106b-1107b (Übs., S. 35-38); 1144b (Übs., S. 139).

<sup>58</sup> Vgl. ebd. 1107b (Übs., S. 38); zum Begriff der auf “Edles” bezogenen Ehre vgl. 1121a-1121b (Übs., S. 73f.).

<sup>59</sup> Vgl. ebd. 1108b (Übs., S. 41).

<sup>60</sup> Worte des sterbenden Hildebrand. Aus dem Altnordischen (12. Jahrhundert). In: Älteste deutsche Dichtungen. Übs. und hrsg. von Karl Wolfskehl und Friedrich von der Leyen. Frankfurt a.M. 1964, S. 10 (Übs., S. 11).

<sup>61</sup> Vgl. Aristoteles. NE. 1107b-1108b (Übs., S. 38-40).

<sup>62</sup> Vgl. ebd. 1140b (Übs., S. 128).

<sup>63</sup> Vgl. ebd. 1144a-1144b (Übs., S. 137f.).

Diktion: „auf sittlicher Einsicht beruhend“<sup>64</sup>. Der „Hochgesinnte“ gerät zum Exempel des nach Ehre Verlangenden. Da er in jeder Tugend exzelliert, d.h. unübertrefflich ist, gilt er als Maßgeber praktischer Vollkommenheit. Mit anderen Worten: „Unübertrefflich“ ist ein Modus des Vollkommenen. Noch im „*Brockhaus*“ finden sich zum lexikalischen Stichwort „vollkommen“ die Synonyme «mustergültig», «unübertrefflich», «meisterhaft», «ohne Makel»<sup>65</sup>. Zu verweisen ist in diesem Kontext auf das Erec zugeschriebene Adelsprädikat «der tugentrîche»<sup>66</sup>. Und nicht von ungefähr wird Erec das Epitheton des «wunderaere[n]», des „Erstaunlichen“ zugesprochen<sup>67</sup>. Freilich gilt diese Auszeichnung ausschließlich unter dem Blickwinkel des transzendent Vollkommenen<sup>68</sup>. Es überrascht in folgedessen nicht, wenn dem solchermaßen nobilitierten Helden im Argumentationsgang des Hartmannschen Epos die metaphysische Prämisse notwendig vorausgeht. Ohne Rekurs auf Gott als Garanten jeder Vollkommenheit ist keine ritterliche Vollkommenheit denkbar und im kulturellen Kontext der Zeit kommunikativ vermittelbar<sup>69</sup>. Zur Frage gewendet: «War umbe geschuof dîn gebot / einen sô vollekomen man?»<sup>70</sup>. Der Furcht Gottes (im Sinne des Genetivus objectivus) ist also der Pflichtgedanke in letzter Instanz geschuldet.

Da es per definitionem nur ein höchstes Gut geben kann, in welchem das Glück des Menschen vollkommen ist, d.h. zu einem einzigartigen, wunderbaren Ende gelangen kann, muß allen anderen von ihm substantiell unterschiedenen Gütern etwas fehlen, was ihre Unvollkommenheit bestätigt. Das logisch fundierte Konzept, das exemplarisch als Komplementaritätszuschreibung bei Boëthius kursiert, bringt die erforderliche Einsicht in die theoretischen Grundlagen dieser Vollkommenheitsrelation: «Also kann keines von beiden [Gütern] vollkommen sein, wenn einem von beiden das andre fehlt»<sup>71</sup>. Ein Exempel aus Hartmann von Aues

<sup>64</sup> Vgl. ebd. 1144b (Übs., S. 138).

<sup>65</sup> Brockhaus, Wahrig: Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Hrsg. von G. Wahrig, H. Krämer, H. Zimmermann. Bd. 6 [künftig Brockhaus. Wb.]. Wiesbaden, Stuttgart 1984, S. 591.

<sup>66</sup> HvA. Erec. V. 8116.

<sup>67</sup> ebd., V. 9308; 10045.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., V. 9047: «‘ir sprechet niht: ob got will’».

<sup>69</sup> Vgl. ebd. V. 8086-8089; 8295-8301; 8560; 8621f.

<sup>70</sup> ebd., V. 8087-8088.

<sup>71</sup> Boëthius: Trost der Philosophie. Lat. und Dt. [künftig Boëthius. Trost d. Phil.]. Hrsg. und übs. von E. Gegenschatz und O. Gigon. Eingel. und erl. von O. Gigon.

“Gregorius” vermag den in Rede stehenden Sachverhalt zu beglaubigen. Rhetorische Darbietungsstruktur und Inhaltsebene stehen in einem die Intentionen der Hartmannschen Erzählung verdeutlichenden Entsprechungsverhältnis. Sowohl das Unvollkommenheits- wie das Vollkommenheitsargument sind in indirekter Darbietung enthalten bzw. stehen in Relation zueinander. Die rhetorische Komposition vereinigt Chiasmus und rhetorische Frage: «waz touc der mout âne guot? / ôder guot âne muot?»<sup>72</sup> Das Dritte, die moralische Lösung, liegt im Konvergenzbereich des Argumentationsgangs. “Nützlich” ist der Erzählung zufolge eine Vereinigung beider Elemente. Besitz und guter Wille sind Bedingungen dafür, das göttliche Vollkommenheitsgebot «auszuführen»<sup>73</sup>. Hartmann läßt keinen Zweifel über die ontologische Quelle der Order aufkommen. Sie liegt im Inneren des Menschen und ist – in Übereinstimmung mit der augustianischen, platonischen und neuplatonischen Überlieferung – göttlicher Provenienz: «ein teil vrumet muot âne guot, / noch bezzer ist guot unde muot. / von diu sô dunket mich daz guot, / si behabe guot unde muot. / sô mac si mit dem guote / volziehen dem muote: / sô rihte gote mit muote, / mit lîbe und mit guote»<sup>74</sup>.

Ein Blick auf die Sprachgeschichte erleichtert nicht nur, wie dargelegt, den Zugang zu den Zeugnissen des Vollkommenheitstheorems, sondern auch zu den spezifischen Befunden des “Wunderbaren”. “Wunderbar” ist eine denominalen Suffixableitung zu mittelhochdeutsch “Wunder”. Es scheint sich um eine westgermanische Bildung opaker Herkunft zu handeln. Das Nomen bezeichnet Verwunderung, Staunen, aber auch Neugier<sup>75</sup>. Gegenstand der Verwunderung können im einzelnen z.B. sein: ein

---

Drittes Buch. Dritte, überarb. Aufl. Zürich und München 1981, III 10p (Übs., S. 135). Zur trinitarischen Selbstexplikation des Gottesbegriffs im Werk des Nikolaus von Kues, in dem das “Nichtandere” eine präzise Begriffsexplikation erfährt, vgl. die wegweisende Arbeit von Kurt Flasch: «Nikolaus von Kues». Geschichte einer Entwicklung. Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie. Frankfurt. a. Main 1998.

<sup>72</sup> Hartmann von Aue: Gregorius, der gute Sünder. V. 613f. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch [künftig HvA. Greg.]. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Friedrich Neumann. Übertragung von Burkhard Kippenberg. Nachwort von Hugo Kuhn. Stuttgart 1988, S. 39.

<sup>73</sup> ebd.

<sup>74</sup> ebd.

<sup>75</sup> Vgl. Heyne. Wb., S. 1410; Daniel Sanders: Wörterbuch der deutschen Sprache [künftig Sanders. Wb.]. Zweiter Band. II. Hälfte. (S-Z). Tokyo 1968, S. 1671. Sanders definiert “wunder” unter dem Aspekt der *curiositas*, als «das Gefühl stauender Neugier über etwas Befremdendes (Verwunderung)» (ebd.).

Wunder, eine Tat, ein Ereignis, eine Neuigkeit, ein Wesen, eine Eigenschaft von außergewöhnlicher Art. Während die Komponente „Stauen“ im Neuhochdeutschen mit der Motivation korreliert ist, liegt ihr Akzent im Mittelhochdeutschen auf der aktionsgebundenen Seite, bezeichnet „Wunder“ doch dort im Unterschied zum Neuhochdeutschen das Stauen, nicht das Stauen Erregende<sup>76</sup>. In Hartmann von Aues *“Erec”* z.B. figuriert „wunder“ als Wortspiel, wodurch die Bedeutungsvielfalt von „wunder“ in differenzierter Weise einprägsam wird: «und als er [Oringles] ir stimme vernam, / von wunder er dar kam, / ze diu daz er gesache / waz wunders dâ geschaehe, / [...]»<sup>77</sup>.

Pfeifers *“Etymologisches Wörterbuch des Deutschen”* betont den Kausalnexus zwischen einem übernatürlichen Ereignis oder Gegenstand und einem affizierten Subjekt. Demgemäß wird „Wunder“ als «Erstaunen verursachendes, ungewöhnliches Ereignis» definiert. „Wunder“ läßt sich sowohl auf die subjektive Reaktion als auch auf die objektive Ursache beziehen und bezeichnet im althochdeutschen und mittelhochdeutschen Sprachraum wenigstens «zu Beginn seiner Bezeugung»: «“Erstaunen” und “was Erstaunen hervorruft”»<sup>78</sup>. Aufschlußreich für die genetische Analyse ist ein Blick auf die Entwicklung, die für die Inhaltsstruktur des abgeleiteten Verbs “(sich) wundern” bestimmend ist. Es zeigt sich im Mittelhochdeutschen in variiertem Gestalt. Einmal erscheint “wundern” intransitiv und reflexiv und steht sowohl für das “in Verwunderung geraten” als auch für das “sich wundern”. Zum andern hat es eine transitive Form und bedeutet “bewundern”. Schließlich kennen wir die absolute oder transitive semantische Variante, die für “Wunder wirken” steht<sup>79</sup>.

In der Klasse der denominalen Suffixableitungen zu mittelhochdeutsch “wunder” unterscheidet man zwischen den partiellen Synonymen “wunderlich”, “wundersam” (für lat. *Mirabilis*: Psalm 131, 1; 199, 2), “wunderhaft” und “wunderbaere”. Dem mittelhochdeutschen “wunderbaere” korrespondiert das althochdeutsche “wuntarlih”, das schon im 8. Jahrhundert belegt ist. Es steht im Althochdeutschen für “wunderbar”, “außerordentlich”, aber auch bereits für “erstaunlich” und sogar “befremd-

---

<sup>76</sup> Vgl. Winfried Ulrich: Semantische Untersuchungen zum Wortschatz des Kirchenlieds im 16. Jahrhundert [künftig Ulrich. Unters.]. Lübeck und Hamburg 1969, S. 106.

<sup>77</sup> HVA. *Erec*. V. 6142-6145.

<sup>78</sup> Vgl. Pfeifer. *Etym. Wb.*, S. 1994.

<sup>79</sup> Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart 1966<sup>32</sup>. S. 328.; Ulrich. Unters., S. 106.

lich”<sup>80</sup>. Das mittelhochdeutsche “wunderbaere” qualifiziert, wie Sanders *“Wörterbuch der deutschen Sprache”* hervorhebt, unter anderem Modus und Phänomen des Übernatürlichen als «die Weise eines Wunders haben; als Wunder übernatürlich erscheinend»<sup>81</sup>. H. Campes *“Wörterbuch der Deutschen Sprache”* von 1811 verzeichnet zu “wunderbar” eine für unseren Erfassungskontext markante Bedeutungsfacette. Der Wahrheitsgehalt eines «Wunder oder Verwunderung erregend[en]» Gegenstandes wird durch einen Rechtsanspruch begründet, wenn dieser Gegenstand «so beschaffen [ist]», daß man sich darüber nicht nur «wundern kann», sondern sich «mit Recht [...] wundert»<sup>82</sup>.

In der ältesten auf uns gekommenen Exegese zum Johannes-Evangelium legt z.B. Origines apodiktisch fest, daß “Wunder” mit “Zeichen” eine beständige Korrelation eingeht. Das Vollkommene, das sich im Wunder aufschließt, wird damit zeichenhaft rekonstruierbar: «Wenn von “Wunder” die Rede ist, dann folgt dieser Ausdruck immer dem Wort “Zeichen”»<sup>83</sup>. Die umgekehrte Korrelation ist nach Origines allerdings nicht zwingend: «Dagegen liest man oft “Zeichen” ohne den Zusatz “Wunder”»<sup>84</sup>. Den Zusammenhang zwischen dem “Wunderbaren” und dem “Vollkommenen” sieht Origines in einem komplexen Beziehungsgeflecht verankert. Ihm spricht er Zeichencharakter zu. Die «wunderbaren» Taten Jesu seien als «Wunder» insofern bestimmbar, als sie «in sich unbegreiflich und durch ihre Außergewöhnlichkeit erstaunlich sind und Menschenmögliches übersteigen. “Zeichen” werden sie genannt, insofern sie auf etwas anderes neben dem (sichtbar) Geschehenen hinweisen»<sup>85</sup>. Dem Verweis von Zeichen und Symbol auf ein notwendig Transzendentes wird – bezogen auf den Evidenzgehalt des Wunderbaren – ein exklusiver Status eingeräumt: «Denn es gibt in der Schrift nichts Wunderbares, das nicht Zeichen und Symbol für etwas neben dem sinnfällig Geschehenen wäre»<sup>86</sup>.

Otfried von Weißenburgs *“Evangelienbuch”* wiederum bietet einen die-

<sup>80</sup> Vgl. Pfeifer. *Etym. Wb.*, S. 1994.

<sup>81</sup> Sanders. *Wb.*, S. 1672.; vgl. ähnlich Brockhaus. *Wb.*, S. 784.

<sup>82</sup> Campe. *Wb.*, S. 784.

<sup>83</sup> Origines: Das Evangelium nach Johannes. XIII, 64. Übs. und eingeführt von Rolf Gögler. Einsiedeln 1959, S. 282.

<sup>84</sup> ebd.

<sup>85</sup> ebd., S. 282f.

<sup>86</sup> ebd., S. 283.

sen Sachverhalt beglaubigenden Beleg. Im "Vorwort zum dritten Buch" heißt es: «Mit selben Kristes segenon will ich hiar nu rédinon / in einan livol suntar thiú séltsanun wuntar / (Fon themo wúntarliche) thiú er deta hiar in ríche, / unz ér was hiar in wórolti, er tóthes bi unsih kóroti; / Thiú zéichan séltsanu [...]»<sup>87</sup>. «Vollkommens Tun» («Mit wérkon filu fóllon») ist erforderlich, damit menschliche Intellekte von Skepsis befreit und vom "wunderbaren" Gott überzeugt sind. Es gilt nach Otfried, die Einsicht zu befestigen, daß das Wirken des transzendenten Gottes in der Immanenz *nur* "wunderbar" sein kann<sup>88</sup>.

Ein transzendentes Sinngebungsverfahren wählt auch Augustin, wenn er, bezogen auf Gott, das Ziel für Theologie und Philosophie bestimmt und entsprechende Zuordnungen vornimmt. Augustin registriert gleichsam *sub specie aeternitatis* den Befund, daß die göttliche auctoritas allen Seins, sofern sie sinnlich, zeichenhaft oder symbolisch manifest wird, lediglich mit dem Ausdruck "wunderbar" belegt werden kann. Darüber hinaus müsse selbst der sprachliche Gestus, der sich als Eingeständnis gegenüber dem Wunderbaren artikuliert, als Gelegenheitsursache, *causa occasionalis*, begriffen werden. Er soll Auslöser dafür sein, daß sich der Mensch zum Geist, *intellectus*, erhebt: «Also muß man als göttliche Autorität die bezeichnen, die nicht nur die Fähigkeit des Menschen bei sinnlich wahrnehmbaren Zeichen einfach übersteigt, sondern auch den Menschen selbst leitet und ihm dadurch zeigt, wie weit sie sich seinetwegen erniedrigt hat. Sie befiehlt ihm, nicht an den Sinnen zu haften, die sich durch sichtbare Zeichen beeindrucken lassen, sondern sich zur Vernunft zu erheben. Dadurch zeigt sie dreierlei auf, nämlich, wieviel sie im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung vermag, warum sie so vorgeht und wie gering sie die sinnliche Wahrnehmung einschätzt»<sup>89</sup>.

Die durch den Mensch gewordenen Logos, Christus, aufgehobene Differenz zwischen Gott und Mensch ist als Wunderbares in der Naturgesetzlichkeit verwahrt. Dadurch heißt das Gesetz «die Wahrheit, [die] über

<sup>87</sup> OvW. Evangelienbuch. Praefatio libri tertii, S. 94 (Übs., S. 95); vgl. auch IV, 1 (S. 114); Übs., S. 115).

<sup>88</sup> ebd., III,14 (S. 108); (Übs., S. 109).

<sup>89</sup> Augustin: De ordine II 9,27. In: Augustinus: Philosophische Frühdialoge: Gegen die Akademiker. Über das Glück. Über die Ordnung [künftig Augustin. De ord.]. Eingel., übs und erl. von B. R. Voss, I. Schwarz-Kirchenbauer, W. Schwarz, E. Mühlenberg. Über die Ordnung [De ordine]. Eingel., übs. und erl. von E. Mühlenburg, S. 306f.

unsern Geist erhaben» ist<sup>90</sup>. Unendlichen und daher “wunderbaren” Trost spendet nach Augustin die Erfahrungstatsache, daß dem Herzen, Ort aller wahren Erkenntnis, der Begriff des vollkommenen Guten, Gott, “eingepägt” ist<sup>91</sup>. Augustin modifiziert die Relation “vollkommen-unvollkommen” dahingehend, daß er den potentiellen Gegensatz auf den Aspekt des Wandelbaren verschiebt. Dem Veränderlichen kommt nämlich von konträren Eindrücken und Erfahrungen her seine charakteristische Bedeutung zu: «Es gäbe darum keine wandelbaren Güter, wenn es nicht ein unwandelbares Gut gäbe»<sup>92</sup>. Um den Charakter des Wunderbaren nicht nur in endlichen Erscheinungen, sondern auch in seinen unendlichen, transzendenten Bezügen wahrzunehmen, ist allerdings die Liebe des Geschöpfes zu seinem Schöpfer *conditio sine qua non*. Liebe ist diejenige Aktionsart des Herzens, welche die «wunderbare Erhabenheit» Gottes erfühlt<sup>93</sup>. “Fühlen” heißt aber gemäß der augustiniischen Terminologie blitzartiges, unbezweifelbares Wissen<sup>94</sup>. Nur unter dieser Erkenntnisprämisse geben Natur und Geschichte die Quellen erhabener und wunderbarer Eindrücke ab<sup>95</sup>. Die Maxime “credo ut intelligam” ist damit bereits in der augustiniischen Epiphanyespekulation antizipiert. Ausschließlich der Gott Liebende vermag zu glauben, am Mysterium der Trinität teilzuhaben, in welchem «jenes unaussprechliche Licht» – das spätere Ineffabile der mystischen Tradition – auf wunderbare Weise «aufleuchtet»<sup>96</sup>.

Dem Symbol der Sonne läßt sich, Augustin zufolge, eine absolute Maßeinheit für Gottes Vollkommenheit und Machtfülle abgewinnen. Die “Sonne” ist Zeichen und Maßgeber für das göttliche *totum* und *perfectum*. Aristoteles’ Distinktion zwischen den oben dargelegten Vollkommenheitstypen ist aufgehoben, da “äußere” und “innere” Vollkommenheit in

<sup>90</sup> Augustinus: De vera religione XXX. In: Augustinus: Theologische Frühschriften (de libero arbitrio. De vera religione). Hrsg. von W. M. Green. Übs. und erl. von W. Thimme. Zürich, Stuttgart 1962, S. 459.

<sup>91</sup> Vgl. Augustinus: De trinitate VIII 2,3; 3,4 [künftig Augustin. De trin.]. In: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit. Aus dem Lat. Übs. und mit einer Einl. Vers. Von M. Schmaus. Bd. 2 München 1936 (Bibliothek der Kirchenväter. 2,14), S. 16ff.

<sup>92</sup> Augustin. De trin. VIII 3,5 (Übs., S. 21).

<sup>93</sup> ebd., XV 6,10 (Übs., S. 263).

<sup>94</sup> Vgl. ebd. X 12,19 (Übs., S. 93).

<sup>95</sup> Vgl. dazu Goethes Reflexionen im 9. Buch von *Dichtung und Wahrheit*. Johann Wolfgang Goethe: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Achter Band: Autobiographische Schriften. Erster Teil. Ulm [o.J.], S. 417f., 450ff.

<sup>96</sup> Augustin. De trin. XV 6, 10 (Übs., S. 263).

eins fallen: «Und diese Sonne ist offensichtlich nichts anderes als Gott in seiner Vollkommenheit, die durch keine Abstufung geschwächt ist. Denn dort ist das Ganze und alles Vollkommene, und dies ist zugleich der allmächtige Gott»<sup>97</sup>.

Hartmann von Aue hält im „*Gregorius*“ an überlieferten Gestaltungsmethoden fest, wenn er das Symbol der Sonne mit der Überfülle göttlicher Vollkommenheit indirekt in Verbindung bringt<sup>98</sup>. In Otfried von Weissenburgs „*Evangelienbuch*“ wird das Offenbarwerden der vollkommenen Gewalt mit dem Evidenznachweis des höchsten Vollkommenheitsattributs Gottes verknüpft<sup>99</sup>. Das Leitmotiv der Machtvollkommenheit bestimmt das Zentrum der Apostrophen im Refrain des fünften Buches<sup>100</sup>. «Wunderbar» dient Otfried als Bezeichnungspraxis für ein Paradox<sup>101</sup>. Es ist Ausdruck der *devotio* gegenüber der Tatsache, daß Gott aus der Transzendenz empirisch faßbar in die Immanenz rückt, obwohl seine absolute Machtvollkommenheit dafür keinen Anlaß bietet. Solange Gott im kontingenten Dasein sichtbar wirkt, suspendiert er Kontingenz. Deshalb kommt dem Menschen fraglos die ethische Aufgabe zu, Achtung vor der Kontingenz zu wahren, zumal der Mensch gewordene Logos als Arzt, als Heiler in Erscheinung tritt, der leib-seelische Hinfälligkeit beseitigt<sup>102</sup>. Irreversibel geltende Zuständlichkeiten, pathologische Fakten, setzt er außer Kraft, ja er kehrt sie sogar um: «Er déta thaz hálze líafun joh stümme man ouh ríafun: / er dúe theih hiar ni hinke, thes sènes ouh ni wénke; / Hórngibuader héile: er míh ouh hiar giréine [...]»<sup>103</sup>.

Erst der Rückgriff auf die übernatürliche Assistenz Gottes beglaubigt demnach die Auflösbarkeit eines scheinbar unauflöselichen Gegensatzes. Rhetorisch gewendet: Gott als transzendente Instanz bürgt für die Gewißheit, daß ein ausschließender Gegensatz in ein Paradox überführbar ist, in jenes „Zugleich, aber nicht in derselben Hinsicht“. Hartmann von Aues Erzählung „*Der arme Heinrich*“ formuliert diesen Sachverhalt paradigmatisch in Problemstellung und -lösung. Da jeder Mensch in Hinsicht auf das absolut Vollkommene unvollkommen ist, muß er selbst als noch so

<sup>97</sup> Augustin. De beata vita 4, 35 (Übs., S. 63).

<sup>98</sup> HvA. Greg. V. 3535-3539 (Übs., S. 205-207).

<sup>99</sup> OvW. Evangelienbuch. I, 3 (S. 54); (Übs., S. 55).

<sup>100</sup> ebd. V, 23 (S. 152-173).

<sup>101</sup> Vgl. ebd.; auch III, 1 (S. 94); (Übs., S. 95).

<sup>102</sup> Vgl. z.B. auch Hartmann von Aue, der Gregorius in der Haltung der *imitatio dei* diese Funktion ausüben sieht. HvA. Greg. V. 3759-3792 (Übs., S. 219-221).

<sup>103</sup> OvW. Evangelienbuch. III, 1 (S. 94); (Übs., S. 95).

“weiser” Arzt vor bestimmten psycho-physischen Defekten, mithin Unvollkommenheiten, kapitulieren. Der Gestalt des apriorisch kranken Heilers ist die des göttlichen, vollkommenen, diametral entgegengesetzt<sup>104</sup>. Ausschließlich Gott bleibt es vorbehalten, in wunderbarer Weise heilend einzugreifen. In Salerno wird dem dahinsiechenden Heinrich von höchster ärztlicher Autorität der Befund zuteil, seine Krankheit sei zwar nach menschlichem Ermessen unheilbar, nach göttlichem indes heilbar. Die erstaunliche, zugleich hoffnungsfrohe wie niederschmetternde Diagnose wird in die Form eines Paradox gekleidet: «daz er genislich waere und ware doch iemer ungenesen»<sup>105</sup>. Dem obstinaten, das wahre Ausmaß seiner Lage zunächst verkennenden Helden muß freilich erst begrifflich aufgeholfen werden. In einem weiteren Anlauf belehrt der Arzt den Kranken, unter welcher Bedingung allein die faktischen Resultate der Krankheit umkehrbar bzw. suspendierbar seien: «“des waeret ir genislich. / nu exist aber nieman sô rich / noch von sô starken sinnen / der sî müge gewinnen. / der sît ir iemer ungenesen, / got enwelle der arzât wesen”»<sup>106</sup>.

Die wunderbare Assistenz Gottes bei jedem menschlichen Erkenntnisakt, der jede Aporie obsolet macht und die praktischen Konsequenzen menschlicher Defektivität aufhebt, betont beispielhaft Thomas von Aquin. Nur aufgrund von Teilhabe am göttlichen Licht vermag die Ratio im vielfältig Kontingenten das Notwendige, im Veränderbaren die in der Materie operierende Idee zu erkennen. Der Teilhabegedanke, der sich an den Wunderbar- und Vollkommenheitskomplex fügt, ist dem platonisch-neuplatonischen Metexis-Denken verpflichtet<sup>107</sup>. Dank übernatürlicher, göttlicher Verfügung entspricht menschliches Denken im Sinne der *analo-*

---

<sup>104</sup> Zur mythologischen Gestalt des “kranken Heilers” vgl. Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen. Bd. 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. 9. Aufl. München 1987, S. 175. Zur Verbindung von «minne», «erzenie» und «philosophie» vgl. Heinrich von Veldeke: Eneasroman. 74, 4-6. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von L. E. Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers. Mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von D. Kartschoke. Stuttgart 1988, S. 131.

<sup>105</sup> Hartmann von Aue: Der arme Heinrich. V. 186-187. Mittelhochdeutscher Text und Prosaußs. von Wilhelm Grimm [künftig HvA. Heinrich.]. Hrsg. von Ursula Rautenberg. Stuttgart 1990, S. 8 (Übs., S. 49).

<sup>106</sup> ebd., V. 199-204 (Übs., S. 49).

<sup>107</sup> Vgl. Thomas v. Aquin. S. theol. I 5,2 (Übs., S., 98). Vgl. ferner Platon. Timaios 68d-69b; 90c-91a. Platon. Werke. Bd. 3, S. 160f.; 188ff. Plotin: Das erste Gute I 7,2. In: Plotins Schriften. Übs. von Richard Harder. Bd. 5a. Beubearb. fortgeführt von Rudolf Beutler und Willy Theiler. Hamburg 1960, S. 302.

gia entis schon nach Augustin den Essenzen, den Wesen der Dinge<sup>108</sup>. Die Korrelation selbst begreift Thomas von Aquin als eine wunderbare. Wunderbar ist sie allein deswegen, weil sie auf nicht-menschliche, natürliche Weise vollkommen ist. Thomas zufolge wirkt in den real bestehenden Substanzen als Daseinsprinzip nicht der Substanzcharakter der Dinge. Prinzip ist vorrangig nicht die "Form" der Dinge. Verantwortlich ist vielmehr ein vom Substanzcharakter real zu unterscheidender *actus essendi*, ein "Daseinsakt". Zur Form verhält er sich wie der Akt zur Potenz. Anders gewendet: Dieser *actus essendi* verwirklicht die Form. Er muß, wie es in der "*Summa theologia*" heißt, als Vollkommenheit par excellence in einer *res*, einer Sache, bezeichnet werden<sup>109</sup>.

Das zugrundeliegende philosophische Problem ist bekannt als das der Realdistinktion von Wesen und Existenz. Das alle Wirklichkeiten ins Leben rufende Letztprinzip, Gott, das zugleich ein "erstes Veränderndes", das *primum movens*, darstellt, ist im eminenten Wortsinn und notwendigerweise vollendete Realität. Es ist mit anderen Worten "reine Aktualität". «Und das meinen alle, wenn sie von "Gott" sprechen»<sup>110</sup>, wie Thomas in seiner *Conclusio* lakonisch vermerkt. Man muß sich klarmachen, daß die dem *consensus omnium* («alle») zugewiesene Aussage in ihrem deiktischen Gehalt («das») auf eine spirituelle, aber auch zugleich ostensive Definition hinausläuft. Am Gegensatzcharakter des Vollkommenheitsbegriffs hält Thomas fest. Es gibt, ihm zufolge, graduelle Unterschiede zwischen Vollkommenheiten. Sein Begriffsgefüge erlaubt, natürliche Vollkommenheiten als der Zu- und Abnahme fähig auszuweisen – was ein bezeichnendes Licht auf Wahrheitsaussagen wirft. Gemäß der aristotelischen Wahrheitskonzeption, einer Korrespondenztheorie, die Wahrheit als Eigenschaft von Sachen begreift und dem Abbildprinzip ("*adaequatio intellectu cum rei*") folgt, kommt Dingen mit eingeschränkterem Vollkommenheitsgehalt nämlich eine proportional reduzierte Wahrheit zu. Umgekehrt gibt es vollkommeneren, d.h. entsprechend "wahrere" Dinge, denen zugleich die Bedeutung "vornehmere" zugesprochen wird. Vorausgesetzt wird ein absoluter Maßstab, an welchem jedes "mehr" oder "weniger" an Vollkommenheit und Wahrheit gemessen wird. Während es bei Menschen nur

---

<sup>108</sup> Vgl. Augustin. *De beata vita* 4, 34-36 (Übs., S. 61-65).

<sup>109</sup> Vgl. z.B. Thomas v. Aquin. *S. theol.* I 3,2; I 3,7; I 3,8; I 4,1; I 4,3; I 5,5; (Übs., S. 57, 74, 75, 82, 107ff.).

<sup>110</sup> ebd., I 2,3 («et hoc omnes intelligunt Deum»); Übs., S. 45; vgl. ebd., I 2,3 («et hoc dicimus Deum»); Übs., S. 48.

eine optimale Vollkommenheit geben kann, die begrifflich Ausdruck findet, ist der auf Gott bezogene Vollkommenheitsbegriff als Ausdruck maximaler Sprachreaktion zu werten<sup>111</sup>. In dieser Hinsicht steht Thomas' Gottesbegriff in der Tradition der platonischen Philosophie: Etwas ist nur bezüglich seiner Idee benennbar. Und es ist die Idee, nach welcher Vollkommenheitsgrade in sprachliche Urteile eingehen<sup>112</sup>.

Für die Philosophie seiner Zeit ist besonders Thomas' praktische Philosophie, seine Ethik, von Bedeutung, da sie Stellung bezieht zum Problem einer angemessenen und unangemessenen Lebensführung. Gut kann nach Thomas nur sein – und so bezeichnet werden –, was in Übereinstimmung mit dem Willen Gottes geschieht. Der ist bekanntlich frei, d.h. durch nichts determiniert, und in seinem Wirken für menschliche Intellekte oft unbegreiflich. Ihm kann entweder hilflos oder in demutsvoller Annahme durch den Begriff "wunderbar" emphatisch begegnet werden. Das Eingeständnis des Wunderbaren reflektiert das Einvernehmen mit einer universalen Teleologie. Der Ausdruck "wunderbar" versprachlicht nicht zuletzt die Epiphanie einer allseitigen Theodizee. Kein Hindernis, weder Ritter noch Burg, weder die subjektive Hinfälligkeit noch die schiere Unüberwindlichkeit fremden Schweigens hindern in Wolfram von Eschenbachs Epos "*Parzival*" den Helden letztlich am glückhaften Zugang zum Heiligen, dem Mysterium der Gnade<sup>113</sup>. Hinzu kommt, daß der Mensch sich nach dem wunderbaren, d.h. nicht unmittelbar einsichtigen Willen Gottes dadurch auszeichnet, daß er zur Glückseligkeit bestimmt ist. Die Zauberin Cundry bestätigt Parzivals Bestimmung zur Gnade: «zuo Parcivâle sprach sie dô / "nu wis kiusche unt dâ bî vrô. / wol dich des hôhen teiles / du crône menschen heiles! / daz epitaſjum ist gelesen: / du solt des grâles hêrre wesen"»<sup>114</sup>.

Daß der Mensch im allgemeinen sein Begehren indes unablässig auf das vermutbare Gute in den vielen Gütern der vergänglichen Welt richtet, qualifiziert ihn nicht zur wahren, göttlich verbürgten Glückseligkeit. Zudem bedarf es keiner eminenten Urteilskompetenz, um einsehen zu müssen, daß menschliche Individuen bei dieser Suche überfordert sind und daher in summa scheitern müssen. Auch daß ein Ritter durch den Einsatz von Gewalt dem Heiligen, dem Gral, auch nur einen Schritt näher kom-

<sup>111</sup> Vgl. ebd., I 2,1 (Übs., S. 39).

<sup>112</sup> Vgl. Platon. Philebos 63c-64b. Platon Werke. Bd. 3, S. 84f.

<sup>113</sup> Vgl. z.B. WvE. Parzival. V. 786, 5-13 (Übs., Bd. 2, S. 601).

<sup>114</sup> ebd., V. 781, 11-16 (Übs., S. 593).

men, geschweige denn seiner teilhaftig werden könnte, schließt Cundrys Urteilsspruch kategorisch aus: «daz maere kom über elliu lant, / kein strît möht in erwerben: / vil liute liez dô verderben / nâch dem grâle gewerbes list, / dâ von er noch verborgen ist»<sup>115</sup>.

Der empirische Nachweis wird, was das *sanctum* betrifft, in mittelalterlichen Epen als Resultat der unterschiedlichsten Kontroversen geliefert. Wer vom geraden, d.h. rechten Wege zum Glück abkommt, sieht sich entweder vollends aus der Bahn seines Lebens geworfen, oder er kann von Glück insofern reden, als er – kraft wundersamer Interventionen – auf den mühevollen, dennoch Glück verheißenden Pfad ritterlicher Tugenden zurückkehrt. Die eminente Bedeutung von "Gut" kommt schließlich nur jenem absoluten Gut[en] zu, das wirkliche Glückseligkeit "wirkt" und für ungeminderten Motivationsschub sorgt. Ganz im Sinne Aristoteles' verdankt sich solche Glückseligkeit der besten Entwicklung der herausragendsten Fähigkeit des Menschen, der ritterlichen nicht zuletzt. In philosophischer Diktion: seiner Ratio<sup>116</sup>. Sie ist der apriorische, der wunderbare Beziehungspunkt, gleichsam das epistemologische und ethische Implantat Gottes. Die Ratio ist wunderbar, da sie auf keine Weise aus sich selbst, von sich her, begründbar ist. Ihr wahres, unzerstörbares Selbstbewußtsein resultiert aus dem "natürlichen" Umgang mit Gott, dem Urheber und «perfectum bonum» des Menschen<sup>117</sup>. Es ist dasjenige, welches «für alle Wesen Ursache ihres Seins, ihres Gutseins und jedweder ihrer Seinsvollkommenheiten ist»<sup>118</sup>. Ausschließlich in ihm kommt das natürliche Streben des Menschen nach Glückseligkeit zur Ruhe<sup>119</sup>. Indem der Mensch aber schließlich zu Gott findet, kehrt er in Wirklichkeit zu seinem wahren Wesen als Geschöpf zurück. Der Weg dahin ist ein Weg der Bekenntnis und Bestätigung. Im Licht dieser Erkenntnis vermag er dann den

<sup>115</sup> ebd., V. 786, 8-12 (Übs., S. 601).

<sup>116</sup> Vgl. z.B. Thomas v. Aquin. S. theol. II. I 27,2 (Übs. Bd. 10: Die menschlichen Leidenschaften. Kommentiert von B. Ziermann. Heidelberg, Graz, Wien, Köln 1955, S. 78); vgl. ferner Thomas' Bestimmung der Vollkommenheit menschlicher Erkenntnis ebd., 78f.

<sup>117</sup> Thomas v. Aquin. S. theol. I 2,1 (Bd. 1), S. 39: «Multi enim perfectum hominis bonum, quod est beatitudo, existemant divitias»; vgl. auch Thomas v. Aquin: Compendium theologiae. Cap. 101 ("Quod ultimus finis omnium est divina bonitas"). Thomas v. Aquin: Compendium., S. 160; vgl. dagegen die falsche Meinung der "Vielen": S. theol. I 2,1 Übs., S. 39).

<sup>118</sup> «Ergo est aliquid quod omnibus entibus est causa esse, et bonitatis, et cuiuslibet perfectionis». S. theol. I 2,3 (Übs., S. 48).

<sup>119</sup> ebd., I 5,2; 5,6 (Übs., S. 99; 111f.).

eigenen Wert einzuschätzen: «Von Natur eingepflanzt ist uns die Erkenntnis vom Dasein Gottes nur in einem allgemeinen, unbestimmten Sinne, insofern der Mensch nur in Gott selig werden kann; das Streben nach Glückseligkeit nämlich ist uns von Natur eingepflanzt, und wonach der Mensch von Natur aus verlangt, das erkennt er auch irgendwie von Natur aus. Doch ist das noch keine eigentliche Erkenntnis des Daseins Gottes (so heißt z.B. einen Menschen von weitem kommen sehen, noch nicht: den Petrus erkennen, auch wenn es Petrus ist, der da kommt). Viele sehen nämlich in Besitz oder Genuß oder in sonst etwas ihr höchstes Glück»<sup>120</sup>.

Philosophische Positionen für eine Literatur, in der wahre Erkenntnis immer zugleich Erkenntnis des vollkommenen Seienden ist, entwickelt Meister Eckehart. Wirklichkeit und wunderbares Wirken des Vollkommenen vollziehen sich bei ihm in der mystischen Genese vollendeter Selbstexplikation. In Meister Eckeharts Weisheitsbegriff kulminieren das Vollkommenheitsargument und das Pathos des Wunderbaren. Weisheit ist höchster, vollkommenster Ausdruck des Intellekts, des göttlichen zuvörderst, sodann des menschlichen. Sie ist unerschaffbar, so daß der Weise als der unerschaffene Sohn der göttlichen Weisheit in Erscheinung tritt<sup>121</sup>.

In philosophischer Hinsicht besonders aufschlußreich ist Meister Eckeharts Pariser Quaestio von 1302/03, weil sie den Stellenwert des Vollkommenen in der kontroversen Debatte über die Identitätsbestimmung von Gottes Sein und Erkenntnis angibt. Eckehart zufolge ist das «Erkennen das Sein Gottes selbst»<sup>122</sup>. Es ist vollkommen, da durch dieses «Sein selbst alles gegeben ist»<sup>123</sup>. Die All-Aussage impliziert «Leben», «Erkennen» und «jegliches Wirken». «Leben» bzw. das «Leben Erkennen» und «im Leben Wirken» sind als innere Vollkommenheit angelegt. Während kontingentes Sein nur eine Vollkommenheit zweiten oder nachgeordneten Grades ist, kommt dem «beste[n] und vollkommenste[n]» Sein Gottes «erste Wirklichkeit und aller Dinge Vollendung» zu<sup>124</sup>. Dieses Sein vervoll-

<sup>120</sup> ebd., I 2,1 (Übs., S. 39).

<sup>121</sup> Vgl. dazu: Meister Eckehart: Deutsche Predigten und Traktate [künftig ME. Predigt]. Predigt 47, 48. Hrsg. und übs. von Josef Quint. München 1978<sup>5</sup>, S. 376-382.

<sup>122</sup> Meister Eckehart: Quaestio Parisiensis 1,1 [künftig ME. Quaestio.]: *utrum Deo sit idem esse et intelligere*. In: *Quaestiones Parisiensis una cum quaestione magistri Consalvi*. Lat.-Dt. Hrsg. und übs. von Bernhard Geyer. Stuttgart [o.J.]. (Meister Eckehart. Die lateinischen Werke. 5.), S. 38.

<sup>123</sup> ebd., quaestio 1,3 (Übs., S. 39).

<sup>124</sup> ebd., (Übs., S. 40).

kommnet alle Dinge («Wirklichkeiten») in ihren äußersten Möglichkeiten, indem sie sie wirklich macht<sup>125</sup>. „Verwirklichen“ in diesem Sinn ist identisch mit „Vollkommenheit“, da es die Identität von Gottes Sein und Erkennen nachweist. Gottes Vollkommenheit im Erkennen und Wirken bezieht sich sowohl auf den Bereich Gottes selbst als auch auf das Sein außerhalb der «Gottheit», «in den Geschöpfen»: «Da also das Sein in Gott das beste und vollkommenste ist, erste Wirklichkeit und aller Dinge Vollendung, durch die alle Wirklichkeiten vollendet werden, und ohne die alles nichts ist, deshalb wirkt Gott durch sein Wesen alles sowohl innerhalb (seines Wesens), in der Gottheit, als auch außerhalb, in den Geschöpfen, jedoch beides auf seine besondere Weise. Und so ist in Gott das Sein selbst eben das Erkennen, weil er durch das Sein selbst wirkt und erkennt»<sup>126</sup>. In der Hierarchie, der «Rangordnung» des Seienden, kommt nach Meister Eckehart dem Erkennen «die erste Stufe» der Vollkommenheiten zu, wohingegen dem Sein oder dem Seienden die nächstfolgende Stufe reserviert ist<sup>127</sup>. Bei dieser Einschätzung bezieht sich Eckehart auf Johannes 1, 1 («Im Anfang war das Wort»)<sup>128</sup>. Und da das „Wort“ gemäß der Logik der Sache und der Darstellung des Sachverhalts bei Gott ist, hat die scheinbar komplette Tautologie des Zuschnitts: «Ich bin, der ich bin» die metaphysische Wahrheit auf ihrer Seite. Die Aussage ist demnach auf dieser Ebene der Wahrheitsfindung durchaus nicht mehr analytisch, sondern synthetisch. Die vollkommene Identität äußert sich tautologisch, weil der „Bezugsort“, Gott, jederzeit mit sich identisch ist und gewahrt bleibt. Man erinnert sich: Göttliche Vollkommenheit ist apriorisch. Sie ist von Gott weder der Sache noch dem Begriff nach verschieden<sup>129</sup>. So kann Eckehart postulieren: «Ich behaupte nämlich, daß Gott alles im voraus in sich enthält in Reinheit, Fülle und Vollkommenheit, weit und groß, da er Wurzel und Ursache aller Dinge ist. Und das wollte er sagen, als er sprach: „Ich bin, der ich bin“»<sup>130</sup>.

---

<sup>125</sup> ebd.; vgl. auch Meister Eckehart: Prologus generalis in opus tripartitum [künftig ME. Prologus]. Nr. 8. In: Prologi expositio libri Genesis. Liber parabolarum Genesis. Lat.-Dt. Hrsg. und übs. von Konrad Weiß. Stuttgart 1964 (Meister Eckehart. Die lateinischen Werke. 1.), S. 153.

<sup>126</sup> ME. Quaestio 1,3 (Übs., S. 39f.).

<sup>127</sup> ebd., quaestio 1,6 (Übs., S. 43).

<sup>128</sup> ebd., quaestio 1,4 (Übs., S. 40).

<sup>129</sup> Vgl. ebd., quaestio 1,1 (Übs., S. 37f.).

<sup>130</sup> ebd., quaestio 1,12 (Übs., S. 48).

“Werden” ist als Möglichkeit im Gegensatz zu den auf Menschen bezogenen Vollkommenheiten ausgeschlossen, die allenfalls “werden” können, was sie “im Anfang” waren: ein gelungener, d.h. vollendeter Entwurf, eine Idee im Geist Gottes, ein Gedanke des Schöpfers. Er kann vollkommen werden, indem er sich frei zur notwendigen, aus Unvollkommenheiten herausführenden Kurskorrektur entschließt: «weil Ende hier Anfang ist, hebt das bereits Vollendete immer erst an und wird das bereits Geborene immer erst geboren. Gott hat also alles in der Weise geschaffen, daß er nicht abgelassen hat zu schaffen, sondern immer schafft und zu schaffen anhebt»<sup>131</sup>.

An Gott als dem einzigen und wahren Telos entscheidet sich nach Meister Eckehart, ob das Ziel, das Ende zugleich der Beginn der wahren Glückseligkeit des Menschen ist, die in einem Akt der wunderbaren Gnade gegeben wird: «Denn womit er vollendet und beendet, hebt er an, weil [hier] Ende Beginn ist, und womit er anhebt, beendet oder vollendet er, weil [hier] Beginn Ende ist (vgl. Offb. 1, 8; 22, 13)»<sup>132</sup>. Analog zum Obersatz “Etwas ist, weil etwas ist” lautet der den Satz vom Grunde zugleich verbergende wie offenbarende Untersatz: “Ich bin, der ich bin”. Die Conclusio vereinigt Tautologie und Paradox. Daß diese Verbindung bei menschlichen Intellekten für Verwirrung eher denn für Klarheit sorgt, ändert nichts daran, daß die offenbare Redundanz nur eine vordergründige ist. Wenn nämlich Axiome wie “*ex nihilo nihil*” und “*Etwas kann nicht zu Nichts werden*” sich allgemeiner Akzeptanz erfreuen, dann gilt für das Trostpotalential der göttlichen Offenbarung auf einer transzendentalen Ebene menschlichen Verstehens die deiktische Version, das ostensive Element einer Definition. “Wunderbar” ist die Reduktionsformel für eine unbegreifliche Wendung der Seele. Die Verbindung zum Begriff der «durchformenden» Liebe Gottes ist maßgeblich, sobald der Begriffskontext mit den Konnotationen «gottförmig», «nach Gott geordnet» und «einfaltig» signifikant wird. Im Begriff des Einförmigen konvergiert gleichsam das apologetische Potential der Mystik Meister Eckeharts<sup>133</sup>.

Was hat sich ergeben? Gemeinsam ist den vorgestellten Philosophen und Dichtern des Mittelalters, daß sie motivliche Konzepte einer gelingenden Symbiose platonischer, aristotelischer und christlicher Gedanken in den je unterschiedlichen Gattungen und Reflexionsformen vorführen.

<sup>131</sup> ME. Prologus Nr. 21 (Übs., S. 165).

<sup>132</sup> ebd.

<sup>133</sup> Vgl. z.B. ME. Predigt 58 (S. 425).

Als zentrales Gedankenelement kam zum Vorschein: Gott als das absolut Vollkommene manifestiert sich in allem, was als Unsagbares und daher Widerständiges erfahren wird. Der Mensch als Erkenntnissubjekt begreift, daß jenseits dessen, was er begreift, ein nicht zu begreifendes Etwas existiert. Diesen Erkenntnisakt variiert zum einen die sokratische Fundamentaleinsicht "Ich weiß, daß ich nichts weiß, und nicht einmal das" in allen scholastischen Spielarten. Zum andern transformiert das christliche Erfahrungssubjekt das platonische Gedankenmotiv in die Fassung: "Ich weiß, daß ich nichts ohne Gott weiß, und zwar genau dies". Der Kristallisationskern des Verstehens, bei dem das Subjekt an seine existentielle Grenze stößt, ist sprachlich als "Wunderbares" gekennzeichnet. Mittelalterliche Texte beschreiben eine Realität, die nicht für sich alleine steht, sondern auf eine höhere, vollkommene verweist. Ohne die Erkenntnisgewißheit, einer absoluten, d.h. unüberwindbaren Grenzerfahrung teilhaftig zu sein, ist jedes Verstehen bedeutungslos. So erschließt sich das Wunderbare als Grenzgeber sowohl empirischer als auch transzendenter Erfahrung. Es ist Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt. Sein Anwendungsgebiet erstreckt sich auf die Bereiche des Vollkommenen und Unvollkommenen. Der Ausdruck "wunderbar" ist Signum einer erkenntnistheoretischen *reductio ad absurdum*. Und es ist sprachliches Zeichen für den imperativen Auftrag Gottes an sein ebenbildliches Geschöpf. Dieses hat die grundsätzliche ontologische Differenz zwischen transzendenter Vollkommenheit und immanenter Unvollkommenheit sprachlich zu beglaubigen und durch die Tugend der Demut handlungspraktisch zu bestätigen. Beherzigt das Subjekt das: "Unterscheide, Mensch", vermag es durch einen Gnadenakt Gottes in einen Zustand des Ungesehenen, Ungehörten, Unfaßlichen überführt zu werden. In einem *kairós* glückhafter Erkenntnis ist dann für das erkennende Subjekt die Differenz zwischen den vormals ontologisch unvereinbaren Seinsweisen des Vollkommenen und Unvollkommenen aufgehoben. Im "Sohn", dem fleischgewordenen Logos, wird dieser unvergleichlich "neue" Status wunderbaren Seins zur Anschauung gebracht.

Geistliche und weltliche Texte des Mittelalters beschreiben eine Wirklichkeit, die nicht für sich allein steht und in der Reaktionen nicht meßbar sind. Verwiesen wird immer auch zugleich auf eine höhere, vollkommene Realität. Diese Relation ist als eine wunderbare zugelassen und ausgewiesen. Das Wunderbare selbst bezeugt sich als das Nicht-Kalkulierbare. In seiner begrifflichen Fixierung drückt es äußerste Gelassenheit aus, eine spontane Teilhabe am Sakralen. Als faktisches Korrelat zum Vollkomme-

nen schließlich durchkreuzt es geläufige ästhetische und ethische Normen und verhilft zur Indifferenz (in stoischer Terminologie: zur *apatheia*) gegenüber affektsteigernden Gemütslagen<sup>134</sup>. Deshalb verfällt Erec, der «muotveste», der «Unerschütterliche»<sup>135</sup> nie in Melancholie, die “Krankheit zum Tode”, wenn er sich mit Kampf und Tod, mit der Vergänglichkeit des Daseins, also physischer Unvollkommenheit konfrontiert sieht. “Wunderbare” Tugend, ritterliche Vollkommenheit und jene Sünde, “die den Tod wirkt”<sup>136</sup>, schließen einander aus. Erecs Soliloquium bringt diese einvernehmliche Gelassenheit in Anbetracht göttlicher Vorsehung zum Ausdruck<sup>137</sup>. Sie impliziert Zueignung (*eukeiosis*), Sorge, Schutz in buchstäblich jedem Fall: «er gedâhte: “die wîle und mich got / wil in sîner huote hân, / sô enmac mir niht missegân: / und enwil er mirs niht bîten, / sô mac ich ze dîsen zîten / also maere sterben, / sô der lîp doch muoz verderben.” / er was eht herzen sorgen vrî»<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> Vgl. HvA. Erec. V. 8119ff.; 8589; bes. V. 8572.

<sup>135</sup> ebd., V. 8119.

<sup>136</sup> 2. Kor. 7,10.

<sup>137</sup> Vgl. z.B. HvA. Erec V. 9054.

<sup>138</sup> ebd., V. 8147-8154; vgl. auch V. 8044-8046; 8855-8859.

Erina Teresa Rigotti  
(Ludwigsburg)

*Una storia di sole e di neve*  
*Il sinergismo della tetralogia «Langsame Heimkehr»\**  
*di Peter Handke: Kafka e Goethe*

A mio nipote Ilario, per la vita

1. *Premessa*

A partire dagli inizi dell'attività letteraria di Peter Handke e per tutta la sua produzione fino agli anni Settanta la critica osserva la posizione guida di Kafka nel processo creativo dell'autore<sup>1</sup>.

I suoi primi passi nel mondo della letteratura hanno il carattere di sperimentazioni in cui lo scrittore è impegnato a definire la propria posizione

---

\* Le opere *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) e *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht* (1981), a posteriori, furono incluse dall'autore, nel risvolto di copertina di *Über die Dörfer*, all'interno del ciclo: «Zuerst die Geschichte von Sonne und Schnee; dann die Geschichte der Namen; dann die Geschichte eines Kindes; jetzt das dramatische Gedicht: alles zusammen soll "Langsame Heimkehr" heißen».

<sup>1</sup> Cfr. a questo proposito U. Jenny, «Wie kommt der Maiskolben in den Rinnstein?», *Die Weltwoche*, XXXV, 1768, 29. September 1967, p. 26; M. Durzak, «Erzählmodelle zu Peter Handkes Romanversuchen», *Studi Germanici*, IX (NS), 1-2, febbraio-giugno 1971, pp. 187-207; R. Urbach, «Aspetti della ricezione letteraria di Kafka in Austria», in *Kafka oggi*, a cura di G. Farese, Bari, Adriatica Editrice, 1986, pp. 33-46; D. Krusche, «Einfluß auf die Literatur», in *Kafka-Handbuch*, a cura di H. Binder, vol. II, Stuttgart, Kröner, 1979, pp. 646-666; K. Fingerhut, «Drei erwachsene Söhne Kafkas. Zur produktiven Kafka-Rezeption bei Martin Walser, Peter Weis und Peter Handke», *Wirrendes Wort*, XXX, 6, 1980, pp. 384-403; N. Gabriel, «Handke und Franz Kafka», *Peter Handke und Österreich*, Bonn, Bouvier, 1983, pp. 111-148 e R. Galle, «Zur Kafka-Rezeption», in *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas "Vor dem Gesetz"*, a cura di K.-M. Bogdal, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 115-139.

nei confronti del praghese. L'accento alla possibilità di ribellione da parte dello Josef K. di Handke nella libera versione *Der Prozeß* (für Franz K.)<sup>2</sup> è da riconoscersi come un primo segnale della tendenza che caratterizzerà l'evoluzione del rapporto tra i due scrittori.

Il legame che congiunge la poetica di Handke a quella di Kafka mostra un'accentuata dinamicità, riconoscibile sia nello sviluppo della scrittura narrativa sia nei commenti espressi da Handke nell'opera saggistica e nel corso di interviste. L'analisi riscontra due livelli di approccio al mondo kafkiano: quello dell'attrazione esercitata dalla personalità di Kafka e dalle problematiche umane ad essa connesse prima e quello inerente al fascino generato dalla produzione letteraria dello stesso poi. Il confronto delle fonti dimostra che tra i due livelli non sempre si verifica una coesistenza: su un piano si può trovare rifiuto e sull'altro attrazione.

Tuttavia, sin dalle prime pubblicazioni, Kafka diventa il mediatore attraverso la cui opera il carinziano ricerca una possibilità di approccio alla contemporaneità. La percezione di essa viene filtrata dalle letture dell'opera del praghese che Handke riproduce nel proprio processo artistico.

Il romanzo *Der Prozeß* di Kafka influenza principalmente il primo periodo dell'attività letteraria dell'autore per poi cedere il posto al racconto *Die Verwandlung*. La metamorfosi handkiana si viene a configurare come una sorta di processo di ricerca, talvolta evolutivo talaltra involutivo, diretto a dar forma a nuove possibilità di accostamento alla realtà. L'isolamento e la morte che caratterizzano *Der Prozeß* di Kafka e gli inizi letterari di Handke vengono contrastati in un secondo tempo da una metamorfosi tendente a raggiungere il riscatto del soggetto dall'alienazione e dall'angoscia. Le opere pubblicate negli anni Settanta segnalano ripetutamente la volontà di osteggiare il corso funesto degli eventi e l'assurdità del vivere; qui Handke è peraltro occupato a ridimensionare il proprio rapporto nei confronti di Kafka e della sua opera.

A testimonianza di ciò si profilano i diari dell'autore, relativi all'attività letteraria degli ultimi anni Settanta e pubblicati con i titoli di *Das Gewicht*

---

<sup>2</sup> Cfr. P. Handke, *Der Prozeß* (für Franz K.), *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969, pp. 86-98. Quest'opera si presenta come il rifacimento di *Der Prozeß* di Franz Kafka; tuttavia si osserva il lavoro interpretativo avviato da Handke nel corso della stesura: nello stabilire la prospettiva di osservazione del narratore, nella tendenza a conferire al protagonista una maggiore coscienza di sé e nel proporre un diverso atteggiamento di Josef K. nei confronti delle figure femminili.

der Welt<sup>3</sup>, *Die Geschichte des Bleistifts*<sup>4</sup> e *Phantasien der Wiederholung*<sup>5</sup>, nei quali viene sottolineato lo spostamento dell'interesse per Kafka dalla problematica esistenziale a quella artistica: «Beim Lesen von Kafkas Tagebuch: ich merke, daß mich seine Klagen und Selbstbezeichnungen nicht mehr interessieren, nur noch seine Beschreibungen»<sup>6</sup>. E più oltre:

Kafka lesen: man muß sich seine Sätze nicht merken (man kann seine Sätze sofort vergessen, das ist das Schöne an ihnen, sie bleiben doch da, auch wenn man sie vergißt).<sup>7</sup>

L'attenta lettura dell'opera diaristica svela inoltre che nella mente di Handke si viene a stabilire un nesso tra la poetica di Kafka e quella di Goethe<sup>8</sup>:

Die triftigste Sprache ist die, die Erkenntnis des Schmerzens ist, und zugleich dessen Auflösung, so wie Kafka von Goethes «Iphigenie» sagte, die Sprache sei da ganz «dünn, aber es ist die Sprache». Also, Kind: den Schmerz nicht «überschlafen», sondern sprechen, jetzt, da du schwach bist!<sup>9</sup>

Secondo Kafka la lingua «[...] ganz "dünn [...]» di Goethe, nella composizione dell'*Iphigenie* classica, permette il riconoscimento del dolore e contemporaneamente libera da esso. Considerandosi «Kind» di fronte ai due maestri, Handke si impone di affrontare il dolore esprimendolo con la lingua di Goethe, che acquista valore terapeutico nei confronti del dolore e della crisi illustrati da Kafka.

---

<sup>3</sup> P. Handke, *Das Gewicht der Welt*. Ein Journal (November 1975 - März 1977) [1977], Salzburg, Residenz, («suhrkamp taschenbuch 500»), 1979. In questo contesto cfr. inoltre N. Gabriel, «Handke und [...]», pp. 134-141. Gabriel analizza i parallelismi e le divergenze stilistiche, strutturali e di contenuto tra i diari di Kafka e quelli di Handke, riscontrando il lento allontanarsi di quest'ultimo dal suo modello di riferimento.

<sup>4</sup> P. Handke, *Die Geschichte des Bleistifts* [1982], Salzburg/Wien, Residenz, («suhrkamp taschenbuch 1149»), 1985.

<sup>5</sup> P. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/M., Suhrkamp, («edition suhrkamp. 1168. N. F. 168»), 1983.

<sup>6</sup> P. Handke, *Das Gewicht ...*, p. 79.

<sup>7</sup> P. Handke, *Das Gewicht ...*, p. 80.

<sup>8</sup> L'associazione di Kafka con Goethe viene dimostrata specificatamente nella raccolta *Die Geschichte des Bleistifts*. v. P. Handke, *Die Geschichte des ...*, p. 319: «Als Goethe Grillparzer 1826 an der Hand ergriff (um ihn ins Speisezimmer zu führen), brach dieser in Tränen aus; und Kafka hat dann die Ziegel von Goethes Haus gestreichelt».

<sup>9</sup> P. Handke, *Die Geschichte des ...*, p. 288.

Contemporaneamente alla revisione dei fini della scrittura si osserva il rafforzarsi dell'inclinazione al positivo, sorretta peraltro dalla ricerca nel mondo di Goethe. Questo ingresso nello spettro dei punti di riferimento letterari di Handke comporta uno sconvolgimento che si ripercuote sull'evoluzione dell'opera narrativa e che presuppone l'allontanamento dalle tematiche e dalle strutture che avevano caratterizzato la scrittura del praghese e al contempo dalla propria poetica degli anni precedenti.

Il racconto *Langsame Heimkehr*<sup>10</sup> viene giudicato come la prima testimonianza in cui diventa manifesto il cambiamento di direzione, dal momento che la narrazione aspira a raggiungere la risoluzione dello stato di crisi che pervade il protagonista Sorger<sup>11</sup>. Questi, spostandosi dalla solitudine dell'ambiente subpolare verso una regione in cui si auspica la possibilità di riallacciare il contatto umano, concretizzerebbe altresì, all'interno della realtà narrativa, l'allontanamento da una delle prerogative che avevano contraddistinto il metaforismo del praghese e di conseguenza lo scrivere di Handke fino a quel momento.

Nonostante ciò, il dibattito letterario con la poetica di Kafka rimane aperto nei diari, vale a dire nel luogo in cui matura la concezione della narrativa.

Ci si trova dunque di fronte alla situazione in cui per un verso Kafka e la sua opera vivono nella quotidianità dell'autore e per l'altro sembra che la loro influenza stia per scomparire dalla sua produzione letteraria. Tale circostanza allude al permanere dell'influsso kafkiano anche nella produzione più recente, acquisendo queste nuove forme e colorazioni, difficili da penetrare, poiché la presenza del predecessore non è più percettibile alla superficie della narrazione, bensì nella profondità del processo di ispirazione che sta alla base della composizione letteraria.

Ora, considerando la preminenza di Kafka nell'evoluzione della poetica handkiana, si tratterà anzitutto di individuare il percorso intellettuale che sta al centro del nuovo indirizzo di sviluppo della ricerca dell'epigono, dal momento che questi sostiene la continuità di pensiero all'interno del processo creativo della tetralogia, negando il sopraggiungere di una svolta<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr*. Erzählung [1979], Frankfurt/M., Suhrkamp, («suhrkamp taschenbuch 1069»), 1984.

<sup>11</sup> Cfr. W. Kraus, «Laudatio auf Peter Handke. Zur Verleihung des Kafka-Preises - 10. Oktober 1979», *Literatur und Kritik*, 140, November 1979, pp. 557-578.

<sup>12</sup> Cfr. P. Handke, «Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen». Ein Gespräch geführt von Herbert Gampfer [1987], Zürich, Ammann, («suhrkamp taschenbuch 1717»), 1990, p. 121: «[...] das ist ja keine "Wende" von mir, die mit Langsame Heimkehr eingesetzt hat [...]».

come invece riconosce la critica. Di qui si procederà con l'analisi della relazione Kafka-Goethe, accennata, come abbiamo visto sopra, dall'autore stesso negli appunti di lavoro, per appurare se il suo rivolgersi a Goethe derivi da una nuova forma di ricezione di Kafka.

2. *Kafka e Goethe: «[...] aber in der Geschichte [...] bestand wohl ein ähnlich undeutlicher Zusammenhang wie in Karls Erinnerungen»<sup>13</sup>*

L'analisi del percorso culturale e intellettuale di Franz Kafka rileva l'importanza dell'opera goethiana nelle letture del praghese, dimostrando peraltro che la ricerca di quest'ultimo mira a conseguire opportunità che gli procurino il lenimento delle sofferenze interiori («Goethe, "Trost im Schmerz"»<sup>14</sup>)<sup>15</sup>, nonché a recuperare strumenti espressivi idonei alla rappresentazione della condizione dell'uomo moderno<sup>16</sup>.

Le annotazioni registrate da Kafka nei *Diari* permettono di accertare che l'autore riferisce delle esperienze di lettura di Goethe in modo particolare nel periodo in cui sta concependo il romanzo-frammento *Der Verschollene*: «Der mich ganz durchgehende Eifer mit dem ich über Goethe lese (Goethes Gespräche, Studentenjahre, Stunden mit Goethe; Ein Aufenthalt Goethes in Frankfurt) und der mich von jedem Schreiben abhält»<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> F. Kafka, *Amerika*, a cura di M. Brod, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch, («Taschenbuch 12661»), 1994, p. 39.

<sup>14</sup> F. Kafka, *Tagebücher. Kritische Ausgabe*, a cura di H.-G. Koch / M. Müller / M. Patsley, Frankfurt/M., Fischer, 1990, [1 Textband], p. 410.

<sup>15</sup> Per i suoi viaggi Kafka, infatti, scelse ripetutamente mete che per diversi motivi sono da ricollegarsi ad una precedente presenza di Goethe. Fu a Weimar nel 1912 con Max Brod e cercò ristoro alle sue ricorrenti crisi depressive ben due volte, nel 1909 e nel 1913, presso il lago di Garda dove Goethe stesso, nel 1786, aveva trovato conforto ai tormenti che assillavano la sua anima e che erano stati la causa della sua fuga da Weimar. Cfr. a questo proposito A. Tonelli, «Franz Kafka», *Ai confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda*, Trento, Alcione, 1995, pp. 243-299; M. Brod, «Franz Kafka. Eine Biographie», *Über Franz Kafka*, Frankfurt/M.-Hamburg, Fischer Bücherei, 1966, pp. 11-219 e F. Kafka, «Nr. 18 Ansichtspostkarte: Riva, Il Porto con la torre Aponale», *Briefe an Otilia und die Familie*, a cura di H. Binder / K. Wagenbach, Frankfurt/M., Fischer, 1974, p. 20.

<sup>16</sup> Cfr. altresì H. Binder, «Kafkas literarische Urteile. Ein Beitrag zu seiner Typologie und Ästhetik», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 86. Bd., 1967, pp. 216-217. Il Binder in questo studio rileva, in un frammento del marzo 1912 e nella descrizione di una stanza nel secondo capitolo di *Der Verschollene*, delle tracce che fanno risalire a forme descrittive tipicamente goethiane.

<sup>17</sup> F. Kafka, *Tagebücher ...*, p. 368-369.

Come risulta dalle indagini di Hartmut Binder<sup>18</sup>, Kafka, infatti, incominciò a scrivere il suo primo romanzo nell'inverno del 1911, probabilmente a partire dalla metà di dicembre. Il manoscritto di questa versione, la cui scrittura si protrasse presumibilmente fino alla primavera del 1912, non ci è pervenuto. Questo primo tentativo doveva contare circa la metà delle pagine della versione giunta e non comprendeva sicuramente la parte relativa al teatro di Oklahoma.

Lo scrittore iniziò ad elaborare la seconda versione nella fase di ebbrezza creativa che aveva dato alla luce *Das Urteil* nella notte dal 22 al 23 settembre 1912, e se ne occupò regolarmente e con costanza fino al gennaio 1913<sup>19</sup>; dopodiché interruppe la scrittura per riprenderla saltuariamente: le prime due settimane dell'ottobre 1914 videro la nascita del capitolo «Das Naturtheater von Oklahoma»<sup>20</sup> e gli anni 1915 e 1916 furono caratterizzati da riaccostamenti al romanzo e da rielaborazioni.

Il primo capitolo del progettato romanzo, dal titolo «Der Heizer», fu pubblicato dall'autore stesso, il quale, nello scambio epistolare con l'editore, aveva accennato alla possibilità di una pubblicazione separata. Il racconto apparve nel 1913 nella collana *Der jüngste Tag* edita dalla casa editrice di Kurt Wolff con il titolo *Der Heizer. Ein Fragment*<sup>21</sup>.

Nel periodo della prima stesura<sup>22</sup>, Franz Kafka non riporta dunque appunti inerenti all'argomento «America», bensì le impressioni derivanti dalle letture e dallo studio dell'opera di Goethe:

Goethe hält durch die Macht seiner Werke die Entwicklung der deutschen Sprache wahrscheinlich zurück. Wenn sich auch die Prosa in der Zwischenzeit öfters von ihm entfernt, so ist sie doch schließlich, wie gerade gegenwärtig mit verstärkter Sehnsucht zu ihm zurückgekehrt und hat sich selbst alte bei Goethe vorfindliche sonst aber mit ihm zusammenhängende Wendungen angeeignet, um sich

---

<sup>18</sup> Cfr. H. Binder, «Kommentar. Der Verschollene (Amerika). (Winter 1911/12-24. Januar 1913 und 4.-15. Oktober 1914), *Kafka Kommentar. Zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler, 1976, p. 58.

<sup>19</sup> Cfr. H. Binder, «Erlesenes Amerika: "Der Verschollene"», *Kafka. Der Schaffensprozess*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1983, p. 106.

<sup>20</sup> Cfr. H. Binder, «Erlesenes ...», p. 118.

<sup>21</sup> Cfr. H. Binder, «Kommentar ...», pp. 82-84.

<sup>22</sup> Cfr. H. Binder, «Erlesenes ...», p. 100, in cui lo studioso mette in evidenza che Kafka in questo periodo era assorto nella lettura di *Dichtung und Wahrheit*.

an dem vervollständigten Anblick ihrer grenzenlosen Abhängigkeit zu erfreuen.<sup>23</sup>

Con questo pensiero Kafka sottolinea il permanere dell'influsso di Goethe nel processo di sviluppo della prosa moderna, lasciando intuire la suggestione esercitata dallo stesso anche sulla propria opera. Dalle riflessioni registrate si osserva inoltre che lo scrittore associa la scioltezza del proprio scrivere alla vicinanza spirituale a Goethe:

So vergeht mir der regnerische, stille Sonntag, ich sitze im Schlafzimmer und habe Ruhe aber statt mich zum Schreiben zu entschließen, in das ich z.B. vorgestern mich hätte ergießen wollen mit allem was ich bin, habe ich jetzt eine ganze Weile lang meine Finger angestarrt. Ich glaube, diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.<sup>24</sup>

Il 31 gennaio 1912 Kafka annotava altresì il proposito di scrivere un saggio su Goethe «Goethes entsetzliches Wesen»<sup>25</sup>, che però non fu scritto o non ci è pervenuto. Il titolo prestabilito potrebbe far supporre l'intenzione di Kafka di scrivere sulla personalità dell'autore e in modo

<sup>23</sup> F. Kafka, *Tagebücher* ..., p. 318.

<sup>24</sup> F. Kafka, *Tagebücher* ..., p. 358.

<sup>25</sup> F. Kafka, *Tagebücher* ..., p. 367: «31. I 12. Nichts geschrieben. Weltsch bringt mir Bücher über Goethe, die mir eine zerstreute, nirgends anwendbare Aufregung verursachen. Plan eines Aufsatzes, "Goethes entsetzliches Wesen". Furcht vor dem 2stündigen Abendspaziergang, den ich jetzt für mich eingeführt habe». Dall'annotazione di Kafka non è possibile giudicare con certezza se intendesse scrivere un saggio su Goethe. A nostro avviso si tratta di un suo progetto, in quanto egli afferma inoltre che la lettura delle opere portategli dall'amico su Goethe gli causano inquietudine e malessere; pertanto è desumibile che sia Kafka stesso a definire Goethe «spaventoso», poiché il titolo rispecchierebbe la sensazione procurata. A sostegno della nostra affermazione citiamo l'argomentazione comunicataci gentilmente per via orale da Kurt Krolop (Praga), il quale afferma che Kafka ha ripreso l'espressione stilistica «entsetzlich», per definire Goethe, da un saggio di Robert Walser su Dickens. Walser in questo scritto definisce Dickens «entsetzlich» per sottolineare l'eccezionalità della sua scrittura, che scoraggerebbe ogni tentativo di imitazione. Secondo Krolop lo scrittore praghese conosceva questo saggio del 1911 e sulla base del fascino che questo aveva esercitato su di lui, avrebbe utilizzato la stessa espressione per definire Goethe, che, pure grazie alle qualità della sua produzione, era altrettanto «spaventoso» e quindi demoralizzante. L'uso dell'espressione «entsetzlich» rivela dunque il grado di considerazione attribuito da Kafka a Goethe e alla sua opera. Cfr. altresì R. Walser, *Das Gesamtwerk. Kleine Dichtungen-Prosastücke-Kleine Prosa*, a cura di J. Greuen, vol. II, Genf/Hamburg, Helmut Kossodo, 1971, pp. 280-283 e pp. 358-359.

particolare su quel lato del carattere che gli si presentava spaventoso, in quanto simulacro delle sue paure.

Esprimendo l'ammirazione per Goethe, tanto per la sua produzione poetica quanto per la sua personalità, Kafka accenna ai sentimenti contrastanti che sorgono nel suo animo al cospetto della maestria del poeta della «Klassik»: infatti se da un lato il praghese ricerca una sorta di immedesimazione nel mondo goethiano, dall'altro esita ad identificarsi con questo per non soccombere alla sua imponenza.

In questa prima fase della composizione del romanzo americano lo scrittore, quindi, non elabora i pensieri relativi all'opera in gestazione, è impegnato invece a dare una forma concreta al legame ideale che collega il proprio scrivere al mondo poetico di Goethe.

Il 25 settembre 1912 Kafka incomincia la seconda stesura del romanzo, che è quella che ci è giunta in forma di manoscritto, a cui lavorò quasi ininterrottamente fino al gennaio 1913<sup>26</sup>. Tra la prima stesura che non ci è pervenuta e la seconda si colloca il viaggio dell'autore con l'amico Max Brod a Weimar, che ebbe luogo dal 29 giugno al 7 luglio 1912.

Nei diari scritti durante il soggiorno a Weimar, in occasione della visita del «Goethe-Schiller-Archiv», Kafka annota alcuni pensieri relativi a questa visita. Riferendosi ai materiali osservati, riporta le sue impressioni solamente riguardo a tre composizioni di Goethe, e cioè al manoscritto di una poesia scritta all'età di sette anni, ad una poesia del ciclo *Gesellige Lieder* e al canto di Mignon: «Lied der Mignon ohne einen Strich»<sup>27</sup>. Vediamo che il giovane scrittore praghese sottolinea la maestria di Goethe mettendo in evidenza la fluidità dell'ispirazione, che si concretizza nella composizione scorrevole, senza segni di correzione o variazioni.

L'attenzione di Kafka si rivolge peraltro a Mignon. Ciò potrebbe aver condotto la sua mente a riflettere sul ciclo di Wilhelm Meister e a creare associazioni da inserire nell'opera che era occupato a comporre, o addirittura potrebbe costituire una spia indicante che in quel periodo era assorbito dallo studio del ciclo. L'apparire di questa figura nel periodo di concezione di *Der Verschollene* si rivela di fondamentale importanza in quanto nell'opera in questione emergono elementi che rivelano delle affinità con *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

Quest'opera non compare nella biblioteca privata di Kafka, che attualmente è conservata presso l'università di Wuppertal. L'elenco della rac-

<sup>26</sup> Cfr. H. Binder, «Erlesenes ...», p. 106.

<sup>27</sup> F. Kafka, *Tagebücher ...*, p. 1032.

colta delle opere che gli appartennero è tuttavia incompleto poiché i suoi libri condivisero il dramma della sua famiglia e insieme dell'olocausto degli ebrei. Pertanto la biblioteca privata dell'autore, così com'è conservata, non trasmette un quadro completo della letteratura da lui consultata. La pubblicazione relativa alla biblioteca di Kafka di Jürgen Born<sup>28</sup> conferma la presenza di parecchie opere di Goethe tra quelle ritrovate, non quella però dei *Wanderjahre*, che potrebbe essere andata dispersa.

Tale assenza non è comunque da considerarsi come prova che Kafka non abbia conosciuto l'opera, in quanto le fonti a cui potrebbe aver fatto riferimento sono innumerevoli: le letture durante il corso di studi<sup>29</sup>, lo scambio culturale con gli amici, il prestito bibliotecario o da parte di conoscenti, o forse l'autore potrebbe addirittura aver posseduto l'opera e averla regalata come aveva fatto con *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* (1811) di Johann Peter Hebel (1760-1826) da lui molto apprezzata<sup>30</sup>. Sulla base della biblioteca non è dunque accertabile se Kafka conoscesse o meno l'opera.

Hartmut Binder mette in evidenza il ruolo di Goethe nella formazione scolastica di Franz Kafka<sup>31</sup>, richiamando l'attenzione sull'importanza che veniva assegnata alla sua prosa, quale modello da seguire nel racconto, nella descrizione e nell'esposizione. Il grado di considerazione attribuito dal praghese a Goethe e alla sua opera si può desumere anche dalla sua scelta del tema per la «Redeübung» all'esame di maturità, che verteva sul dramma *Torquato Tasso* (1789), dal titolo «Wie haben wir den Schluß von Goethes "Tasso" aufzufassen?»<sup>32</sup>; egli fu peraltro l'unico studente della sua classe a svolgerlo.

Benché sia difficile dimostrare con certezza che lo scrittore avesse letto l'ultimo romanzo goethiano, sussistono i presupposti che confermano l'ipotesi della sua conoscenza. Ci riferiamo a reminiscenze dei *Wanderjahre* che appaiono nelle opere di Kafka. Nel suo ultimo romanzo *Das Schloß*, il

<sup>28</sup> J. Born, *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt/M., Fischer, 1990.

<sup>29</sup> Cfr. K. Wagenbach, «Gymnasium 1893-1901», *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Bern, Francke, 1958, pp. 34-64. La ricerca di Wagenbach dimostra che a scuola l'autore è venuto almeno a conoscenza dell'episodio di Amleto dei *Lehrjahre*.

<sup>30</sup> Cfr. J. Born, «Kafka als Leser. Nachbemerkung von Jürgen Born», *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt/M., Fischer, 1990, p. 225.

<sup>31</sup> H. Binder, «Schulzeit (1889-1901)», in *Kafka-Handbuch*, a cura di H. B., vol. I, Stuttgart, Kröner, 1979, p. 201 sgg.

<sup>32</sup> Cfr. C. Bezzel, *Kafka-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München/Wien, Carl Hanser, 1975, p. 19.

viandante K. giunge senza bagaglio in un villaggio che si trova ai piedi di un monte su cui si erge un castello. Qui cerca ristoro nell'osteria e gli viene subito permesso di passarvi la notte. Le circostanze che caratterizzano la scena dell'arrivo di K. al villaggio ripetono quelle di Wilhelm Meister, pure privo di bagaglio, nel primo capitolo del terzo libro dei *Wanderjahre*:

Ein altes, wohlerhaltenes, zu verschiedenen Zeiten erneutes Schloß zeigte sich auf einem bebuschten Hügel; am Fuße desselben zog ein heiterer Flecken sich hin mit vorstehendem, in die Augen fallendem Wirtshaus; auf letzteres ging er zu und ward freundlich von dem Wirt empfangen, jedoch mit Entschuldigung, daß man ihn ohne Erlaubnis einer Gesellschaft nicht aufnehmen könne, die den ganzen Gasthof auf einige Zeit gemietet habe; deswegen er alle Gäste in die ältere, weiter hinauf liegende Herberge verweisen müsse. Nach einer kurzen Unterredung schien der Mann sich zu bedenken und sagte: «Zwar findet sich jetzt niemand im Hause, doch es ist eben Sonnabend, und der Vogt kann nicht lange ausbleiben, der wöchentlich alle Rechnungen berichtigt und seine Bestellungen für das Nächste macht [...]». Er hieß darauf den neuen Gast in dem obern großen Vorsaal sich gedulden und, was ferner sich ereignen möchte, abwarten. [...] Es dauerte nicht lange, so erschien der Vogt, welcher, von dem Wirte vorbereitet, nach einer kurzen Unterredung und keinem sonderlichen Ausforschen ihn unter folgenden Bedingungen aufnahm: drei Tage zu bleiben, an allem, was vorgehen möchte, ruhig teilzunehmen und, es geschehe was wolle, nicht nach der Ursache zu fragen, so wenig als beim Abschied nach der Zeche.<sup>33</sup>

La situazione di K. si distingue comunque da quella di Wilhelm in quanto il primo, dopo aver ricevuto il permesso di pernottare, viene svegliato dal figlio del castellano che lo vuole allontanare. L'episodio in *Das Schloß* inoltre non è contraddistinto dall'ospitalità e dall'accoglienza<sup>34</sup>.

Nel secondo capitolo di *Der Verschollene* viene narrato, invece, il soggiorno di Karl a casa dello zio. L'autore fornisce qui una descrizione det-

<sup>33</sup> J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, a cura di E. Bahr, Stuttgart, Philipp Reclam jun., («Universal-Bibliothek Nr. 7827»), 1982, pp. 338-339.

<sup>34</sup> Cfr. K. Fingerhut, «Auswandern-Schreiben. Kafkas *Der Verschollene* als doppeltes Erzählspiel und als Experiment einer doppelten Lektüre», in *Entre critique et rire: Le Disparu de Franz Kafka. Kafkas Roman Der Verschollene. Actes du colloque de Montpellier*, 10-11 janvier 1997, a cura di M. Godé / M. Vanoosthuyse, Montpellier, Bibliothèque d'Etudes Germaniques et Centre-Européennes, 1997, p. 138 sgg.

tagliata della scrivania mobile presente nella camera del protagonista<sup>35</sup>. Lo scrittoio è fornito di un regolatore e di una manovella che permettono di ristrutturare le dimensioni e le forme degli scomparti. Questa nuova invenzione riporta alla mente di Karl Roßmann certi giochi natalizi che venivano mostrati ai bambini al mercatino di Natale di Praga, in cui l'azionamento di una manovella metteva in movimento la scena della natività, faceva avanzare i Re Magi e rendeva luminose le stelle; di qui egli conclude che tra le due invenzioni, ossia tra la scrivania e il gioco, doveva esistere un nesso confuso. In questo luogo la relazione indefinita che si stabilisce nei pensieri di Karl riproduce quella che si crea nella mente di Kafka nel momento della scrittura; però il ricordo che l'autore fa risalire all'intrattenimento per i bambini proviene in realtà dalla rievocazione di elementi impressi nella sua memoria attraverso l'attività di lettura.

Uno scrittoio simile si ritrova infatti all'interno dei *Wanderjahre* nel capitolo «Die neue Melusine»: il barbiere narra di un'avventura vissuta durante le sue peregrinazioni, in cui incontra una bella signora, con la quale incomincia una relazione amorosa. Nel corso del racconto, si rivela che questa appartiene al popolo dei Nani e che, a causa di particolari circostanze, le è stata concessa la facoltà di acquisire dimensioni umane. Ella viaggia sempre con un cofano che deve essere spostato con grande cura. Il barbiere scoprirà che nel cofano la bella trasporta le stanze in cui vive quando assume le sue sembianze naturali. Successivamente la strana creatura racconta all'innamorato che il suo popolo era stato creato da Dio prima di tutte le altre cose.

Il protagonista, per poter rimanere con lei, accetta di prendere le forme di un nano. A trasformazione avvenuta, i due innamorati s'incamminano su una collina, sulla cui cima si trova il forziere. L'io-narrante viene pregato di bussare sulla cassetta e questa incomincia a «muoversi», trasformandosi nel palazzo della sua bella:

Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit *einem* Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können, wie sich jener Palast entfaltete, in welchen mich meine süße

---

<sup>35</sup> Cfr. H. Binder, «Kommentar ...», p. 101. L'analisi di Hartmut Binder comprova che Kafka ha preso l'idea della scrivania da una di quelle che erano di moda al suo tempo. Le affermazioni dello studioso non tengono però conto dell'elemento fantastico che caratterizza la descrizione.

Begleiterin nunmehr hineinzog. In dem Hauptsaal erkannte ich sogleich das Kamin, das ich ehemals von oben gesehen, und den Sessel, worauf sie gesessen. Und als ich über mich blickte, glaubte ich wirklich noch etwas von dem Sprunge in der Kuppel zu bemerken, durch den ich hereingeschaut hatte. Ich verschone Euch mit Beschreibung des Übrigen; genug alles war geräumig, köstlich und geschmackvoll.<sup>36</sup>

Anche qui troviamo quindi una scrivania mobile che possiede qualità straordinarie, il cui azionamento permette di mutare le forme in base alle necessità. Inoltre la realtà dello scrittoio, nella finzione letteraria, diventa il punto di transizione, la porta che conduce nel mondo della fantasia, ovvero il palazzo, che permette nondimeno all'autore di proseguire la composizione letteraria in un nuovo mondo.

La scrivania di Karl, oltre a possedere lo stesso congegno, ricopre la stessa funzione; grazie alle sue qualità straordinarie, rappresenta, come il palazzo, l'iniziazione nel nuovo mondo, poiché è davanti ad essa che Karl, all'inizio della sua esperienza americana, passa molto del suo tempo intento allo studio dell'inglese, la lingua del mondo nuovo in cui intende incamminarsi<sup>37</sup>.

La «doppia» lettura di *Der Verschollene* di Karlheinz Fingerhut interpreta la presenza della scrivania e della lingua sconosciuta come metonimie dell'attività dello scrittore impegnato nella composizione del romanzo e del suo tentativo di intraprendere un nuovo tipo di scrittura<sup>38</sup>. Lo scrittoio simboleggerebbe quindi l'entrata nel mondo della scrittura che qui viene raffigurata dal viaggio in America.

Sia la scrivania di Melusine sia quella di Roßmann conducono nel mondo della fantasia: l'una nel regno fantastico dei Nani e l'altra nell'ambito della creazione fantastica. Inoltre, in seguito al suo intervento, Wilhelm e Karl vengono a scomparire: il primo sparisce dalla narrazione per-

<sup>36</sup> J. W. Goethe, *Wanderjahre ...*, pp. 403-404.

<sup>37</sup> In questo caso si potrebbe trattare di un episodio di *criptomnesia*, ossia dell'apparire nel tessuto narrativo di riproduzioni fedeli di letture passate che nella memoria diretta non avevano lasciato tracce (cfr. a questo proposito C. G. Jung, «Kryptomnesie», *Psychiatrische Studien*, Zürich, Rascher, 1966, pp. 103-115, in cui lo psicologo descrive il fenomeno, analizzando un passaggio di *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche nel quale si riconoscono degli elementi che avevano contraddistinto un racconto di Justinus Kerner), oppure della volontà di Kafka di istruire il lettore sullo svolgimento della scrittura e, in particolare, sulle fonti di riferimento recepite nel corso del processo creativo.

<sup>38</sup> Cfr. K. Fingerhut, «Auswandern ...», p. 129 sgg.

ché è subentrato un nuovo episodio, il secondo, comparsa l'occasione della produzione fantastica, si dissolve nel corso del suo sviluppo.

Gli scrittoi di David Roentgen (1745-1807) erano famosi ai tempi di Goethe e lo scrittore, durante un viaggio nella zona del Reno con l'amico Lavater, nel 1774 visitò l'ebanista a Neuwied. Una stanza di casa Goethe a Francoforte era arredata altresì con mobili che erano stati costruiti dal padre di David, Abraham Roentgen<sup>39</sup>.

Anche in *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795-97)<sup>40</sup> si fa menzione di uno scrittoio di uguale provenienza: «[...] dieser Schreibtisch von Röntchens bester Arbeit. [...] Man hatte ihn oft als Muster einer vortrefflichen und dauerhaften Tischarbeit gerühmt und vorgezeigt, [...]»<sup>41</sup>. Il passaggio citato indubbiamente era rimasto impresso nella memoria di Kafka che, nella descrizione della scrivania di Karl Roßmann, così riproduce:

In seinem Zimmer stand ein amerikanischer Schreibtisch bester Sorte, wie sich ihn sein Vater seit Jahren gewünscht und auf den verschiedensten Versteigerungen um einen ihm erreichbaren billigen Preis zu kaufen gesucht hatte, ohne daß es ihm bei seinen kleinen Mitteln jemals gelungen wäre.<sup>42</sup>

Vediamo che nella scrittura di Kafka si realizza anche la consonanza tra «bester Arbeit» e «bester Sorte». Inoltre ascrivendo al padre il desiderio di acquistare un simile scrittoio, Kafka allude alla propria aspirazione a possedere gli stessi strumenti espressivi di Goethe e accenna contemporaneamente al processo di identificazione con questi che si è instaurato nel corso della stesura. Con l'avventura nel continente americano, Kafka, nella finzione narrativa, viene a disporre pertanto di un elemento che prima apparteneva solo a Goethe.

Tali considerazioni comunque non escludono l'influsso della scrivania descritta in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* in quanto è proprio nel romanzo che Kafka trova l'ispirazione per descrivere l'eccezionalità del congegno,

<sup>39</sup> Cfr. H.-G. Dewitz, «Kommentar. Wanderjahre - zweite Fassung», in J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di G. Neumann / H.-G. D., vol. X, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 1208.

<sup>40</sup> Cfr. J. Born, *Kafkas Bibliothek ...*, p. 38. Quest'opera si trova tra le opere di Kafka conservate.

<sup>41</sup> J. W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di W. Voßkamp / H. Jaumann, vol. IX, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1030.

<sup>42</sup> F. Kafka, *Amerika ...*, p. 38.

che nelle *Unterhaltungen* non compare. Infatti le ripetute ricerche che sono state avviate per appurare la provenienza dell'ispirazione non hanno riscontrato l'esistenza di scrivanie «mobili» come quella descritta da Kafka<sup>43</sup>:

Er [der Schreibtisch] hatte zum Beispiel in seinem Aufsatz hundert Fächer verschiedenster Größe, und selbst der Präsident der Union hätte für jeden seiner Akten einen passenden Platz gefunden, aber außerdem war an der Seite ein Regulator, und man konnte durch Drehen an einer Kurbel die verschiedensten Umstellungen und Neueinrichtungen der Fächer nach Belieben und Bedarf erreichen.<sup>44</sup>

Il meccanismo che distingue la scrivania di Karl è costituito da un «Regulator» e da una «Kurbel» da girare. Nella descrizione di Goethe non viene espressamente indicato il genere di dispositivo da tirare affinché lo scrittoio si metta in movimento; effettuato il tiro, molle e scomparti cambiano le loro forme e posizioni. Del congegno di Kafka vengono descritti anche i dispositivi da azionare per ottenere il meraviglioso movimento. Il confronto delle due descrizioni induce a pensare che la seconda sia nuovamente il risultato di un'interpretazione della prima. Infatti le espressioni «Feder» e «Ressorts», impiegate da Goethe, suscitano l'idea di un orologio, che Kafka riproduce attraverso l'impiego del termine «Regulator», ossia pendolo regolabile.

In base alle osservazioni sopra esposte si riscontra quindi l'influsso dell'esperienza di lettura di *Wilhelm Meisters Wanderjahre* nel processo di scrittura di *Der Verschollene*<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Cfr. K. Fingerhut, «Auswandern ...», p. 130.

<sup>44</sup> F. Kafka, *Amerika ...*, p. 39.

<sup>45</sup> La decisione di scrivere un romanzo ambientato in America viene fatta risalire al desiderio di Kafka di allontanarsi da Praga per lasciarsi dietro le spalle le situazioni conflittuali vissute in famiglia e nella città. La scelta del continente americano si ricollega inoltre alla storia della famiglia Kafka che contava diversi familiari oltreoceano con i quali lo scrittore aveva avuto modo di intrattenersi. Personalmente lo scrittore, comunque, non fu mai in America e le sue conoscenze del paese derivano dalle sue letture. Cfr. H. Binder, «Erlesenes ...», p. 76 sgg. e K. Fingerhut, «Esperienza tra vita e letteratura: l'America di Arthur Holitscher e di Franz Kafka. Rapporti funzionali tra relazioni di viaggio e romanzo», in *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, a cura di M.-E. D'Agostini, Milano, Guerini, 1987, pp. 119-129. - Riconoscendo la presenza viva dei *Wanderjahre*, quale sostrato nel processo creativo di *Der Verschollene*, si potrebbe intravedere nella scelta dell'America da parte di Kafka un ulteriore elemento della ricezione dell'ultimo romanzo di Goethe, in cui il progetto di emigrazione negli Stati Uniti è il motivo conduttore. Qui si forma infatti una compagnia di emigranti che aspira ad espatriare per abbandonare la situazione di crisi creatasi in Europa in seguito alla mecca-

### 3. La tetralogia «Langsame Heimkehr»: Kafka versus Goethe

#### *La ricezione bipolare*

Nella prima parte della tetralogia, il geologo Sorger si intrattiene al Nord per lo studio delle forme. L'esecuzione del suo lavoro di ricerca scientifica nella natura gli permette contemporaneamente di dare consistenza alla sua interiorità e pertanto di contrastare la crisi che lo tormenta. Tuttavia il lavoro compiuto nella solitudine rivela la sua sterilità se non trova una riconferma nell'attività quotidiana del protagonista dopo il ritorno.

L'intento di Sorger è quello di far confluire i risultati dei suoi studi in Alaska in una relazione: la sua attività, quindi, può giungere ad una realizzazione definitiva nel momento in cui si concretizza nella scrittura. L'esperienza al Nord pertanto, oltre a rendere possibile l'unità tra interno ed esterno, si rivela altresì materia da narrare.

Nel corso del racconto *Langsame Heimkehr*, l'autore istruisce il lettore sul carattere che assumerà la sua impresa narrativa:

Mit dem geplanten Versuch «Über Räume» würde er die Übereinkünfte seiner Wissenschaft verlassen müssen; sie konnten ihm höchstens manchmal weiterhelfen, indem sie seine Phantasie strukturieren.<sup>46</sup>

Il pensiero racchiude senz'altro un conflitto che irrita il lettore: infatti «Wissenschaft» e «Phantasie» vengono poste in rapporto paratattico nel contesto dell'attività scientifica del protagonista. Ora, considerando invece «Wissenschaft» come metonimia, del tipo effetto-causa, di «Schreiben», si viene istruiti sui propositi narrativi dell'autore il quale, con l'opera progettata, intende avviare un processo di revisione poetica. E se tale rinnovamento, da un lato, presume l'abbandono di certe consuetudini della sua arte precedente, sollecita di contro, dall'altro, la ricerca di nuovi modelli letterari cui rivolgersi per approdare a nuove soluzioni stilistiche e narrative da utilizzare nel corso dell'attività compositiva. In questa circostanza, come Kafka, all'interno del tessuto narrativo, Peter Handke ragguaglia quindi il lettore con informazioni inerenti al processo di scrittura.

---

nizzazione del sistema produttivo, diventando l'America, di conseguenza, sinonimo di libertà, felicità e benessere.

<sup>46</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr* ..., p. 112.

Alla fine del viaggio che ha portato Sorger dall'Alaska a New York, cioè alla fine della ricerca che sfocerà nella scrittura, il protagonista soggiorna in una stanza d'albergo nella quale trae le conclusioni relative ai suoi studi:

Sorger breitete die Hefte mit den Aufzeichnungen über den Tisch, so daß jedes einzelne mit seiner besonderen Farbe erschien und die ganze Tischfläche gleichsam zu einer geologischen Karte wurde, wo bunte Flächen die verschiedenen Erdzeitalter bedeuteten. Ein mächtiges, unbestimmtes Zartgefühl ergriff ihn: Natürlich wünschte er sich ein «zusätzliches Licht!» Und bewegungslos stand er über das vielfarbige, an manchen Stellen schon altersblasse Muster gebeugt, bis er selber eine ruhige Farbe unter anderen wurde. Er blätterte die Hefte durch und sah sich in der Schrift verschwinden: in der Geschichte der Geschichten, einer Geschichte von Sonne und Schnee. [...] «Fälschung!»: Das war nun aber kein Schuldvorwurf mehr, sondern eine Heilsidee: er, Sorger, würde das «Evangelium der Fälschung» schreiben; und es war eine triumphale Vorstellung, ein Fälscher unter Fälschern zu sein.<sup>47</sup>

Con queste conclusioni lo scrittore è intenzionato altresì a comunicare le peculiarità del processo intertestuale che permea la sua nuova produzione. Il protagonista, infatti, ha di fronte a sé un tavolo sul quale è raccolto il materiale da narrare; l'autore mette in evidenza la varietà cromatica che distingue i disegni distribuiti sulla superficie, la relativa trasformazione in carta geologica e la conseguente impressione che si espande nell'animo di Sorger nell'accingersi alla scrittura. Con il desiderio di venir sostenuto da un ulteriore lume, il protagonista, davanti a questo tavolo, nei quaderni degli appunti, trova l'origine dell'ispirazione. Egli si sente scomparire nel processo della scrittura, che diventa una sorta di falsificazione.

Le affermazioni contenute nel passo sopra citato alludono alla compresenza di Kafka e di Goethe, quali modelli di riferimento letterario, nella concezione dell'impianto narrativo dell'opera. Tale doppio intervento viene indicato, per la parte riguardante Goethe, dal ruolo ricoperto dai colori sulla superficie del tavolo e dal comparire della carta geologica; per la parte concernente Kafka, invece, dallo scomparire del soggetto nel processo della scrittura. Un'ulteriore conferma di ciò deriva dal proposito di scrivere «una storia di sole e neve»: la contrapposizione dei due elementi

<sup>47</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr* ..., p. 200-201.

accenna peraltro alla ricerca di una risoluzione che potrebbe derivare dall'energia del sole nello sciogliere la neve<sup>48</sup>.

Kafka stesso si era servito di un'antitesi simile nella narrazione di *Der Kübelreiter*. Qui l'io-narrante, intirizzito a causa del freddo per la mancanza di carbone per riscaldare l'appartamento, si reca dal mercante di carbone alla ricerca di combustibile: «[...] daß er daher für mich geradezu die Sonne am Firmament bedeutet»<sup>49</sup>. Anche in questa situazione il «salvatore» viene paragonato al sole. Utilizzando la stessa immagine per rappresentare le circostanze, Peter Handke associa Goethe con il sole e Kafka con la neve.

Lo stesso passaggio rivela inoltre che Handke per la concezione della metodologia di lavoro del protagonista si ispira alla consuetudine caratteristica dello scrivere di Kafka<sup>50</sup>, traducendo nell'attività geologica di Sorger la tecnica del praghese di registrare nei *Diari*, redatti pure su quaderni, degli abbozzi narrativi da rielaborare in un secondo tempo nel contesto della produzione poetica vera e propria. Qui affiora pure la reminiscenza di Goethe: «Hier befolg ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß»<sup>51</sup>. Oltre a rievocare l'atteggiamento del poeta stesso, tale ricordo potrebbe aver suggerito l'introduzione di «altersblasse», quale allusione al materiale antico consultato.

In accordo con le osservazioni sopra riportate, la funzione che viene così a ricoprire il tavolo all'interno della narrazione ripete quella che contraddistingue gli scrittoi di Karl e di Melusine, rappresentando qui il passaggio nel mondo dell'intertestualità, vale a dire nel mondo della scrittura che deriverà dalla composizione del materiale narrativo disposto su di

---

<sup>48</sup> La presenza della neve nella narrazione è un elemento caratteristico dello scrivere di Kafka, che l'autore utilizza per enfatizzare l'incomunicabilità e la condizione di abbandono e isolamento a cui è sottoposto il protagonista. Per la stesura di *Ein Landarzt* e di *Der Kübelreiter*, Kafka si serve del freddo invernale che avvolge la città di Praga per descrivere la propria situazione interiore. Lo scrittore, quindi, attraverso la rappresentazione di una circostanza esteriore intende presentare la propria problematica personale. Cfr. K. Fingerhut, «Die Erzählungen aus der Alchimistengasse (1916/17)», *Kafka*, Berlin, Volk und Wissen, («Für die Schule ...»), 1996, p. 148 e C. Bezzel, «Das Schloß», *Natur bei Kafka. Studien zur Ästhetik des poetischen Zeichens*, Nürnberg, Hans Carl, 1964, pp. 106-114.

<sup>49</sup> F. Kafka, *Der Kübelreiter, Sämtliche Erzählungen*, a cura di P. Raabe, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch, («Taschenbuch 1078»), 1970, p. 195.

<sup>50</sup> Cfr. H. Binder, «Erlesenes ...», pp. 94-95.

<sup>51</sup> J. W. Goethe, *Römische Elegien, Sämtliche Werke. Sämtliche Gedichte. Erster Teil: Die Gedichte der Ausgabe letzter Hand*, a cura di H. Beutler, vol. I, Zürich, Artemis, («Artemis-Gedenkausgabe»), 1977, p. 167.

esso, il quale grazie ad un'incantevole trasformazione è diventato parte del tavolino stesso. Con l'entrata in questo mondo Sorger sente altresì di dileguarsi come era accaduto ai due eroi che lo avevano preceduto.

L'imboccata per portarci a riconoscere l'influsso di *Wilhelm Meisters Wanderjahre* nella scrittura della tetralogia ci viene data dall'autore stesso nell'intervista concessa a Herbert Gamper. Nel corso della conversazione Gamper chiede allo scrittore che aspetto assume il rinnovamento della letteratura; l'autore spiega che contava di scoprirlo con la composizione del racconto *Langsame Heimkehr*: «Ich hab mir vorgestellt, daß man das herausfinden könnte im Schreibprozeß, und ich hab dann erfahren, daß das in einer Erzählung überhaupt mir nicht möglich ist, [...]»<sup>52</sup>. Per scoprirlo avrebbe dovuto abbandonare il flusso del racconto:

[...] es hätte dann etwas sein müssen wie der *Wilhelm Meister* von Goethe, also daß man den Fluß der Erzählung, den ich, vielleicht aus Feigheit, nicht verlassen wollte, verlassen müßte ... daß man aus dem einen Fluß dann verschieden Splitterteile macht, Abhandlungen, Tagebuch-Aufzeichnungen, daß man das alles fast notiert, wie Goethe das in den *Wanderjahren* gemacht hat. Darauf war ich halt nicht gefaßt, ich müßte mir das sozusagen im voraus vornehmen. Denn dieses Brechen des Erzählstroms, das konnte ich ... ich hätte ihn brechen müssen, und das hab ich nicht geschafft. Das hätte schon im voraus angelegt sein müssen, und zwar im ersten Satz schon, oder zumindest auf der ersten Seite.<sup>53</sup>

Nel luogo citato, Peter Handke riconosce la centralità dei *Wanderjahre* nel processo di rinnovamento a cui aspira la letteratura contemporanea. Parla inoltre della sua incapacità a riprodurre la struttura di Goethe, poiché ciò avrebbe significato abbandonare la continuità del flusso della narrazione.

L'ideale della frammentarietà che Goethe aveva realizzato con i *Wanderjahre*<sup>54</sup> Handke tuttavia lo insegue nello sviluppo delle tre opere successive,

<sup>52</sup> P. Handke, *Aber ich lebe ...*, p. 139.

<sup>53</sup> P. Handke, *Aber ich lebe ...*, p. 139.

<sup>54</sup> L'opera di Goethe, al suo apparire, era stata accolta con sospetto, in quanto in essa non si realizzava l'ideale dell'unità classica. Con il romanzo, infatti, l'autore non fornisce, come nei *Lehrjahre*, una visione strutturata e compiuta. La narrazione non procede in maniera organica e ciò contribuisce a rendere frammentaria anche l'identità del protagonista che, a causa della mancanza di continuità, è impossibilitato a sviluppare la propria personalità: la molteplicità dissolve pertanto l'aggregazione dell'io. Il romanzo quindi, nella sua struttura e tematica, scopre caratteristiche che lo avvicinano alle problematiche

che a posteriori raccorderà con la prima mediante la definizione «tetralogia».

*Lo scrivere tra ispirazione e ricordo*

La tetralogia *Langsame Heimkehr* comprova la vicinanza di Peter Handke all'opera di Kafka e di Goethe, e in modo particolare al frammento *Der Verschollene*<sup>55</sup> e al romanzo *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In essa, pur non trascurando il risultato della ricerca poetica compiuta da Kafka con la stesura del suo primo romanzo, l'impegno dell'autore è volto ad individuare delle possibili àncore di salvezza contro l'estraniamento e l'isolamento che avevano contraddistinto la sua produzione narrativa del passato. In questa operazione di revisione poetica Handke compie un doppio lavoro: infatti, se da un lato ricalca il percorso tracciato da Kafka<sup>56</sup>, dall'altro, ricorrendo a Goethe, segnala senz'altro la volontà di distaccarsi dalla propria arte precedente, e quindi anche da Kafka, auspicando la scoperta di una soluzione che permetta di contrastare la condizione di angoscia e di impotenza in cui è abbandonato l'uomo contemporaneo.

Nel corso della creazione artistica Handke rielabora elementi che aveva assimilato attraverso l'attività di lettura delle opere di Kafka e di Goethe, adattandoli di volta in volta alle circostanze createsi durante lo sviluppo narrativo. In questo modo l'autore diventa altresì un intermediario pro-

---

che hanno caratterizzato l'evoluzione del romanzo moderno. Cfr. T. Verweyen, «Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden», in *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, a cura di W. Jens, vol. VI, München, Kindler, («Studienausgabe 1996»), 1988, pp. 531-535.

<sup>55</sup> L'attestazione dell'appartenenza del suddetto romanzo all'intertesto di riferimento dell'autore viene fornita all'interno di *Wunschloses Unglück* in cui Handke ricorre alla relazione di Karl Rossmann con il fuochista per chiarire l'atteggiamento della madre inferma a letto; v. P. Handke, *Wunschloses Unglück. Erzählung* [1972], Frankfurt/M., Suhrkamp, («suhrkamp taschenbuch 146»), 1974, p. 77: «Und sie schaute von weitem zu mir her, mit einem Blick, als sei ich, wie Karl Rossmann für den sonst von allen erniedrigten Heizer in Kafkas Geschichte, ihr GESCHUNDENES HERZ». Cfr. inoltre U. Love, «"Als sei ich [...] ihr GESCHUNDENES HERZ": Identifizierung und negative Kreativität in Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück*», *Seminar*, XVII, 2, May 1981, pp. 130-146.

<sup>56</sup> Si osserva inoltre che Peter Handke si accosta a Goethe alla stessa maniera di Kafka, vale a dire ricercando nel mondo goethiano forme e atteggiamenti che consentano di trovare sollievo al senso di disagio che pervade l'uomo contemporaneo. Cfr. altresì M. Brod, «Anhang zu Franz Kafka. Eine Biographie», *Über Franz Kafka*, Frankfurt/M.-Hamburg, Fischer Bücherei, 1966, p. 385: «Es ist kein Zufall, daß Kafka immer wieder zu Goethe als einem der höchsten Lehrer der Menschheit zurückgekehrt ist, wozu er [...] nie den Hang gefunden hätte».

duttivo all'interno del processo vitale della letteratura e dà corpo, attraverso la propria produzione poetica, ad un'ulteriore occasione interpretativa dell'opera di riferimento.

L'impianto narrativo della tetralogia *Langsame Heimkehr* riproduce la frammentarietà che aveva contraddistinto *Der Verschollene*<sup>57</sup> e i *Wanderjahre*. In queste due opere, infatti, la caratterizzazione del protagonista non procedeva in maniera conseguente, in quanto o il progresso dello sviluppo della personalità veniva taciuto o la disorganicità veniva espressa attraverso l'intrusione di episodi non direttamente collegati con la rappresentazione della figura centrale. La struttura delle opere serviva quindi a trasmettere la scissione della personalità a cui erano sottoposti Karl e Wilhelm.

Anche la personalità del protagonista del ciclo *Langsame Heimkehr* è frammentaria e il suo sviluppo viene descritto nel corso di quattro opere che si distinguono tra loro sia per i contenuti che per i generi. La tetralogia è infatti composta da un racconto in prosa, da una composizione che si colloca tra il racconto e il saggio critico, da una presunta storia per bambini e da un poema drammatico in cui ripetutamente si ha la commistione di prosa e poesia.

Come nell'opera di Goethe, nella tetralogia si riscontra la presenza di diversi generi. Nei *Wanderjahre* tale accorgimento era stato considerato come la ricerca formale della totalità dell'essere<sup>58</sup>.

Il bisogno di riconquistare la totalità perduta, nell'opera di Peter Handke, si manifesta a partire da questo ciclo; riprendendo il modello goethiano, ristabilendo quindi le condizioni formali del romanzo di riferimento, l'autore ricrea le premesse che consentirono a Goethe di realizzare

---

<sup>57</sup> La frammentarietà strutturale è uno degli elementi distintivi dell'opera di Kafka. Nel romanzo *Der Verschollene* essa contribuisce ad impedire l'evoluzione di Karl. Il sesto capitolo «Ein Asyl» termina infatti con il protagonista che è ancora in casa di Brunelda e nel successivo lo troviamo per strada, libero da ogni costrizione, alla ricerca di un nuovo punto di riferimento. Il lettore non viene messo al corrente degli avvenimenti intercorsi tra l'abbandono della condizione servile e il ritorno alla libertà: di qui la rappresentazione di Karl diventa incoerente. Come nei *Wanderjahre*, la struttura dell'opera impedisce quindi la rappresentazione della totalità. Nel romanzo di Goethe vengono introdotte digressioni che contribuiscono ad allontanare il lettore dalla figura di Wilhelm, estraniandolo, quindi, nei confronti del protagonista. Kafka non rivolge il suo sguardo ad altre figure o avvenimenti, egli tace e ripropone il protagonista nelle nuove circostanze. La funzione delle divagazioni in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* viene dunque sostituita dal silenzio da parte di Kafka.

<sup>58</sup> Cfr. J. W. Goethe, «Nachwort», *Wanderjahre ...*, pp. 552-553.

lo stesso intento. In *Der Verschollene*, invece, l'impossibilità della totalità era evidenziata dal solo uso della prosa accompagnato dal silenzio. Come Kafka, Handke propone il silenzio tra i vari episodi, dato che ogni parte è indipendente e di quanto accaduto tra l'una e l'altra non si narra.

Nelle tre opere dunque la struttura formale acquisisce rilevanza sia per la caratterizzazione dei personaggi che per la rappresentazione della totalità. Il modello proposto da Goethe con i *Wanderjahre* viene ripreso da Kafka per delineare la frantumazione della personalità e per esprimere la perdita della totalità; Handke riconferma la frammentarietà che aveva distinto l'opera di Kafka e con l'ausilio di molteplici strumenti espressivi mira contemporaneamente a riconquistare la totalità che aveva raggiunto Goethe nei *Wanderjahre*.

La frantumazione individualistica del protagonista della tetralogia *Langsame Heimkehr* viene sottolineata dal fatto che a questi in ogni parte viene dato un nome diverso; inoltre viene presentato in circostanze indipendenti l'una dall'altra: lo incontriamo, infatti, sotto le spoglie di Sorger nella prima parte, in veste di io-narrante nella seconda, nei panni dell'adulto nella terza e nel ruolo di Gregor nell'ultima. La scissione che lo caratterizza conosce tuttavia un legame di continuità nel percorso ideativo: infatti il nome Sorger risulta dall'anagramma di Gregor S., in cui una «g» viene sostituita dalla «S» di Samsa; lo stesso ritorna più tardi, nella quarta parte, nella sua forma di partenza. La reminiscenza kafkiana, nella concezione delle due figure, attribuisce quindi al protagonista una parvenza di coesione.

L'estraniamento suscitato dal cambiamento del nome del protagonista riavvicina altresì l'opera ai *Wanderjahre*, in cui Goethe provoca lo stesso effetto nella trattazione della figura di Jarno: al geologo infatti, nell'ultima parte dedicata a Wilhelm Meister, viene cambiato il nome in Montan.

Nel corso del processo di creazione narrativa di *Langsame Heimkehr*, in alcuni momenti la mente dello scrittore, nel rivolgersi a Kafka, oltre a produrre associazioni con le tematiche, le strutture e le caratterizzazioni che avevano contraddistinto la narrazione di *Der Verschollene*, ricorre ad elementi che Kafka aveva elaborato con la stesura di *Das Schloß*. Anche nella concezione di Sorger affiora l'esperienza di lettura dell'ultimo romanzo kafkiano: questo personaggio, oltre a rivelare delle evidenti affinità con la figura concepita da Goethe, svela dei parallelismi con l'agrimensore K. nel contesto del Castello, che, pure, nell'esercizio della sua professione si dovrebbe occupare dei terreni, del paesaggio e del territorio, rappresentandoli attraverso il disegno.

Sia il geologo di Goethe che quello di Handke vivono lontani dalla comunità umana, l'uno in mezzo alle montagne e l'altro in Alaska, praticando un'attività scientifica a diretto contatto con la natura. Entrambe le figure mirano ad assimilare le proprietà del paesaggio circostante; Montan descrive il suo approccio all'attività svolta: «Wie diese Gebirge hier entstanden sind, weiß ich nicht, will's auch nicht wissen; aber ich trachte täglich, ihnen ihre Eigentümlichkeit abzugewinnen»<sup>59</sup>. Lo stesso viene esposto da Sorger: «[...] draußen bleibend und die erste Leere aushaltend, diese so schnell verspielten Räume durch Betrachtung und Aufzeichnung für sich zurückzugewinnen»<sup>60</sup> Il confronto dei due passaggi, oltre ad evidenziare la riproduzione da parte di Handke dell'atteggiamento del ricercatore nei confronti della natura, dimostra la vicinanza linguistica nell'uso di «Betrachtung» e «zurückzugewinnen» che ripetono «trachte» e «abzugewinnen» di Goethe.

L'esperienza accumulata nella solitudine della natura riporta Montan alla società con l'auspicio di rendersi utile:

[...] ein bedeutendes Ereignis gab unserem Freunde Gelegenheit, sein erworbenes Talent geschickt und glücklich anzuwenden und sich der menschlichen Gesellschaft als wahrhaft nützlich zu erweisen.<sup>61</sup>

Anche Sorger farà ritorno alla comunità. Tuttavia i loro rientri mostrano delle differenze: lo studio della natura convince Montan della necessità di partecipare alla comunità rendendosi utile, quello di Sorger gli fornisce i presupposti per vivere una forma di adesione spirituale; ciò non esclude che lo stesso Sorger venga posto di fronte alla tematica dell'utilità della sua professione all'interno della società: «Sorger hatte in seinem Beruf noch keine Arbeit verrichtet, mit welcher er jemandem ausdrücklich nützlich gewesen wäre oder vielleicht sogar irgendeiner Gemeinschaft gedient hätte [...]»<sup>62</sup>. Questa comunque non è più elemento determinante per la relativa ammissione poiché al protagonista, nonostante eserciti un'attività che in apparenza non è considerata utile, viene pur tuttavia concessa la possibilità di vivere l'esperienza della condivisione sociale. Inoltre si ripete ancora la coincidenza con K. che pure intende rendersi utile nella società del Castello attraverso l'attività di agrimensore; a questi

<sup>59</sup> J. W. Goethe, *Wanderjahre ...*, p. 288.

<sup>60</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr ...*, p. 14.

<sup>61</sup> J. W. Goethe, *Wanderjahre ...*, p. 289.

<sup>62</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr ...*, p. 16.

però, dopo tentativi estenuanti, a causa della stanchezza, viene negata perfino la possibilità di apprendere se il suo compito sia utile o meno.

Come Wilhelm, Karl e K., anche il protagonista della tetralogia si trova in viaggio. La prima volta lo vediamo in Alaska, da cui torna sulla costa statunitense occidentale per poi dirigersi verso New York, dove si imbarcherà per tornare in Europa. Qui lo troviamo in Provenza e successivamente in Austria; andrà poi a Parigi ma tornerà ripetutamente nella patria d'origine. Nell'ultima parte egli torna da oltreoceano nuovamente in Austria. Questo viaggio parte quindi due volte dall'America, la prima volta con Sorger e la seconda con Gregor, e riporta nel continente d'origine. Sul suolo europeo i movimenti tendono sempre a condurre verso la patria natale. Il «dento ritorno a casa» parte quindi in America e si conclude in Austria.

Lo studio di Norbert Gabriel mette in evidenza che la tetralogia è caratterizzata dalla continua tensione tra due prospettive contrastanti e definisce tale procedimento «doppelte Optik». Infatti ogni movimento intrapreso dal protagonista presume il desiderio di dirigersi verso la direzione opposta: così per esempio Sorger viene invaso dal bisogno di tornare in patria e contemporaneamente medita di rimanere in terra straniera<sup>63</sup>. Gabriel rileva altresì l'ambiguità dei sentimenti e la conflittualità dei pareri che si vengono a creare all'interno della narrazione nei confronti di un medesimo oggetto o argomento: il paese natale, ad esempio, appare contemporaneamente sia come meta agognata sia come motivo dell'esilio.

In tutto il ciclo *Langsame Heimkehr* è evidente l'alternarsi di circostanze kafkiane e la ricerca di riscatto che presenta tratti goethiani; anche in questo senso abbiamo quindi una «doppelte Optik», che si realizza attraverso la constatazione del malessere unita al desiderio di redenzione. Tale tecnica reitera quella che, come ha messo in evidenza Sokel<sup>64</sup>, caratterizza la scrittura di *Der Verschollene*, in cui l'America viene presentata ora come il luogo in cui si realizza la condanna del protagonista e ora, invece, come il paese in cui gli viene concessa l'occasione di salvarsi dalla pena capitale comminatagli. Anche le disavventure di Karl si contraddistinguono per-

---

<sup>63</sup> N. Gabriel, «Handkes "doppelte Optik". Zu einem Erzählprinzip in der "Langsamen Heimkehr"», *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 24, 1989, pp. 93-94. v. anche P. Handke, *Langsame Heimkehr ...*, p. 146.

<sup>64</sup> Cfr. W. H. Sokel, «Zwischen Drohung und Errettung. Zur Funktion Amerikas in Kafkas Roman "Der Verschollene"», in *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt-Nordamerika-USA*, a cura di S. Bauschinger / H. Denkler / W. Malsch, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1975, p. 247 sgg.

tanto per la presenza di una certa bipolarità. Tale peculiarità è riconducibile al desiderio di riscatto di Kafka stesso, che pure aveva cercato una forma di conforto nell'arte di Goethe, senza però potervi trovare una soluzione adatta alla crisi sua e del suo tempo: nel «romanzo americano» ogni evento positivo si concludeva infatti con un fallimento; il ricorrere di ricordi legati all'infanzia era invece un'ulteriore manifestazione della ricerca del positivo.

Nel corso del ciclo *Langsame Heimkehr*, nella mente del protagonista affiora ripetutamente il ricordo del passato: in *Die Lebre der Sainte-Victoire*<sup>65</sup> l'autore rievoca le proprie origini. Egli mette in evidenza l'origine slovena della famiglia materna e descrive l'avversione del nonno per l'annessione, nel 1920, della zona slava all'Austria. Ricorda l'orgoglio dell'origine della madre, la cui lingua era stata preziosa durante la fuga da Berlino nel corso della Seconda guerra mondiale. Evidenzia inoltre il conflitto che caratterizza la situazione della genitrice che si sente divisa tra due culture e non appartiene in realtà a nessuna. Anche la lingua madre dell'io-narrante deve essere stata lo sloveno, ma questi non se la ricorda più.

Norbert Gabriel sottolinea l'importanza del portare al centro della narrazione l'origine slovena dell'io-narrante. Poiché la sua gente si trova in terra straniera, il desiderio del ritorno è quindi collegato alla sensazione di estraniamento e all'emarginazione. Nel momento infatti in cui descrive il popolo sloveno in Austria, Handke manifesta la ricerca dell'origine e, al contempo, evidenzia lo sradicamento, dato che qui gli sloveni sono degli stranieri<sup>66</sup>. La storia personale dell'io-narrante ripete quindi quella di Franz Kafka, che pure apparteneva ad una minoranza esiliata in terra straniera.

Il giovane Roßmann durante il viaggio in America ricorda il suo passato e le sue origini, e anche al suo desiderio di ritorno si ricollegano abbandono ed emarginazione, in quanto il suo allontanamento è stato voluto dai genitori.

Al senso di sradicamento che si manifesta nella *Lebre* l'autore cerca di trovare una soluzione attraverso la bambina. L'adulto infatti, per evitare che questa sia soggetta allo stesso destino e per trasmetterle il senso di appartenenza ad una collettività, la indirizza in scuole che vantano lunghe tradizioni culturali. Prima la incontriamo così in una scuola ebraica e poi in

---

<sup>65</sup> P. Handke, *Die Lebre der Sainte-Victoire* [1980], Frankfurt/M., Suhrkamp, («suhrkamp taschenbuch 2626»), 1996.

<sup>66</sup> N. Gabriel, «Handkes "doppelte ..."», p. 95.

una cattolica. La scelta della scuola ebraica mostra che la ricerca della tradizione si dirige verso la stessa che aveva contrassegnato Kafka.

Nei *Wanderjahre* viene narrato il pellegrinaggio di Wilhelm Meister; al suo inizio il protagonista si trova in viaggio con il figlio Felix. Dopo aver incontrato Jarno-Montano, i due si dirigono verso la Provincia Pedagogica, dove Felix rimarrà per acquisire la propria educazione. Qui il padre viene condotto nelle stanze in cui viene rappresentata la storia del mondo; nella prima si trovano le rappresentazioni dei libri sacri degli Israeliti, cioè del Vecchio Testamento. La religione ebraica viene qui considerata per il suo significato etico, in quanto il popolo israelita non viene eguagliato da nessun altro per l'indipendenza, la compattezza e la perseveranza. Nella sala successiva, attraverso il Nuovo Testamento, viene rappresentata la religione cristiana, ovvero quella che considera ciò che accade intimamente al singolo: grazie ai miracoli, infatti, l'uomo ha potuto scoprire un nuovo mondo interiore.

La bambina di *Kindergeschichte* viene pure indirizzata alla tradizione ebraica nella ricerca di quei principi etici che erano stati messi in rilievo dai tre saggi della Provincia e che sono assenti presso il popolo cui ella appartiene.

La scelta dell'adulto presume le stesse motivazioni che avevano caratterizzato le scelte educative della Provincia Pedagogica:

Denn eigentlich war sie [die Schule] nur den Kindern jenes einzigen Volkes bestimmt, [...] und von dem schon lange vor seiner Zerstreuung in alle Länder der Erde gesagt worden ist, daß es auch «ohne Propheten», «ohne Könige», «ohne Prinzen», «ohne Opfer», «ohne Idole» – und sogar «ohne Namen» – ein «Volk» bleiben werde [...]<sup>67</sup>

Mandando successivamente la figlia alla scuola cattolica, l'adulto vuole trasmetterle la conoscenza della comunione mistica. Tale scelta serve a contrastare la disposizione d'animo del suo popolo, reso «metaphysisch tot»<sup>68</sup> dagli eventi infami della sua storia più recente. L'educazione della bambina procede quindi attraversando le stesse stazioni di quella di Felix nella Provincia Pedagogica.

L'intrecciarsi delle esperienze di lettura si riscontra altresì nei paralleli presenti tra le relazioni sentimentali del protagonista della tetralogia e

---

<sup>67</sup> P. Handke, *Kindergeschichte* [1981], Frankfurt/M., Suhrkamp, («suhrkamp taschenbuch 1071»), 1984, p. 59.

<sup>68</sup> P. Handke, *Kindergeschichte* ..., p. 59.

quelle degli eroi di Kafka e di Goethe, quantunque nel loro processo di ideazione certamente si inseriscano anche le vicende affettive che contrassegnano la biografia personale di Handke.

Nel ciclo di Goethe il protagonista incontra diverse figure femminili e ognuna di queste nel suo ruolo rappresenta un punto di svolta positivo per l'evoluzione di Wilhelm. L'intero romanzo *Wilhelm Meisters Wanderjahre* si svolge tuttavia all'insegna del rapporto tra Wilhelm e Natalie, il quale, dopo la loro separazione fisica, prosegue a livello epistolare<sup>69</sup>: in tal modo, nei *Wanderjahre*, la donna diventa una sorta di accompagnatrice spirituale durante il cammino verso la concretizzazione dell'ideale<sup>70</sup>.

In *Der Verschollene*, invece, il ruolo della donna è di elevata problematicità in quanto l'apparire di essa è sempre collegato ad un fallimento di Karl Roßmann. Le figure femminili qui o trascinano alla rovina attraverso l'esibizione delle loro forme e l'esercizio dell'arte della seduzione o sono delle madri che non sono in grado di imporsi.

Durante le sue peregrinazioni, il protagonista del ciclo *Langsame Heimkehr* incontra diverse figure di donna. La prima che incontra Sorger è la donna indiana del villaggio in cui soggiorna durante gli studi geologici in Alaska. Tra la donna e il geologo si instaura una relazione che inizialmente deve essere mantenuta segreta a causa delle credenze degli indigeni. Handke mette in rilievo le sue forme fisiche e la sensazione commista di estraniamento ed eccitazione avvertita da Sorger al loro primo abbraccio; oltre all'introversione, evidenzia peraltro la fondamentale indifferenza del protagonista nei confronti dell'indiana, percepita solo in termini sessuali. Tra l'indiana e Sorger esiste quindi una barriera che impedisce il contatto spirituale. Lentamente però la relazione gli permette di avvertire l'accento di un sentimento di appartenenza; la successiva nascita di un legame affettivo e lo studio delle forme lo portano a riscoprire anche un legame con l'Europa e con i suoi antenati. Pertanto il soggiorno al Nord, oltre ad essere caratterizzato dall'immersione nella natura, si distingue per la nascita di un sentimento per una donna che, per la sua origine, si avvicina al con-

<sup>69</sup> Il proseguimento epistolare del rapporto affettivo tra Natalie e Wilhelm mostra delle analogie con l'impostazione data da Kafka alle sue relazioni sentimentali, in quanto la donna amata diventa parte dell'opera, quale interlocutrice per la continuazione dell'attività letteraria. Cfr. K. Fingerhut, «Lebensprobleme», *Kafka*, Berlin, Volk und Wissen, («Für die Schule ...»), 1996, pp. 36-40.

<sup>70</sup> Cfr. M. Cassa, «Lettura di J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ("Gli anni di pellegrinaggio di Guglielmo Meister")», *Lettura dei romanzi di Wilhelm Meister. Lezioni*, Verona, Il Sentiero, 1989, pp. 198-200.

retto di natura. L'ultimo incontro tra Sorger e l'indiana rivela tuttavia un cambiamento. Il protagonista non la vede più come una persona, bensì come una macchina dall'aspetto umano e man mano che si avvicina il momento della partenza egli si estrania sempre più dal sentimento che lo aveva legato a lei.

La tematizzazione della problematica che riguarda Sorger denota l'interferenza di motivi che avevano caratterizzato le vicende di K. in *Das Schloß*; infatti anche l'agrimensore intraprende un viaggio, durante il quale giunge in un paese straniero, sepolto sotto una coltre di neve, in cui, secondo la sua qualifica, dovrebbe lavorare. Al suo arrivo, con lo scopo di introdursi nel sistema di potere che governa il villaggio, avvia una relazione a sfondo sessuale con Frieda, l'amante del potente funzionario Klamm. L'intimità raggiunta con la ragazza sul pavimento dell'osteria gli procura un senso di soffocamento, facendogli provare una forte sensazione di estraniamento («[...] allzu glücklich war er Frieda in seinen Händen zu halten, allzu ängstlich-glücklich auch [...]»<sup>71</sup>); per contrasto gli torna in mente la familiarità dell'aria della sua patria. Altrettanto il geologo Sorger, giunto nel villaggio indiano, allaccia con una donna del luogo una relazione che deve mantenersi segreta, come quella di K. con Frieda, la quale oltre a fornirgli un'ulteriore occasione per immedesimarsi nel paesaggio che intende penetrare, gli consente di ristabilire una forma di contatto con le proprie origini.

Inizialmente, come nella relazione tra Karl Roßmann e la cameriera («Karl hatte aber keine Gefühle für jenes Mädchen»<sup>72</sup>), Valentin Sorger non avverte nessun sentimento per l'indiana («[...] er liebte sie nicht»<sup>73</sup>); tuttavia con il passare del tempo riesce a percepire dei sentimenti che gli permettono di uscire dal suo isolamento; con la partenza ritorna comunque allo stato emotivo iniziale. Tale episodio dimostra che il contatto umano si può istituire rivolgendosi alla natura come era stato suggerito da Goethe<sup>74</sup>. L'effetto arrecato dall'immersione nella natura non si rivela però duraturo, perché, nella prospettiva del ritorno, ricompare l'indiffe-

---

<sup>71</sup> F. Kafka, *Das Schloß* [1992], a cura di M. Pasley, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch, («Taschenbuch 11906»), 1993, p. 54.

<sup>72</sup> F. Kafka, *Amerika ...*, p. 29.

<sup>73</sup> P. Handke, *Langsame Heimkehr ...*, p. 32.

<sup>74</sup> Cfr. J. W. Goethe, «Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung fünfter Teil. Auch ich in der Champagne! Campagne in Frankreich 1792'», *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di K.-D. Müller, vol. XVI, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 538-539.

renza che prevaleva prima dell'incontro. Sorger quindi ha la possibilità di provare l'unione spirituale con la donna come aveva provato Wilhelm, sebbene poi ritorni a una disposizione di spirito che lo avvicina alle figure kafkiane. Anche nel caso di *Langsame Heimkehr* viene esclusa inoltre la presenza fisica della donna; però il sentimento che il protagonista aveva scoperto stando con lei gli permetterà, in un secondo momento, di provare la partecipazione umana. Come nei *Wanderjahre* si riconosce quindi la presenza spirituale della donna nel raggiungimento della meta prefissata.

L'incontro con altre due donne, dopo il ritorno sulla costa americana, riprova che per Sorger l'essere femminile è rilevante solamente quale oggetto per la soddisfazione delle sue esigenze sessuali.

Con la *Lehre der Sainte-Victoire* la ricerca di contatto con il sesso femminile acquista una nuova dimensione. La donna che accompagna l'io-narrante durante il viaggio in Provenza non presenta le caratteristiche della femminilità delle donne del primo volume. In questo contesto, l'io-narrante respinge l'avvenenza femminile che si era dimostrata pericolosa anche per Karl, presentando una relazione che, per la mancanza dell'attrazione sessuale, mostra dei paralleli con quella di Roßmann nei riguardi di Therese. Con D. l'io-narrante è alla ricerca di un rapporto interpersonale che esula dal puro incontro sessuale; con lei il protagonista instaura una relazione che ricerca una certa comunione spirituale. Pure questa comunque è destinata a fallire, visto che le due figure monologano<sup>75</sup>.

In *Kindergeschichte* Handke rappresenta la conflittualità del legame con la donna; qui il protagonista si separa dalla moglie, decidendo di tenere con sé la bambina. Con la decisione di crescere la figlioletta da solo, l'adulto convalida il suo rapporto di paternità nei confronti della piccola, dal quale viene esclusa la madre. Nuovamente si stabilisce una relazione a due come quella che aveva caratterizzato i *Wanderjahre*, sebbene qui non rappresenti l'idealizzazione del rapporto con la genitrice.

Come nelle opere di riferimento, quindi, nel corso dello sviluppo narrativo della tetralogia, la presenza fisica delle figure femminili si affievolisce fino a scomparire.

---

<sup>75</sup> Cfr. N. Gabriel, «Das "Volk der Leser". Zum Dichtungsbegriff in Peter Handkes Tetralogie *Langsame Heimkehr*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, LVIII, 1, 1984, p. 477 sgg. Tuttavia, dal momento che nel primo racconto il rapporto con la donna si realizza essenzialmente nell'ambito sessuale e nella seconda parte, invece, si aspira alla complicità spirituale, nella continuità del ciclo si può intravedere il tentativo di raggiungere la totalità dell'unione attraverso la frammentarietà.

Con il passaggio a *Über die Dörfer* viene descritta l'alienazione provocata dal sistema di lavoro diretto dalla logica perversa del profitto. La situazione degli operai del villaggio ricorda per certi aspetti il sistema di lavoro descritto da Kafka in *Der Verschollene*, poiché, a causa della predominanza degli interessi rispetto all'uomo, anche in America la possibilità di contatto umano è impossibile. Nell'opera di Kafka i dipendenti dell'Hotel Occidental non possono nemmeno riflettere sulla loro condizione, essi sono inseriti nel sistema alienante senza possibilità di uscita. Il pericolo dell'alienazione causata dalla meccanizzazione della produzione era già stato intuito da Goethe, che, per proteggere i suoi personaggi da questo destino, li aveva avviati all'emigrazione.

Il lavoro massacrante che sono obbligati a svolgere degrada gli abitanti del paese sia fisicamente che psicologicamente. Nella rappresentazione del poema drammatico essi sono consapevoli della loro situazione e nell'opera viene data loro la possibilità di esprimerla.

Dalla lettura emerge la situazione di abbandono e contemporaneamente il bisogno di uscirne. Il messaggio di Nova<sup>76</sup> all'umanità si presenta come l'utopia che potrebbe risolvere il problema dell'uomo contemporaneo.

La componente utopica che emerge nella tetralogia trova di nuovo riscontri in *Der Verschollene*. Anche qui infatti si intravede nel mondo dell'arte l'ultimo porto, seppure incerto, in cui il protagonista approda per redimersi dal dramma umano che lo plasma. Nella realtà del teatro di Oklahoma tale obiettivo viene perseguito incaricando i miserabili, provenienti da ogni angolo, di divulgare l'esistenza di un regno inconsistente in cui chiunque viene accolto. Come il compito degli attori del teatro naturale è quello di ingrandire questo regno, tale è quello degli interlocutori di Nova che pure vengono delegati di diffondere la conoscenza del regno dell'arte, il quale per il momento è espressamente ancora vuoto<sup>77</sup>. Perdendo ogni connotazione realistica, il progetto di redenzione di Kafka porterà alla scomparsa di Karl, quello ottimistico di Handke, invece, è ancora in attesa di riscontri.

---

<sup>76</sup> Questa figura di profetessa ricopre il ruolo di *deus ex machina*, fungendo da coro all'interno del poema drammatico. Cfr. N. Gabriel. «Das Volk ...», pp. 490-491 e E. Dinter, «“Über die Dörfer” (1981) oder: eine Homilie gegen die Hoffnungslosigkeit», *Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung: «Langsame Heimkehr» 1979-1981*, Köln, Böhlau, 1986, p. 219.

<sup>77</sup> P. Handke, *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht* [1981], Frankfurt/M., Suhrkamp, («suhrkamp taschenbuch 1072»), 1984, pp. 115-116.

Anche il progetto di Goethe nei *Wanderjahre*, oltre ad accogliere elementi utopistici, basa la propria sussistenza sulla diffusione dei suoi principi a tutta l'umanità:

[...] wir müssen [...] unsre redlich menschlichen Gesinnungen in einen praktischen Bezug ins Weite setzen und nicht nur unsre Nächsten fördern, sondern zugleich die ganze Menschheit mitnehmen.<sup>78</sup>

L'utilità che nella proposta goethiana viene procurata dall'esercizio delle tecniche artigianali, nell'opera di Peter Handke viene conseguita attraverso l'arte:

Übt, übt die Kraft der schönen Überlieferung – damit das Schöne nicht jedesmal wieder nichts war. Erzählt einander die Lebensbilder. Was gut war, soll sein.<sup>79</sup>

La storia dell'uomo è un susseguirsi di crudeltà, e l'utilità dell'arte sta nella sua capacità di creare l'altra verità, quella della consolazione, poiché: «[...] es gibt in unsrer Menschengeschichte nirgends einen stichhaltigen Trost»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> J. W. Goethe, *Wanderjahre* ..., p. 266.

<sup>79</sup> P. Handke, *Über die Dörfer* ..., p. 114.

<sup>80</sup> P. Handke, *Über die Dörfer* ..., p. 119.

Alexandra Hildebrandt  
(Burghann)

*Chamisso und der Tod der Zeit*  
*Von der Poesie des Alter(n)s*

*Frau Dorothea von Chamisso in großer Dankbarkeit*

Du meinstest schon den Tod? nicht also Schatz;  
Ich bin, von dem du fabeltest – das Alter.

Chamisso<sup>1</sup>

Für das Verständnis von literarischen Werken, die vor Augen führen, was es heißt, befristet in der Welt zu sein, spitzt sich die Problematik des Alter(n)s zu. Man kann sie nicht treffender kennzeichnen, als der Theologe und Schriftsteller Robert Burton (alias Democritus junior, 1577-1640) das in seinem 1621 erschienenen Buch *Anatomy of Melancholy*, das am Ende einer ganzen Reihe anderer Melancholieschriften steht, getan hat: «Dem Alter schließlich schmerzen die Knochen, Krämpfe und Konvulsionen machen ihm ebenso zu schaffen, wie Schwerhörigkeit und nachlassende Sehkraft. Der Mensch wird grau, faltig, unansehnlich, verändert sich so, daß er sein eigenes Gesicht im Spiegel nicht wiedererkennt»<sup>2</sup>. Das liest sich wie die Klage des griechischen Lyrikers Mimnermus: «Das Alter häßlich, schmerzlich, widerwärtig, hängt über dem Menschen, ein Stein Tantalos. Kommt es herauf, von Unglück, Krankheit, getrüben Augen, Schwachsinn begleitet, lebt er geplagt von Sorgen, unbeachtet, ohne Freude selbst am Sonnenlicht»<sup>3</sup>. Siegfried Lenz hat in seinem Essay *Die*

---

<sup>1</sup> Adelbert von Chamisso: *Sonett. Zur Antwort an Trinius*. In: *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1837*. Hg. von A[delbert] v[on] Chamisso. S. 338.

<sup>2</sup> ADM, S. 226.

<sup>3</sup> Schadewaldt 1950, S. 157.

*Darstellung des Alters in der Literatur*<sup>4</sup> jüngst konstatiert, daß das Alter ein so vieldeutiges Phänomen ist, das sich auf so vielfache Weise ereignet, daß auch die Literatur nicht imstande ist, es in all seinen Dimensionen erschöpfend zu bestimmen. Was sie vermag, ist lediglich dies:

[...] einige Erscheinungsformen, einige Aspekte ins Bild zu bringen und den Wandel der Beziehungen zur Welt zu veranschaulichen, den das Alter mit sich bringt. Und auch das läßt Literatur uns schließlich erkennen: daß wir es uns schuldig sind, dem Alter mit Offenheit und Zuneigung zu begegnen – und, wo es uns möglich ist, mit Erbarmen.<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund soll die Rede sein von dem deutschen Schriftsteller Adelbert von Chamisso (1781-1838), der als Sproß eines lothringischen Adelsgeschlechtes unter dem Namen Louis Charles Adélaïde Chamisso de Boncourt wenige Jahre vor der französischen Revolution auf dem Stammschloß Boncourt in der Champagne geboren wurde. Die Aristokraten, die dieses Schloß bewohnten, mußten im Jahre 1792 ihren Adelssitz und die französische Heimat verlassen. Mit ihnen ging der elfjährige Adelbert nach Deutschland, wo man bereits seit der Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes im Jahre 1716 viele Emigranten aus Frankreich gastlich aufgenommen hatte. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die prekäre persönliche Situation des inneren und äußeren Exils, wenn Chamisso noch im Jahre 1827 mit «epischer Ausführlichkeit» die Ruinen des väterlichen Schlosses besingt: «so stehst du, o Schloß meiner Väter, / Mir treu in dem Sinn, / Und bist von der Erde verschwunden, / Der Pflug geht über dich hin»<sup>6</sup>. Auf der Folie von Zeitbewußtsein und Tod stellt seine berühmte, 1814 in Nürnberg erstmals gedruckte «Fabel» *Peter*

---

<sup>4</sup> Enthalten in Siegfried Lenz: *Über den Schmerz, Essays*. Hamburg 1998. Protokolle des Verfalls findet er vor allem in Shakespeares *König Lear*, bei Samuel Beckett, in Simone de Beauvoirs Bericht über ihr Wiedersehen mit der altgewordenen Mutter. Das schönste Beispiel eines souveränen Altwerdens ist ihm Fontanes Dubslav von Stechlin. Modelle für den «Protest gegen das Entsagungsgebot, für den Ausbruch aus dem gesellschaftlichen Zwang» sind ihm Miss Crawley in Thakerays *Jahrmärkte der Eitelkeiten* und Brechts *Unwürdige Greisin*. Siehe dazu die Rezension von Walter Hinck: *Fort aus allen Bebauungen. Der Essayist Siegfried Lenz erkundet den Schmerz*, in: FAZ Nr. 70 (24.3.1998). S. L 13, der in dem Essay «Bausteine einer literarischen Anthropologie» erkennt.

<sup>5</sup> Siegfried Lenz: *Die Eselslast der Zeit. Zur Darstellung des Alters in der Literatur*. In: FAZ (Bilder und Zeiten). Nr. 2 (3. Januar 1998). Auf Chamissos Novelle allerdings wird hier nicht eingegangen.

<sup>6</sup> Zit. in: Hildebrandt 1998, S. 13.

*Schlemihls wundersame Geschichte* (so Chamisso), die man aber auch ein «Märchen» (so sein Freund Hitzig) oder einen modernen «Mythos» (so Denis de Rougemont) nennen kann, der von christlichen Maximen durchzogen wird (die Motive der Memento-mori-Formel, der die theologische Gewißheit von der Relativität alles Irdischen eigen ist, der Vanitas, des Homo viator)<sup>7</sup>, ein bemerkenswertes Probestück dar<sup>8</sup>. Angesichts der thematischen und motivlichen Komplexität und Kompliziertheit dieses vieldeutigen Textes wird vor allem die forcierte Spannung zwischen Zeitlosigkeit und ihrem Pendant, der «limitierte[n] Zeit»<sup>9</sup> resp. dem «Verfall in der Zeit» (decay in time), von Begehren und Melancholie zu betonen sein. Die Zeit, das ist auch hier ablesbar, verurteilt sich als Kronos, dem Titanengott und Herrscher des Goldenen Zeitalters (der seine Kinder frißt, nachdem ihm seine Frau Rhea die Entthronung durch seinen jüngsten Sohn prophezeite), zum «consummatum est». Darin liegt nicht zuletzt der Grund saturnischer Melancholie, des «temperamentum melancholicum» von Kronos, dem «böse[n], schmutzige[n], schwerfällige[n] Alte[n]»<sup>10</sup>, der schon in der Spätantike mit dem alten römischen Flur- und Saatengott Saturn verschmolz. Schon durch den Gleichklang von Kronos und Chronos<sup>11</sup>, der spätantiken Allegorie der Zeit, kommt der Aspekt der Vergänglichkeit zum Melancholiegott Saturn und dem Melancholiediskurs hinzu<sup>12</sup>. Darüber hinaus ist der Nachweis zu erbringen, daß Peter Schlemihls Verhalten modellgetreu der altkirchlichen Sündenlehre folgt. Es ist zu zeigen, daß seine «superbia» (Kant leitete das Wort etymologisch ab: «Die Neigung, immer oben zu schwimmen») in der Erscheinungsform der Eitelkeit

<sup>7</sup> Vgl. Epiktet, den Chamisso «mit Hilfe einer Uebersetzung sehr gut gelesen» (zit in: Schwann 1984, S. 153) hat (*Handbuch der Moral*): «Tod, Verbannung und alles andere, was als furchtbar gilt, halte dir täglich vor Augen, besonders aber den Tod, und du wirst niemals kleinliche Gedanken haben oder etwas übermäßig begehren». In: Epiktet 1987, S. 27.

<sup>8</sup> 1827 erschien bereits die zweite, 1835 die dritte und 1838 die fünfte Auflage. Vgl. den aktualisierten Kommentar in: Hildebrandt 1998, S. 41-149.

<sup>9</sup> Hermann Broch über das Alter. In: Broch 1959, S. 8.

<sup>10</sup> Zit. in: Cacciari 1986, S. 15 und S. 10.

<sup>11</sup> Auch in Goethes Gedicht *An Schwager Kronos in der Postchaise d. 10 Oktbr 1774* verschmilzt der Titan Kronos mit der spätantiken Allegorie der Zeit (Chronos): «Sude dich Kronos / Fort den rasselnden Trott! / Berg ab gleitet der Weg / Ekles Schwindeln zögert / Mir vor die Stirne dein Haudern. / Frisch, den holpernden Stock, Wurzeln, Steine den Trott / Rasch in's Leben hinein». In: Eibl/Jannidis/Willems 1998, Bd. 2, S. 183-185. Hier: S. 183 f.

<sup>12</sup> Vgl. Walther 1999, S. 16 f. (Anm. 8).

die «avaritia» (die körperliche Begierde wie auch die Gier nach materiellen Gütern, jene Todsünden resp. Laster des Besitzergreifens, gegen die die Kirche im zwölften Jahrhundert am heftigsten zu Felde zog) und «acedia»<sup>13</sup> (auch Herzensträgheit, Melancholie, Schwermut, die für Dante die fünfte der Hauptsünden war) nach sich zieht und zur «Blindheit des Geistes» führt, die eher eine Verblendung (Ate) zu nennen ist. Dabei gewinnt das Schatten-Problem<sup>14</sup>, das eindeutig nicht geklärt werden kann, besonderes Gewicht. Es provozierte bis heute zu immer neuen spezifischeren Deutungsversuchen, deren gemeinsamer Nenner das Verständnis des Werkes als einer «Stigmatisierungs-Geschichte» ist – «sei es in nationaler, sei es in politisch-sozialer oder in religiöser Hinsicht»<sup>15</sup>. Vom Zusammenhang zwischen Alter, Blindheit<sup>16</sup> (so bemerkt auch Gunnar Gunnarsson in seiner Erzählung *Das Haus der Blinden*, daß «die Zeit vergeht, und das Augenlicht vergeht!»)<sup>17</sup> und Schattenlosigkeit<sup>18</sup> ist – soweit ich sehe – in der umfangreichen Literatur<sup>19</sup>, die es zur *Schlemihl*-Dichtung gibt, noch kaum gesprochen worden. Ohne die Aussageintention dieses Textes überanstrengen zu wollen, scheint mir gerade ihre Diskussion für sein Verständnis von erheblicher Bedeutung. Die Beschäftigung mit diesen Themen ist zudem ebenso aufregend wie schwierig, weil es keine allgemein verbindlichen Definitionen dessen gibt, was unter Blindheit und Schattenlosigkeit zu verstehen sei. Als aufschlußreich könnte sich hier allerdings Gert Hofmanns 1985 erschienene Erzählung *Der Blindensturz*<sup>20</sup> erweisen,

<sup>13</sup> In der Gestalt der Acedia (der Mönchskrankheit des Mittelalters) begegnet die Langeweile beispielsweise im ersten psychologischen Roman: dem *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz. Hier erscheint sie als Lethargie, als untätiges Mißvergnügen.

<sup>14</sup> In bezug auf seinen Gedichtband *Lob des Schattens* schreibt Jorge Luis Borges (*Autobiographischer Essay*, in: Borges 1980, S. 63) «“Schatten” in der Überschrift bedeutet beides: Blindheit und Tod».

<sup>15</sup> Detering 1994, S. 157. Vgl. bes. Kapitel IV («*ich, ohne Schatten. Chamissos “Peter Schlemihl”*»), S. 157-174.

<sup>16</sup> Das Motiv der Blindheit wird titelgebend in Chamissos Gedichtzyklus *Die Blinde* (Nr. 1 im August 1831, Nr. 2-6 im Dezember 1832).

<sup>17</sup> Gunnarsson [o. J.], S. 38 f.

<sup>18</sup> Noch bei Grass 1983 [1972], S. 237, kommt Schattenlosigkeit als Gesellschaftsphänomen zur Sprache: «Die Münsterlandhalle in Cloppenburg dient üblicherweise dem Eierhandel. (Manchmal träume ich von ihr und erwache heiser.) Eine Gegend, so schwarz katholisch vernagelt, daß selbst Kohlensäcke keinen Schatten werfen [!] mögen».

<sup>19</sup> Zur Forschungsgeschichte vgl. die Literaturhinweise in: Hildebrandt 1998, S. 42.

<sup>20</sup> Vgl. Hofmann 1985, S. 18 f.

die m.E. noch nicht in die Untersuchungen einbezogen wurde. In der Verknüpfung mit einzelnen Elementen der *Schlemihl*-Novelle gewinnt auch die auf den ersten Blick zu generalisierend wirkende Feststellung des blinden Professors für Religionspädagogik, John Hull, an Überzeugung: «[...] ich kann das Werk der Zeit auf meinem Gesicht nicht beobachten. Wie kann ich dann aber mit mir selber alt werden? Ich bin von meinem Schatten getrennt worden, wie in den Cartoons»<sup>21</sup>.

Wenn Chamisso wenige Wochen vor seinem Tod am 21. August 1838 einem Freund anvertraut hat, daß sein Schatten, den er nicht mehr besitze, jetzt «die fehlende Gesundheit»<sup>22</sup> sei, so kommt darin noch ein weiterer Moment seines «ächten Geistes- und Gemütswerke[s]»<sup>23</sup> zur Geltung, dem man bisher wenig Aufmerksamkeit schenkte. Vor allem erinnere man sich an Peter Schlemihls herzerreißende Worte in Kapitel IV, die verdienen zitiert zu werden: «Es sind mir während einer langen Krankheit Haare, Nägel und Schatten ausgegangen. Seht, Vater, in meinem Alter [!], die Haare, die ich wieder gekriegt habe, ganz weiß, die Nägel sehr kurz, und der Schatten [!], der will noch nicht wieder wachsen» (70). Diese Worte haben eine geheime Verwandtschaft mit jenen anderen berühmten, die Goethe über das Alter («ein stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung!»)<sup>24</sup> notierte. In ebendiesem Sinne hatte er schon am 3. Dezember 1808 an Riemer geschrieben:

Licht, wie es mit der Finsterniß die Farbe wirkt, ist ein schönes Symbol der Seele, welche mit der Materie den Körper bildend belebt. So wie der Purpurglanz der Abendwolke schwindet und das Grau des Stoffes zurückbleibt, so ist das Sterben des Menschen. Es ist ein Erblassen [!] des Seelenlichtes, das aus dem Stoffe weicht.<sup>25</sup>

Diese biographische Spur ist – sehe ich recht – erstaunlicherweise noch nicht in die des sonst auf alle nur denkbaren Deutungsmöglichkeiten abgeklopften *Schlemihl* einbezogen worden. Nicht uninteressant im Hin-

<sup>21</sup> Hull 1995 [1990], S. 166.

<sup>22</sup> Zit. in: Kern 1895. S. 115. Vgl. auch: Rank 1925, S. 322 (Anm. 1). S. dazu vor allem: Hildebrandt 1998, S. 83 f. – In den Psalmen steht das Licht als Symbol für Gesundheit, Ehre, Glück, Gesetzestreue, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Frömmigkeit, die Dunkelheit erscheint hingegen als Symbol des Todes, des Unglücks und der Boshaftigkeit. Vgl. dazu: Vaerst 1977, S. 57.

<sup>23</sup> Fouqué an Chamisso (Mai 1814). In: SW II, S. 18. (Im folgenden werden die Seitenangaben in Klammern im Haupttext angegeben).

<sup>24</sup> Behrend 1929, S. 73 (Anm. 1).

<sup>25</sup> In: Biedermann 1889, Bd. 2, S. 230.

blick auf diese Thematik sind auch Chamissos Aufzeichnungen im «Tagebuch» der *Reise um die Welt*, das als erstes Buch der vierbändigen Werkausgabe<sup>26</sup> erschien und auf den während der Reise geführten Tagebüchern, Reisebriefen und den *Bemerkungen und Ansichten* beruht, in der vorliegenden Form allerdings erst im Winter 1834/35 niedergeschrieben wurde, sowie frühe Briefzeugnisse, in denen er seine «nackte[n] Zeiterlebnisse»<sup>27</sup> recht deutlich demonstriert. So heißt es in einem Brief an Fouqué vom Oktober 1808, der die geeignete Einleitung bietet und zum Bewegendsten gehört, was man überhaupt von ihm lesen kann: «Mein Leben, das sich setzen und gestalten sollte, hat sich vielmehr in öden Sand geschlagen und verloren. Mir ist vieles abhanden gekommen, vieles zertrümmert und zerronnen, ich habe für das theure Geld wenig genug eingekauft, ein Pfund Alter und ein Quentchen bitterm Erfahrungs-Extract»<sup>28</sup>.

#### *Blindheit und Vergessen*

Chamisso, der «den armen Teufel der kränklichen auflösenden Sentimentalität nicht los werden»<sup>29</sup> konnte, verschwieg nicht, wie viel Mühe ihn die Ausarbeitung der einzelnen Kapitel gekostet hat: «[...] es stehen die Ochsen am Bergel»<sup>30</sup>, heißt es in einem Schreiben an Julius Eduard Hitzig vom August 1813. Ende September teilte er ihm, Kapitel IV betreffend, mit:

Ich kritzle immer an meinem Schlagschatten, und wenn ich's Dir gestehen muß, lache und fürchte ich mich manchmal darüber, so wie ich daran schreibe – wenn die Anderen nur für mich nicht darüber gähnen. – Mein viel geliebtes Kapitel hab ich mir nach vielem Kauen gestern aus einem Stücke, wie eine Offenbarung, aus der Seele geschnitten und heute abgeschrieben.<sup>31</sup>

Daß dieser Teil der Dichtung in einem Zug geschrieben ist, zeigen auch die Reflexionen des Erzählers:

---

<sup>26</sup> *Adelbert von Chamisso's Werke*. Mit 4 Kupfern von Adolf Schrödter. Bd. 1-4 Leipzig 1836. Dazu vgl. allgemein: Hildebrandt 1998, S. 53 f.

<sup>27</sup> Rehm 1928, S. 448.

<sup>28</sup> ACT I, S. 34.

<sup>29</sup> ACT I, S. 32.

<sup>30</sup> ACS I, S. LXX-XIX. In Clemens Brentanos *Märchen von dem Schulmeister Klopffstock und seinen fünf Söhnen* «stehen die Ochsen am Berg» im Zusammenhang des Nicht-Hörens und Nicht-Sehens. In: IM, S. 168-217. Hier: S. 193.

<sup>31</sup> ACP V, S. 386 f.

Ich werde in meiner Erzählung schnell über eine Zeit hinein müsen, bei der ich wie gerne! verweilen würde, wenn ich ihren lebendigen Geist in der Erinnerung herauf zu beschwören vermöchte. Aber die Farbe, die sie belebte, [...] ist mir erloschen, und wenn ich in meiner Brust wieder finden will, was sie damals so mächtig erhob, die Schmerzen und das Glück, den frommen Wahn, – da schlag ich vergebens an einen Felsen, der keinen lebendigen Quell mehr gewahrt, und der Gott ist von mir gewichen. Wie verändert blickt sie mich jetzt an, diese vergangene Zeit (39).<sup>32</sup>

Die Erzählungsvermittlung suggeriert, daß die Vergangenheit der Erinnerung (einem konstitutiven Moment des Sehens) nicht mehr zugänglich ist, denn ihre belebende «Farbe» ist «erloschen» (durch eine traumatische psychische Verletzung gestört!): «Es blieb mir nichts zu erinnern» (41). Das Verhängnis des Vergessens (lat. «amnesia», engl. «oblivion»), in dem sich zugleich die verrinnende Zeit konkretisiert, begegnet auch unter verschiedenen anderen Namen, wie zum Beispiel «Amnestonik», «Lethognomik» oder «Lethotechnik» (beide nach «Lethe», dem mythisch-poetischen Strom des Vergessens, der nach ältester Überlieferung zur Topologie der Unterwelt gehört). Im Deutschen kannte Goethe noch die Rede-weise «ins Vergessen fallen».

Es ist seiner Natur nach dunkel; es ist «finstere Vergessenheit» (Schiller), «le sombre oubli» (Victor Hugo)<sup>33</sup>. Selbst auf freiem Feld und bei Tageslicht ist das «blinde Vergessen» (cieca oblivion) durch Wolken (Pindar) oder durch Nebel (Jorge Semprún) abgedunkelt. Der Vergleich mit einem entscheidenden Satz aus Goethes 1796 entstandener Elegie *Alexis und Dora*, die neben *Torquato Tasso* zweifellos die bedeutendste Behandlung des Abschiedsthemas in der klassischen deutschen Literatur ist und deren «Mitte» Novalis in einem Brief Friedrich Schlegels vom 5. September 1797 als ein «Maximum»<sup>34</sup> bezeichnete, erscheint in diesem Zusammenhang alles andere als naheliegend: «O macht mich, ihr Götter, / Blind [!], verwischet das Bild jeder Erinnerung in mir!»<sup>35</sup>. Man sieht wohl: Blindheit ist

<sup>32</sup> Es ist schwer zu entscheiden, ob im *Peter Schlemihl* eine direkte Entlehnung von «Gott» im Sinne der «Vernunft» aus Schriften Epiktets vorliegt. Vgl. dazu Schwann 1984, S. 276.

<sup>33</sup> Vgl. Weinrich 1997, S. 17 (in diesem Abschnitt erfolgt allerdings keine Bezugnahme auf Chamissos *Schlemihl*-Dichtung).

<sup>34</sup> KFSA, Bd. 24, S. 13.

<sup>35</sup> GW, S. 189.

hier ein Widerstandsmittel gegen die Erinnerungen<sup>36</sup>, von denen noch Victor Hugo sagte: «Im Schatten angewachsener Schatz! Dunkler Horizont ehemaliger Gedanken! Lieber Schein der untergegangenen Dinge! Strahlung der verschwundenen Vergangenheit! Wie von der Schwelle und vom Außen eines Tempels betrachtet euch träumend das geistige Auge»<sup>37</sup>. In Chamissos Novelle allerdings wird nur zu deutlich, daß – in den Worten Jan Assmanns – die Konstitution jener «Sphäre der Bindung und Verbindlichkeit» fehlt, die in der Zeitdimension Ordnung, Sinn und Zusammenhang herstellt, ja die überhaupt die «Rekonstruktion der Vergangenheit»<sup>38</sup> erst ermöglicht. Besser noch illustriert Peters vorangehende Bemerkung, daß sich die Melancholie – wie der Bielefelder Komparatist Karl Heinz Bohrer in seiner profunden Studie zur *Theorie des Abschieds* gezeigt hat, ohne sich allerdings auf Chamissos Text zu beziehen – nicht in «adäquaten Raumvorstellungen ausdrückt, sondern in der Darstellung der Zeit, die keine Erinnerung mehr produziert»<sup>39</sup>. An einer entscheidenden Stelle der *Schlemihl*-Dichtung heißt es dazu: «Mina, wie ich damals weinte, als ich dich verlor, so wein ich jetzt, dich auch in mir [!] verloren zu haben. Bin ich denn so alt [!] worden? – O traurige Vernunft!» (39) Das sind bemerkenswerte Worte. Sie machen noch einmal die Fessel des Vergessens (bei den Griechen personifiziert durch die dunkle, der Nacht verwandten Göttin Lethe, die mit Mnemosyne, der dem Tag und dem Sonnengott Apoll nahestehenden Göttin des Gedächtnisses und der Mutter der Musen, ein Gegensatzpaar bildet)<sup>40</sup>, die Entfernung von der Geliebten (Verschwindenden, Verschwundenen), vor der alle anderen verlassen «wie die Sterne der Nacht vor der Sonne»<sup>41</sup>, als absoluten Abschiedsschmerz bewußt und zeigen, daß Peter Schlemihl mit seiner eigenen Geschichte auch seine Identität verliert. Das wird um so klarer, wenn man bedenkt, daß sie mit Gedächtnis und (dem) Erinnerung(sorgan Seele) unmittelbar

<sup>36</sup> Zur «Wahl» der Augenerkrankung als Strafe und Widerstandsmittel gegen die Erinnerung vgl. Georg Groddeck: *Über die Psychoanalyse des Organischen im Menschen* (1921). In: Groddeck 1990 [1966], S. 96-111. Hier: S. 106 f.

<sup>37</sup> Victor Hugo: *Un soir que je regardais le ciel*. In: *Oeuvres Poétiques*. Bd. 2. Ed. von Pierre Albouy. Paris 1967. S. 566. Teildruck in: KHBA, S. 74 (Anm. 108).

<sup>38</sup> Assmann 1992, S. 257.

<sup>39</sup> KHBA, S. 175.

<sup>40</sup> Zur Wortbildung des deutschen Wortes «ver-gessen» («ver»: weg; «gessen»: englisch «-get» in «forget»: «etwas kriegen») vgl. die instruktiven Bemerkungen von Weinrich 1997, S. 11 f.

<sup>41</sup> Detering 1994, S. 168.

verbunden ist: «Identität ist», so Jan Assmann, «eine Sache des Bewußtseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes»<sup>42</sup>. Vor allem Peter Schlemihls vorletzter Satz läßt einiges vom Schicksal so mancher Romantiker – genannt seien neben Chamisso vor allem Novalis und Brentano – spüren, die davon überzeugt waren, «alt» zur Welt gekommen zu sein<sup>43</sup>. Noch Friedrich Nietzsche erinnerte sich im Herbst 1881, daß er sein «Leben damit anfing, alt zu sein»<sup>44</sup>. Auch Zarathustras Elegie eines Liebenden besingt erloschene (Augen-)Blicke: «Oh ihr, meiner Jugend Gesichte und Erscheinungen! Oh, ihr Blicke der Liebe alle, ihr göttlichen Augenblicke! Ihr starbt mir so schnell!»<sup>45</sup> Ähnliches gilt schon für Friedrich Schlegel, der sich dem Wesen Hamlets verwandt fühlte. Wie Paul Kluckhohn in seinem Romantikbuch hervorhebt, «ekelte [ihn] vor der Welt und vor sich selbst, alt schon als Jüngling»<sup>46</sup>.

#### *Romantische Melancholie des Abschieds*

Platon zufolge stellen die «Alten» das Idealbild der Natur dar, denn sie besitzen «Gottähnlichkeit»<sup>47</sup>. Das wird nicht zuletzt deutlich durch Minas Worte: «Will stolz sein, wenn ich höre: das ist er [Peter Schlemihl, A.H.] gewesen, und das hat er wieder, und das hat er vollbracht; da haben sie ihn angebetet und da haben sie ihn vergöttert» (45)<sup>48</sup>. Bezeichnend ist, daß durch die existentielle Erfahrung einer immer schneller dahinschwin-

---

<sup>42</sup> Assmann 1992, S. 130. Zum «blinden Zorn» vgl. auch Jan Assmann: *Habt keine Heidenangst. Hannes Steins biblische Demokratie*. In: FAZ. Nr. 279 (1. Dezember 1998), S. L 27. Daß Gewissen und Identität im *Peter Schlemihl* zusammengedacht sind, demonstrieren Böhme/Böhme 1983, S. 353: «Ersteres ist letzterer wahrhaft "einverleibt" – so sehr, daß keinen Schatten zu haben Schlemihl sogleich ein "Gewissen" macht, das fortan als sein Heil er sich inständig zurückwünscht. Der Gewissenlose wird vom Gewissen eingeholt. Genauer heißt diese bürgerliche Wahrheit noch: es gibt keine Gewissenlosigkeit, wenn dieses nicht zu den empirischen Tatsachen, sondern zum Faktum reiner praktischer Vernunft gerechnet wird». Allgemein dazu auch: George Herbert Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1968 [1934]; Marquard/Stierle 1979.

<sup>43</sup> Vgl. Kaempfer 1991, S. 172. Bemerkt wird allerdings, daß dieses Gefühl wohl erst in der Wiener Neuromantik, im Naturalismus und Expressionismus thematisch wird, so bei Georg Heym und Georg Trakl, bei Hofmannsthal und Thomas Mann.

<sup>44</sup> Zit. in: Köhler 1989, S. 400.

<sup>45</sup> Ebd., S. 480.

<sup>46</sup> Kluckhohn 1924, S. 33.

<sup>47</sup> Hierzu ausführlich: Stein 1966, S. 81.

<sup>48</sup> Zu solcher «Windbeutelei» vgl. ADM, S. 243: «Denn süß ist, mit dem Finger gezeigt zu vernehmen: Das ist er» (Persius).

denden Vergangenheit und die dadurch früh gewonnene Greisenhaftigkeit und geheime, hochgespannte, gelegentlich auch überspannte Selbstvergottung (die unumgänglich an Selbstvernichtung gebunden ist)<sup>49</sup> etwas Zwanghaftes, ja Bedrohliches in seine Zeitauffassung kommt und sich nunmehr sein «Schicksal änder[t] und entscheide[t]» (38). Der scheinbar um Jahre gealterte<sup>50</sup> Peter Schlemihl, der «keine Minute weilen» durfte, weil schon der «aufgehende Mond am Horizonte» (47) dämmerte<sup>51</sup>, mußte – wie nach seinem ersten Traum – feststellen: «Meine Zeit war um» (47). Der Übergang zwischen der letzten Verklärung des Tages und der Finsternis der Nacht (mit ihren immer größer werdenden Schatten)<sup>52</sup>, die die Konturen der Dinge beinahe verschwinden läßt, scheint die Seele besonders empfänglich zu machen für das elegische Gefühl der Trauer und das «Erlebnis des Sowohl – Als auch»<sup>53</sup>. Es ist die bleierne Stunde der Melancholie (in Brentanos *Chronika* dann auch die Stunde Athalas), in der die Zeit zäh verrinnt. Auf diese «seelische Grundströmung» (Sengle) der nachrevolutionären Epoche in ganz Europa, ist gleich zurückzukommen. Friedrich Theodor Vischer gibt im zweiten Teil seiner *Ästhetik*, wo er Goethes Gedicht *An den Mond*<sup>54</sup> (1815 unter dem Titel *An Luna* in die Werke, Ausgabe B, aufgenommen) zitiert, dazu folgende geistreiche Erklärung:

Alles Licht, definiert er im § 245, verliert sich durch Hindernisse ins Ungewisse; so entsteht ein Scheinen in das Dunkel, dessen Grenzen nicht zu bestimmen sind, und ebendaher ein Dunkel im Lichte; je mehr dies der Fall ist, desto mehr verschwindet die Bestimmtheit der beleuchteten individuellen Gestalten und wird das ungewisse Ver-

<sup>49</sup> Siehe dazu: Kamper 1995, S. 107.

<sup>50</sup> Erinnert sei auch an Clemens Brentanos *Märchen von Gockel und Hinkel*, in dem allerdings das umgekehrte Problem (der Verjüngung) zur Sprache kommt.

<sup>51</sup> Zum Stimmungstopos der untergehenden Sonne, der in der romantischen Tradition der deutschen Literatur keinen der französischen Romantik vergleichbaren Stellenwert hat, vgl. KHBA, S. 19, 51, 57, 69, 357, 450, 483 f., 486 f.

<sup>52</sup> Vgl. Nadolny 1997 [1983], S. 195: «Das war ein ewiger Abendhimmel, die Schatten so riesenhaft lang».

<sup>53</sup> Grimm 1961, S. 224-246. Hier: S. 244. Vgl. außerdem Jacob Grimm: *Das Wort des Besitzes*. In: *Kleinere Schriften*. Bd. 1. Berlin 1864, S. 113-144.

<sup>54</sup> Von Interesse ist in diesem Zusammenhang besonders die letzte Strophe: «[...] Was verhüllt man wohl dem Mond. / Doch, was das für Wünsche sind! / Voll Begierde zu genießen, / So da droben hängen müßen; / Ey, da schieltest du dich blind». Zu dieser Pointe, die im Stil der Zeit aus der Einsamkeit wieder in die Geselligkeit zurückführt, vgl. den Stellenkommentar in: Eibl/Jannidis/Willems 1998, Bd. 2, S. 86 f. und S. 500.

zittern und Verschweben des Lichts entschieden zum Mittelpunkt des ästhetischen Schauspiels: das Geheimnis des *Helldunkels*. Es gemahnt an die unerforschten Tiefen der in Gefühl verhüllten Erkenntnis, der Ahnung; es ist wesentlich ahnungsvoll.<sup>55</sup>

Das «Zwielicht» (d.h. das Dazwischensein zwischen Licht und Dunkelheit) der Abenddämmerung (brune oder bruna, brunor) kündigt auch – wie ich meine – als Äquivalent einer niedergehenden menschlichen Situation das «vorzeitige» Zuendegekommensein des Lebens an<sup>56</sup>. Es ist deshalb nicht abwegig, einen Zusammenhang von nächtlicher Stunde, die eine Stimmung stiller Introspektion hervorruft, und konzentrierter Trauer über den Verlust der Zeit zu sehen<sup>57</sup>. Genau genommen muß man von romantischer Melancholie des Abschieds und des Todes sprechen. Denn zugleich spielt sie deutlich an auf Sterblichkeit und Vergänglichkeit, deren Rede seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem frühen 19. Jahrhundert eine besondere Sentimentalisierung erfuhr<sup>58</sup>. So koppelte schon Friedrich Gottlieb Klopstock, über den Chamisso im Jahre 1798 Zugang zur deutschen Sprache erhielt, in seiner Elegie *Die frühen Gräber* (1764/1771) den Mond<sup>59</sup>, der bis dahin als Luna (lat.) und Selene (griech.)<sup>60</sup> dekoratives Motiv der Schäferdichtung gewesen war, mit der Vorstellung vom Tod der Freunde<sup>61</sup> und dem lebenszeitlichen Abschied von der Jugend. Kennzeichnend vor allem ist auch hier der elegische Ton eines Verlustbewußtseins. «O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch /

<sup>55</sup> Zit. in: Grimm 1961, S. 244.

<sup>56</sup> Hierzu siehe auch Georg Trakls Gedicht *Grodek* (1915), das, so Karl Heinz Bohrer, «keine Nachfolge mehr haben wird» (KHBA, S. 30).

<sup>57</sup> Dazu siehe vor allem Friedrich Schillers poetologische Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), in der es heißt: Die «Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe usw. kann nur als dann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen». In: Schiller, Bd. 5, S. 729.

<sup>58</sup> Hierzu und zum Folgenden: KHBA, S. 65.

<sup>59</sup> So sieht «es» Clemens Brentano in seinem «verwilderten Roman» *Godwi* (Erster Teil, 1801): «Der Mond schwimmt leise auf dem ewig tiefen Meere der ewig hohen Welt über die Wolkenburg, wie die Natur über den Worten und Werken von mir [...]. Stirb, Erdenlichtchen. Gute Nacht! Die Lampe verlisch». Werke II, S. 77.

<sup>60</sup> In beiden Worten drückt sich «das zweite erschütternde Erleben bei der Geburt aus, das Wahrnehmen des Lichts: luna wird von luceo = leuchten, lux = Licht abgeleitet.

<sup>61</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stufen der deutschen Naturlyrik von Brockes bis Eichendorff. Erkenntnis und poetische Erfassung der außermenschlichen Umwelt*. In: Wolpers 1984, S. 194.

Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht»<sup>62</sup>. Chamisso, der Ende des 18. Jahrhunderts Schillers Gedicht *Die Ideale*, das Goethe zu seinem Lieblingsgedicht machte und Friedrich Schlegel mißbilligte, weil der «Schmerz über den Verlust der Jugend» nicht «dichterisch»<sup>63</sup> ist, zu seinem Glaubensbekenntnis erklärte, könnte sich daran erinnert haben. Schon im *Musenalmanach auf das Jahr 1804* wird die kontemplative Klage um die «Vergänglichkeit» signifikant: «Ein früher Winter bleicht ihm die Wangen, / Er hat des Lenzens Kränze nicht errungen. [...] / Des Lebens Sterne sind ach! ausgeglommen, / Verhallet sind der Jugend schöne Lieder»<sup>64</sup>. Eine vergleichbare Koppelung der Motive findet sich noch bei Georg Büchner. So greift der 22-jährige in seinem Lustspiel *Leonce und Lena* (1836) auch das Motiv des blasierten jugendlichen Alt-Seins auf. Nachdem Lena dem Leonce zum ersten Mal begegnet ist, ahnt sie, daß sein «Gähnen» auf Lebensmüdigkeit, Schwermut und Lebensekel zurückzuführen ist: «Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen und den Winter im Herzen. Das ist traurig. Der müde Leib findet sein Schlafkissen überall, doch wenn der Geist müd ist, wo soll er ruhen?» (III, 2)<sup>65</sup> Das Thema Gegenwart in Bezug auf Zukunft und Erinnerung, wodurch uns die Vorstellung einer unwiederbringlichen Vergangenheit entsteht, ist ebenfalls eines der verzweigtesten thematischen Komplexe in Arnims Oeuvre: «O wie selten wird uns die Gegenwart! Mitten in meiner Freude tönte meine Klage über verlorene Zeit», so werden die Verse im *Kronenwächter*-Roman eingeleitet<sup>66</sup>. Unfruchtbare, passive Melancholie, Verlust Erfahrung, Resignation, Wirklichkeitsflucht und Verfehlung kennzeichnen auch den in Chamissos Novelle soeben skizzierten Geschehniszusammenhang, der auf Kapitel II zurückweist. Zentral steht hier die lapidare Feststellung: «Meine Uhr stand» (31). Das «grandiose mythische Bild» der zum Raum erstarrten «Nichtdauer» (Stasis) erklärt die innere, seelische Lehre (der Empfindungen) Peter Schlemihls – an der Grenze der (scheinbaren) «Zeitlosigkeit, des Ewigen, der Nicht-Zeit»<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> Klopstock 1954, S. 50.

<sup>63</sup> Schiller 1991, S. 228.

<sup>64</sup> Adelbert von Chamisso: *Die jungen Dichter*. In: *Musenalmanach auf das Jahr 1804*. Hgg. von L[ouis] A[delbert] v[on] Chamisso und K[arl] A[ugust] Varnhagen. Leipzig 1804, S. 1.

<sup>65</sup> Zit. in: Doehlemann 1991, S. 143.

<sup>66</sup> Zit. in: Arnim 1994, S. 1449 f.

<sup>67</sup> Brion 1968 [1956], S. 207-216. Hier: S. 213.

Denn wer weiß, daß er keine Zukunft (mehr) hat, der kann auch keine Gegenwart haben. Auf der Grundlage anderer Ausgangsfragen kommt Christine Ivanovic in ihrer Untersuchung zur Dichtung und Poetik Paul Celans zu einer ähnlichen Schlußfolgerung: Wem Zukunft offenbar verschlossen ist, heißt es unter Bezugnahme auf Celans Gedicht *Der Jäger*, «der versucht eine Verankerung im Räumlichen, das die vergangene Zeit greifbar macht»<sup>68</sup>. Heranzuziehen wären an dieser Stelle auch Nietzsche und Kierkegaard. Der eine erklärt aus dem Gedanken einer Endgültigkeit des «Stillstand[s] des Seelen-Perpendikels» (Ludwig Tieck)<sup>69</sup> das Abschiednehmen<sup>70</sup>. Der andere hat den Satz «Die Zeit steht still und ich mit ihr»<sup>71</sup> am Modell eines Menschen zu demonstrieren versucht, für den Vergangenheit und Zukunft gleichsam austauschbar geworden sind. So zeichnen die folgenden Sätze aus dem «Lebensfragment» *Entweder/Oder* (1843) des dänischen Philosophen Sören Kierkegaard (1813-1855) ein deutliches Bild davon: «Das Leben eines solchen Menschen kennt keine Ruhe, hat keinen Inhalt; es ist nicht präsentisch im Augenblick, nicht präsentisch in der Zukunft / denn diese ist schon erlebt, nicht präsentisch in der Vergangenheit / denn diese ist noch nicht erlebt. So wird er im Kreise herumgetrieben»<sup>72</sup>. Auch dies kann Melancholie sein<sup>73</sup>, denn Vergangenheit und Gegenwart liegen, wie der zur Hälfte hindurchgerieselte Sand des Stundenglases, symmetrisch um den festgehaltenen Moment der melancholischen Ruhe verteilt<sup>74</sup>. «Die Welt verweilt ganz herrenlos»<sup>75</sup>, heißt es bei Clemens Brentano. Das meint, daß transzendente Sehnsüchte und religiöse (Ur-)Bedürfnisse im wahrsten Sinne des Wortes «eingeschlafen» sind. (Die Erinnerung an) Gott ist ab-wesend und der «aufgeklärte» Mensch (der nunmehr auch die Mythen nicht mehr versteht, weil sein Denken «hart genug» war, sie zu zerbrechen)<sup>76</sup> orientierungslos. Etwas

---

<sup>68</sup> Ivanovic 1996, S. 56. Zu den Gezeiten der Nicht-Zeit, die sich in einer seltsamen Empfindung der «Leere», in einer «erstickenden Unbeweglichkeit der Dinge» ausdrücken, siehe ebd.

<sup>69</sup> Zit. in: Doehlemann 1991, S. 49.

<sup>70</sup> Vgl. KHBA, S. 487.

<sup>71</sup> Kierkegaard 1911 [1885], S. 23.

<sup>72</sup> Ebd., S. 205. Zit. auch in: Kaempfer 1991, S. 171 f.

<sup>73</sup> Vgl. Bader 1990, S. 55.

<sup>74</sup> Siehe dazu: Frank 1990 [1972], S. 283.

<sup>75</sup> FBA 19, S. 26.

<sup>76</sup> Siehe dazu vor allem: Adorno/Horkheimer 1955 [1947/48], S. 14.

ähnliches macht Friedrich Schiller in seinem philosophischen Gedicht *Die Götter Griechenlands* (1788) geltend. Er beschwört den antiken Überfluß an Göttern; doch sie wurden verbannt. Seitdem ist die Natur entzaubert, entgöttert resp. blind, steril und «mythenlos»<sup>77</sup>: In den locus melancholicus (eine nur von mechanischen Kräften bewegte Natur) verwandelt sich, wie Dieter Borchmeyer überzeugend gezeigt hat<sup>78</sup>, die einst von Göttern durchwaltete, von göttlichen Kräften belebte «schöne Welt». «Ausgestorben trauert das Gefilde, / Keine Gottheit zeigt sich seinem Blick» (V. 149 f.)<sup>79</sup>. Auf unsere Gegenwart angewendet, ergibt sich ein ähnliches Resultat:

Nachdem wir die Götter verloren haben, bewundern wir die schönen Idole, die wir an ihrer Stelle errichten können. Atome, Quarks, winzige Schwarze Löcher [...] Wir meißeln sie in Stein, bekränzen sie und stellen sie in unseren Tempeln auf. Indem wir sie wirklich nennen, beseelen wir sie mit dem falschen Leben der Angst – der Angst vor dem unbekanntem Wesen der Natur. Hin- und hergerissen sind wir zwischen der komplizierten Leere der Demontage und den protzigen Werken unserer eigenen Hände. Woran können wir uns halten? Goethe würde darauf die gleiche Antwort geben, die er schon Hegel und den Lesern seiner “Farbenlehre” nahegebracht hat: Haltet euch an die Phänomene.<sup>80</sup>

Wichtig in unserem Zusammenhang ist nun, daß bei Schiller «von jenem lebenswarmen Bilde» nur «der Schatten» zurückblieb, und daß die «entgötterte Natur»<sup>81</sup> – die Konsequenz der Selbsterhöhung des Ich im neuzeitlichen Denken – «knechtisch dem Gesetz der Schwere dient» – und zwar «[g]leich dem toten Schlag der Pendeluhr» (V. 166-168)<sup>82</sup>!

---

<sup>77</sup> Daß die Menschheit in ein «neues mythisches Zeitalter» eintreten und in der Wirklichkeit wieder jene Ganzheit herstellen werde, die sie durch die Emanzipation des Intellekts vom Mythos verloren habe, behauptet Hochgesang 1965, S. 41-89.

<sup>78</sup> BMM, S. 154.

<sup>79</sup> Schiller 1904 [1788].

<sup>80</sup> Zajonc 1994, S. 353.

<sup>81</sup> Über die Romane von Victor Hugo, Eugène Sue, Honoré de Balzac und Jules-Gabriel Janin urteilte Chamisso später in einem Brief an Hans Christian Andersen (21.6.1836): «Zum Erschrecken durchschauende Blicke in die Verderbnis des menschlichen Herzens und der Gesellschaft, aber eine entgötterte Welt [!], eine Nacht, jenseits welcher keine Sonnen strahlen; der Satan von Milton schlägt mit Riesenschwingen das Nichts, aber es kann ihn nicht tragen und er fällt unabsehbar» (AC II, S. 833).

<sup>82</sup> Schiller 1904, Bd. 1, S. 156 ff.

*Aspekte der Melancholie*

Bei Chamisso läßt sich die (Selbst-)Wahrnehmung des Melancholikers<sup>83</sup>, dessen Temperament auf einer bestimmten «Mischung» (lat. «*temperamentum*») der Körpersäfte (lat. «*humores*») beruht, nur im Horizont des Todes ermessen. Als besonders aufschlußreich erweist sich hier überdies die Bemerkung Gottfried Kellers: «Nur das gänzliche Stillestehn und die absolute Bewegungslosigkeit sind das eigentlich Schlimme und gleichen dem Tode»<sup>84</sup>. Die Gründe für ein solches Zeitempfinden liegen auf der Hand. So beschreibt Erik H. Erikson weithin zutreffend, daß die am bedenklichsten regredierten jungen Patienten so etwas wie ein «Mißtrauen gegen die Zeit an sich» zeigen: «[...] jeder Aufschub erscheint als ein Betrug, jedes Wartenmüssen als ein Ohnmachtserlebnis, jede Hoffnung als eine Gefahr [...]. Deshalb muß die Zeit zum Stillstand gebracht werden, notfalls mit dem magischen Mittel katatoner Unbeweglichkeit – oder durch den Tod»<sup>85</sup>. Eine ähnliche, aber zugleich deutlicher ausgesprochene Erfahrung «temporären Abgestorbenseins» (Gert Mattenklott), die als Ausdruck ungelebten Lebens verstanden werden kann, beschreibt Rousseau in den *Confessions* von 1782. Über den Anlaß der *Nouvelle Héloïse* heißt es:

Die Erinnerungen an die verschiedenen Phasen meines Lebens führen mich dazu, darüber nachzudenken, wo ich nun angelangt war; und ich sah mich schon im Alter des Niedergangs, Beute schmerzhafter Krankheit, glaubte mich dem Ende meines Laufes nahe, ohne fast irgendeine der Freuden, nach denen mein Herz verlangte, in ihrer Fülle genossen zu haben [...]. Verzehrt vom Bedürfnis nach Liebe, ohne daß ich es je hätte stillen können, sah ich mich an der Schwelle des Alters angelangt und sterben, ohne gelebt zu haben.<sup>86</sup>

Markante Ausformungen dieser Problematik, die im folgenden näher zu erörtern sind, findet man auch im Frühwerk Clemens Brentanos, der im zweiten Teil seines «verwilderten Romans» *Godwi* (1800/1802) – in

<sup>83</sup> Nach Eissler 1978, S. 200, legt sich der Melancholiker die Frage vor, «was geschehen würde, wenn die Zeit stillsteht oder keine Zeit zum Leben da ist». Dazu auch: Macho 1987, S. 386.

<sup>84</sup> Zit. in: May 1969, S. 11.

<sup>85</sup> Conzen 1996, S. 237.

<sup>86</sup> Rousseau o.J. [1786 ff.], S. 214. In ähnlichem Sinne schreibt auch Gunnarsson o.J., S. 35: «Wie vielen ist es gegeben, nicht nur ein gelebtes Leben zu hinterlassen, sondern auch ein Zeugnis dieses Lebens? Und dazu ein vollgültiges Zeugnis!».

dem nach seinen eigenen Worten sein «Schicksal laut geschrieben» steht und vieles enthalten ist, «des sich der Gröste kaum zu schämen brauchte» (an Arnim, Weihnachten 1802)<sup>87</sup> – bemerkt:

Was mich mehr drückt, als meine Krankheit, ist der Rückblick auf ein fruchtloses Leben; – mit dem vollen fröhlichen Mute des Jünglings habe ich versäumt, eine Spur zurückzulassen, daß ich da war: – ich wußte nicht, daß der Tod meiner Jugend schon folgen werde [...]. Jetzt, da mein Herz sich öffnen wollte, um alles zu umfassen, was lebt und liebt, legt sich der Tod ihm in die Arme.<sup>88</sup>

Zunächst ist einmal festzuhalten, daß mit dem Unbehagen an der Gegenwart der Verdacht notorisch wird, «das» Entscheidende im Leben versäumt zu haben. Schon Goethes «wahlverwandte» Figuren mußten ja erfahren, daß nichtgelebtes Leben in «totenhafter Zeit» verläuft und daß alles «im Leben nur Hinhalten, nur Zeitvertreib, nur Zeitverderb»<sup>89</sup> sein kann, wenn man die beste Zeit versäume. Es sollte auch erwähnt werden, daß der «letzte Grund» dieses «Fremdartige[n]»<sup>90</sup> bekanntlich noch Sigmund Freud eigen war. Er sah ihn darin, daß er «in der Jugend nicht jung war und jetzt, wo das reife Alter beginnt, nicht recht altern kann»<sup>91</sup>. Die Problematik des frühen «Todes» findet sich darüber hinaus bei Hermann Hesse – als Thema «verfehlten und abgelebten Lebens», genauer noch: «einer halben verfehlten Jugend», deren «Geister» hoffmannesk mit «hohlen Augen»<sup>92</sup> hervorsehen. Über sein erstes Buch, *Romantische Lieder* (1899), schreibt in diesem Zusammenhang Lothar Köhn: Auf die verlorene Kindheit folgt «Müdigkeit, Weltverachtung, Verlust einer imaginären Wirklichkeit, für die Vergangenheit, “Kindheit” eintreten müssen und die so – psychologisch gesehen – etwas Regressives haben»<sup>93</sup>. Wie man sieht, ist der Rückblick auf «das» Leben immer durch Enttäuschung und Resignation geprägt. Die Zeit wird als verlorene Zeit verworfen. Ohne auf diese viel besprochene Thematik neu einzugehen – ich verweise mit

<sup>87</sup> In: Freundschaftsbriefe I, S. 79.

<sup>88</sup> Werke II, S. 415.

<sup>89</sup> Zit. in: Jochen Hörisch: «Die Begierde zu retten». *Zeit und Bedeutung in Goethes «Wahlverwandtschaften»*. In: Hörisch/Tholen 1985, S. 78-90. Hier: S. 87.

<sup>90</sup> Brentanos Erzählfragment *Der Sänger* ist u.a. dafür der literarische Beleg.

<sup>91</sup> Brief an Martha Bernays vom 2. Februar 1886. Teildruck der «ausführlichste[n] Selbsteinschätzung, die überhaupt von ihm überliefert ist». In: Freud III, S. 518 f.

<sup>92</sup> Zit. in: Hesse 1978, Bd. 2, S. 388 und 422.

<sup>93</sup> Köhn 1984, S. 92 f.

Nachdruck auf die Ausführungen vor allem von Gert Mattenklott, Hannelore Schlaffer und Heinz Schlaffer<sup>94</sup> – möchte ich im Hinblick auf die Vergänglichkeitsproblematik hier lediglich einige Aspekte hervorheben. Besonders aufschlußreich ist deren Feststellung, daß junge Menschen, die «wenig hinter und viel vor sich haben», in ihrer Resignation «trotzig gegen sich selbst» sind: «Ihr Rückblick auf die noch so kurze Spanne verlorener Zeit ist allemal ein produktiver Akt der Selbstkritik. Alte Männer hingegen gehen mit sich freundlicher um. In all ihrer Begrenztheit wissen sie sich zu schätzen und geben sich einer lyrischen Melancholie darüber hin, daß bei dem vielen, was gewonnen worden, so wenig bleibt, was noch zu bessern wäre»<sup>95</sup>. Dem vor diesem kleinen Exkurs skizzierten Vorgang, der unter anderem darin gründet, daß Chamissos Protagonist das Jugendalter «übersprungen»<sup>96</sup> hat, folgt die Beschreibung seiner Vorbereitung auf den «verhängnisvollen Tag» (47), an dem er dem «Grauen» (die Farbe des Melancholikers, in der schwarz und weiß konvergieren, ist «Bleichheit!») wiederbegegnen soll. Damit klingt auch das Thema der eigenen Todeserwartung an: «Nun saß ich da, das Auge auf die Zeiger der Uhr gerichtet, die Sekunden, die Minuten zählend, wie Dolchstiche» (47). Das Fortschreiten des Instrumentariums im barocken Uhren-Gleichnis, des Zeigers, ist zwar ein die Spannung erhöhendes Mittel zur Bestimmung der «Wiederkehr des Gleichen», aber es mahnt auch als «Zeitzeichen eines Verschwindens von Etwas, das eben noch war»<sup>97</sup>, an Vergänglichkeit und Tod. Hier wird schon eminent sichtbar, was erst in dem 1860 erschienenen Gedicht *L'Horloge* von Baudelaire – dem ersten großen Dichter der City, wie man ihn genannt hat – voll entfaltet ist, in dem es etwa heißt: «Remember! Gedenke, Verschwender! Esto memor! / (Meine metallne Kehle spricht alle Sprachen.) Die Minuten [], närrischer Sterblicher, sind Adern, deren Gold [], eh' man sie fahren läßt, es auszuziehen gilt! // Gedenke, daß die Zeit ein raffgieriger Spieler ist, der ohne zu betrügen jedesmal gewinnt! das ist Gesetz»<sup>98</sup>. Allerdings neigt Peter Schlemihl – wie im folgenden zu zeigen ist – dazu, den Tod aus seiner Lebensrechnung auszuschließen<sup>99</sup>. Wenn man

---

<sup>94</sup> Siehe DB.

<sup>95</sup> Ebd., S. 163.

<sup>96</sup> Vgl. dazu Herders Theorie der Genesis von Phantasie nach Lebensaltern. Zit. in: Bracht 1987, S. 308 f.

<sup>97</sup> KHBA, S. 211.

<sup>98</sup> Zitiert bei: KHBA, S. 125 f.

<sup>99</sup> Sigmund Freud faßte in *Hemmung, Symptom und Angst* (1926) die Todesangst als Analogon zur Kastrationsangst auf und vermutete, daß «die Situation, auf welche das Ich

die zahlreichen Abschnitte daraufhin durchmustert, fällt auf, daß die Verdrängung des Todes ständige Vorkehrungen für die Zukunft erfordert. So hatte er «vorsorglich» «einige Kisten mit Gold angefüllt [...] und die letzten Minuten der letzten Stunde fielen» (47). In dieser Szene scheint seine Absicht angedeutet, Zeit via Gold zu speichern und das Unvermeidliche möglichst lange hinauszuzögern<sup>100</sup>:

Ich zog den unglücklichen Seckel aus meiner Brust hervor, und mit einer Art Wut, die, wie eine flammende Feuersbrunst, sich in mir durch sich selbst mehrte, zog ich Gold heraus, und Gold und Gold, und immer mehr Gold [...] und schritt darüber hin, und ließ es klirren, und warf, mein armes Herz an dem Glanze, an dem Klange weidend, immer mehr des Metalles mehr zu dem Metalle, bis ich ermüdet selbst auf das reiche Lager sank und schwelgend darin wühlte, mich darüber wälzte. So verging der Tag, der Abend, ich schloß meine Tür nicht auf, die Nacht fand mich liegend auf dem Golde, und darauf übermannte mich der Schlaf. (30)

Die Nähe zum Melancholikerbild der Temperamentenlehre, das Züge der Bitterkeit, Engstirnigkeit, der Verzweiflung und der blindmachenden Leidenschaft (Gier)<sup>101</sup> des «Geldscheffels»<sup>102</sup> angenommen hatte, liegt auf der Hand. Grundlegend dafür ist etwa Bonaventuras (um 1217-1274) Definition der Habgier (die Weigerung zu geben), die er als «übertriebenes oder maßloses Verlangen nach Gewinn, also danach, Geld zu verdienen und es zu behalten»<sup>103</sup> bezeichnete. Nietzsche spricht in der zweiten seiner vier *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, die Ende 1873 unter dem Titel *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* entstanden ist und in ihrer Substanz als eine scharfzüngige wie -sinnige Apologie des Vergessens bezeichnet werden kann, von einem «widrige[n] Schauspiel einer blinden Sammelwut, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen»<sup>104</sup>. Vergleichend zieht er denn auch «ein mit widriger Gier und wür-

---

reagiert, das Verlassensein vom schützenden Über-Ich – den Schicksalsmächten – ist, womit die Sicherung gegen alle Gefahren ein Ende hat». In: Freud III, S. 132-222. Hier: S. 177.

<sup>100</sup> Vgl. Hörisch 1995, S. 11-42, sowie: Hörisch 1996, S. 263-292.

<sup>101</sup> «Mit den erblindeten Wünschen, sobald sie nicht mehr in ein auswägendes Ich einbezogen sind, ist nicht zu spaßen. Blinder Wunsch ist Gier». Hoffmann-Axthelm 1984, S. 255.

<sup>102</sup> SUM, S. 226.

<sup>103</sup> Zitiert bei: ADM, S. 230.

<sup>104</sup> Nietzsche 1994 [1873], S. 31.

delos am Leben hängendes Greisenalter»<sup>105</sup> heran. Der Psychoanalytiker und Soziologe Erich Fromm, der die Fortschrittskrise unter der Perspektive «Haben» und «Sein» analysiert, schreibt dazu, daß wir in dem Maße, in dem wir im «Haben»-Modus resp. in einer triebhaften Einverleibungstendenz, die die latente Angst vor innerer Leere überdeckt, leben, das Sterben fürchten müssen:

Aber während es somit scheinen könnte, daß die Angst vor dem Sterben irrational sei, trifft das nicht zu, wenn das Leben als ein Besitz erlebt wird. Man hat dann nicht vor dem Sterben Angst, sondern davor, zu verlieren, was ich habe, meinen Körper, mein Ego, meine Besitztümer und meine Identität, die Angst, in den Abgrund der Nichtigkeit zu blicken, verloren zu gehen.<sup>106</sup>

Heranzuziehen ist in diesem Zusammenhang auch Eichendorffs *Memento mori*: «Schnapp Austern, Dukaten, / Mußt dennoch sterben! / Und tafeln die Maden / und lachen die Erben»<sup>107</sup>. Man sieht, wie nahe sich Chamisso, Eichendorff und Jacob Grimm kommen, der ebenfalls in seiner großen Akademierede *Über das Alter* mit knappen Worten die Problematik der *Schlemihl*-Dichtung trifft. Während fast alle Leidenschaften im Alter «erblassen» und «abstumpfen», heißt es dort, nimmt ein Element des Bösen, die Habsucht (Besitzdurst und -ausübung), mit den Jahren zu. Der dem Sammel- und Aufbewahrungstrieb gleichende Trieb zur Selbsterhaltung<sup>108</sup> ist auf einen Gegenstand gerichtet, der sich im Liegen vermehrt. Daraus entspringt ein «ängstliches», aber «behagendes» Gefühl der Sicherheit. Sucht man nach analogen Aussagen abseits dieser Rede, so stößt man auf die schlichte Feststellung Christoph Asendorfs, der über die anale Persönlichkeit des Sammlers schreibt: «Durch das Sammeln versucht er, der Unabgeschlossenheit, letztlich seinem eigenen Tod, zu entgehen [...]. Die Dinge versprechen dem Sammler einen magischen Schutz vor der eigenen Vergänglichkeit und nehmen doch nur diese vorweg, indem sie ihn zum Diener der Dinge, und damit letztlich selbst zum Ding machen»<sup>109</sup>. Was

---

<sup>105</sup> Ebd., S. 98.

<sup>106</sup> Fromm 1976, S. 126.

<sup>107</sup> Eichendorff 1987, Bd. 1, S. 300.

<sup>108</sup> Wo er allerdings «aufgehört hat, einem Zweck zu dienen, der mehr ist als er selbst, da wird er blind und rastlos». Wolfgang Kaempfer: *Zeit*. In: HHA, S. 179-197. Hier: S. 195. Vgl. Mattenklott 1986, S. 119: «[...] wer gar besitzen will, ist selbst besessen».

<sup>109</sup> Asendorf 1984, S. 40.

«könne thörigter sein», fragte auch schon Jacob Grimm, «als je weniger des weges übrig stehe, um desto gröszere wegzehrung zu sorgen; einer der weisz, dasz er bald aus der welt weichen musz, warum häuft er ängstlich geld und schätze»<sup>110</sup>. Dagegen hat – nebenbei bemerkt – freilich kein geringerer als Clemens Brentano geäußert (Brief an Achim von Arnim vom 18. oder 19. April 1808): «Etwas sehr fatal ist mir Jakob Grimm durch seinen Geitz [!], er ist kaum zu bewegen irgend Etwas herzugeben für den Einsiedler, von allem, waß ich ihm doch durch meine Bücher verschaff»<sup>111</sup>.

### *Die greise Zeit*

Mit dem Topos der grauen Haare, die in der Motivstruktur des Textes mehrfach konnotiert sind – so war Peter, ohne es zu bemerken, «das Haar ganz grau geworden» (61) -, hängt auch Chamissos biographisches Generalthema zusammen: die vorzeitige Vergreisung. Erstaunlicherweise beklagt noch Friedrich Nietzsche, der gelegentlich bis ins Detail bei Chamisso «abkupferte»<sup>112</sup>, die «zeitige Grauhaarigkeit unserer jetzigen Jugend»<sup>113</sup>! Auch kannte er dessen *Sage von den Männern im Zobtenberge*, wo in einer Höhle drei beklagenswerte Gestalten in alter Tracht mit langem Grauhaar fried- und ruhelos sitzen. Daß Chamisso selbst früh ergrautes Kopfhaar (*cito adferentes canos in capite*)<sup>114</sup> hatte, bemerkte Hans W. Hertz<sup>115</sup>. Darüber hinaus kommt auch Amalia Weise, unter dem Namen Amalia Schoppe eine vielgelesene Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts, in ihren Erinnerungen darauf zu sprechen: «Adelbert von Chamisso war eine schöne, recht ritterliche Erscheinung, die ebensowohl imponierte, als durch das sanfteste, edelste und liebevollste Gemüt zur Liebe zwang [...], was man jetzt wohl gestehen darf, da das Haar bereits zu grauen anfängt»<sup>116</sup>. So erscheint das Attribut der Vergänglichkeit ebenfalls in einer Vielzahl von Chamissos Gedichten in Gestalt der (alters)grauen Haare (es sollte auch erwähnt werden, daß die Zeit in der griechischen Dichtung

<sup>110</sup> Grimm 1864, Bd. 1, S. 202.

<sup>111</sup> Freundschaftsbriefe II, S. 535.

<sup>112</sup> Vgl. Köhler 1989, S. 510.

<sup>113</sup> Nietzsche 1997, S. 101.

<sup>114</sup> Es ist interessant festzustellen, daß die heutige Werbeindustrie gerade diesem Attribut der Vergänglichkeit besondere Beachtung schenkt.

<sup>115</sup> Hertz 1970, Sp. 269-308. Hier: Sp. 285.

<sup>116</sup> Zit. in: Schleucher 1988, S. 77.

manchmal «grauhaarig» genannt wird)<sup>117</sup>. Hingewiesen sei nur auf *Der neue Abasverus, Hochzeitslieder, Vor dem Bilde von Karl Lessing, Berlin. Im Jahr 1831, Der Klapperstorch, Im Herbst und Auf den Tod von Otto von Pirch*. – «Mir ist schon grau ums Haupt und kühl ums Herz – noch wenige Pendelschwingungen und ich zähle vierzig», schreibt er im Jahre 1819 an Rosa Maria Varnhagen, der er sich schon 1811 anvertraut hatte: «Freilich geht es mit den Jahren hinab, und jedes Ziel scheint mit ihnen zu weichen; aber auch deshalb will ich nicht murren»<sup>118</sup>. Im Februar 1811 notierte sich der gerade Dreißigjährige die melancholisch-lebensmüden Verse: «Bin so alt geworden, / alt und schwach und blind / Ach! verweht mein Leben, / Wie im Nebelwind!»<sup>119</sup> In Clemens Brentanos 1834 entstandenem «Weihnachts»-Gedicht ist das Jesuskind verletzt, weil es von der Mutter getrennt wurde. Es braucht wenig, hierin den Dichter selbst zu sehen, dessen Worte an das soeben Gesagte erinnern: «Hab' dies Weihnachtslied gesungen / Von dem süßen Rosenkind, / Bin von Dornen so umschlungen, / Daß ich wund und krank und blind»<sup>120</sup>. Der rhetorischen Figur des Polysyndetons (ungewöhnlich häufige Wiederholung derselben Konjunktion) bedient sich – freilich in einem anderen Zusammenhang – auch Nietzsches Zarathustra, der wie ein Bettler lebte, einem «Krüppel gleich, der taub und blind und stumm wurde»<sup>121</sup>. Adelbert von Chamisso hält den oben angesprochenen leitmotivischen Ton von nun an bis zu seiner Eheschließung mit Antonie Piaste durch. Im Sommer 1819 schreibt schließlich *Adelbert an seine Braut*, daß seine beschädigten Sinne (blind, taub) wieder geheilt werden konnten: «Ich schlich so blöd für mich allein, / Ich wälzte so mich in den Staub, / Ich war so blind, ich war so taub, / Ich war so nackt, ich war so kalt. / Ich war so arm, ich war so alt, / Und bin nun aller Siechheit los»<sup>122</sup>. In einem Brief an Siegfried Schott vom 12. August 1895 zitiert Wilhelm Raabe aus dem *Schloß Boncourt*, das nur acht Jahre später entstanden war: «Nun träum auch ich / als Kind mich zurücke / Und schüttle mein greises Haupt»<sup>123</sup>.

Es sind nunmehr Szenen zu analysieren, in denen die neue Bedeutung des Grauen erkennbar ist, der wiederholt ermahnt: «Wir müssen scheiden,

<sup>117</sup> Siehe dazu: Panofsky 1980, S. 111.

<sup>118</sup> NS, S. 239.

<sup>119</sup> SW I, S. 62.

<sup>120</sup> Werke I, S. 592.

<sup>121</sup> Zit. in: Köhler 1989, S. 468.

<sup>122</sup> SW I, S. 286.

<sup>123</sup> Zit. in: Hotz 1982, S. 126.

das ist klar, und auch sie fangen an, mir langweilig vorzukommen» (67). Hier offenbart sich, daß Peter Schlemihl dieser «eben so lästigen als verhaßt[en]» (66) Gestalt – es ist indes daran zu erinnern, daß der Haß (nach 1 Joh. 2, 9.11) das Auge des Herzens blind macht – sehr wahrscheinlich deshalb «langweilig» vorkommt, weil sein Leben nicht endet<sup>124</sup>. Ein gutes, allbekanntes Beispiel dafür sind auch die folgenden Zeilen Baudelaires (*Die Blumen des Bösen*, 1857), dessen «ennui» Karl Heinz Bohrer seltsamerweise von der Langeweile romantischer oder spätrömantischer Stimmung entschieden absetzt: «Nichts dehnt so lang sich wie die lahmen Tage, wenn unter schweren Flocken schneeverhangener Jahre die Langeweile, Ausgeburt der dumpfen Teilnahmslosigkeit, das Ausmaß der Unsterblichkeit gewinnt»<sup>125</sup>. Peter Schlemihl ist (der uralte Wunsch nach) Unsterblichkeit<sup>126</sup> Strafe und Fluch, analog dem ewigen Juden, der in verschiedenen Varianten das 19. Jahrhundert beschäftigte (von Coleridges *Ancient Mariner* und Heines Fliegendem Holländer bis zu Kundry in Wagners *Parsifal*, die ein Fluch «endlos durch das Dasein quält»<sup>127</sup> und der, «weil er das Unsterbliche lästerte, zur Strafe schon hier unten unsterblich geworden ist»<sup>128</sup>. Mit Ahasver, «diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer»<sup>129</sup>, wie Wagner in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) schreibt, teilt er sein tragisches Los (der Fremdheit): den Omnipotenzwahn, das matte «Hindämmern, das Sichselbstüberleben, das Veralten»<sup>130</sup>. Unter diesem Gesichtspunkt begreift man auch die bedeutsamen Sätze von Sten Nadolny: «Sich über die Zeit zu erheben – das lockte. Aber verdienen konnte er [John Franklin, A.H.] damit nichts»<sup>131</sup>. Dieser Gedanke wird noch deutlicher, vergleicht man ihn mit Justinus Kerners 1811 erschienenen *Reiseschatten*. So heißt es

<sup>124</sup> Zum Thema des verdrängten oder ästhetisierten Todes um 1800 und zur Wiederkehr des Verdrängten siehe: Anz 1983, S. 409 ff.

<sup>125</sup> Zit. in: KHBA, S. 158.

<sup>126</sup> Vom Wahlspruch der religiösen Metaphorik: «je lichter, desto unsterblicher», profitieren nicht nur die Gläubigen, sondern erst recht die Aufgeklärten, auch «wenn sie sich für ungläubig halten», so Dietmar Kamper: *Unter dem Schatten des Körpers*. In: Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994, S. 225-232. Hier: S. 229.

<sup>127</sup> Vgl. Richard Wagner: *Parsifal*. In: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1983.

<sup>128</sup> Paulsen 1974, S. 32.

<sup>129</sup> Zit. in: Borchmeyer.

<sup>130</sup> Karl Gutzkow, Ludwig Philippson: *Streit um die Möglichkeiten, einen Ahasver zu dichten*. In: Körte/Stockhammer 1995, S. 180-188. Hier: S. 185.

<sup>131</sup> Nadolny 1997 [1983], S. 175.

in der siebenten Vorstellung der vierten Schattenreihe, daß der «Versucher» – dem ein Ende mit Schrecken lieber war, als ein Schrecken ohne Ende – erkannte, daß

alles geschlossen ist, daß mein Leben ein gemeines und langweiliges würde, wenn es sich länger hinauszöge. «Derlei Rede bewundert' ich; denn ich fühlte tief ihre Wahrheit im Leben so vieler gegründet. Wie viele, dacht' ich, irren noch umher, nicht fühlend, daß es mit ihrem Leben längst aus ist. Die gleichen einem Drama, das gediegen gewesen wäre, wenn es beim vierten Aufzug geendigt hätte, das aber, bis zum fünften Aufzug hinausgezogen, langweilig und kalt gescholten wird. Vielleicht hat derlei Menschen der Tod nur abzuholen vergessen [...]».<sup>132</sup>

Chamisso hat eine solche «Schattenreise» an einer gewichtigen Stelle der *Schlemihl*-Dichtung dargestellt: Als Peter den «wesenlosen»<sup>133</sup> Schatten erblickte, «schob» er «mit einem gewaltigen Sprunge hinzu, um ihn in Besitz zu nehmen». Allerdings wurden ihm «unsichtbar die unerhörtesten Rippenstöße [!] erteilt, die wohl je ein Mensch gespürt hat» (55). Es mag ein Zufall sein, daß Ludwig Feuerbach in seinen *Todesgedanken* ein ähnliches Beispiel gibt. An ihm läßt sich die Bedeutung dieser Szene am besten ermessen: «[...] jeder Rippenstoß [!], jeder Druck, jedes Anprallen ist ein lebendiges Memento mori»<sup>134</sup>. Dessen Umschreibung lautet bekanntlich auch: «den Tod vor Augen haben»<sup>135</sup>.

#### *Das Alter oder: Die graue Romantik des Nordens*

Ein besonderes Interesse gilt jetzt jenem «Schicksal», das Peter Schlemihl «nach der Libyschen Wüste» führt, um sich «da an der Sonne zu trocknen». Ihr ausgesetzt, brennt sie ihm «so heiß auf dem Kopf», daß er «sehr krank wieder nach Norden» «taumeln» (75) muß. Das Unheilsschwangere, das hier mitvernommen werden kann, erlangt Eindeutigkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Kapitel XI auf die Szene in Kapitel IX zurückgreift, in der Krankheit, Schattenlosigkeit und Alter in einem

---

<sup>132</sup> Kerner 1964 [1811], S. 106.

<sup>133</sup> Nicht zufällig mögen am Anfang des 1906 uraufgeführten «Glashüttenmärchens» *Und Pippa tanzt!* von Gerhart Hauptmann die Sätze stehen (Hauptmann 1990 [1906], S. 7): «Ein riesiger Schatten! wer ist denn das?» (Direktor) – «Auch so'n Gespenst aus der alten Glashütte, das weder leben noch sterben kann!» (Wende).

<sup>134</sup> Feuerbach 1975 ff., Bd. 1, S. 111.

<sup>135</sup> Vgl. MMS II, S. 952 f.

«traurigen» (70) Zusammenhang erscheinen. Der paradigmatische Sinn des Geschehens wird an der leitmotivischen Funktion seiner vorbestimmten Richtung («nach Norden») kenntlich. Spätestens seit Herder und Klopstock gewinnt der Norden(mythos) die Bedeutung eines zivilisationskritischen Erlösungs- und Sehnsuchtsorts<sup>136</sup>. Gerhard Kurz behandelt diesen Komplex aspektreich in einem eigenen Abschnitt seines bedeutsamen Aufsatzes *Graue Romantik* von 1996. Darin verweist er unter anderem auf das Vorspiel von Wagners *Götterdämmerung*, wo der Seilwurf der Nornen «nach Norden» das Wort «mit einem fatalistischen Geschichtsbild»<sup>137</sup> ausstattet. Zitiert werden Thomas Mann, der 1904 bekannte, daß er «nordisch gestimmt» sei, und Rilke, der im selben Jahr schrieb: «[...] wir brauchen wieder Norden, Weite, Wind!»<sup>138</sup>. Im Mythos «Norden» erkennt Gerhard Kurz schließlich das Schlüssel- und Erkennungswort der konservativen Revolution der zwanziger Jahre, wozu nicht zuletzt Ossians schwermütige Dichtung beigetragen hat. Allerdings konzentrierte er sich im Rahmen seiner Untersuchung nicht auf Chamisso's Novelle. Deshalb scheint es unumgänglich, seine bisherigen Überlegungen um einige weitere Beispiele aus der «grauen» Romantik zu ergänzen. So war der Norden<sup>139</sup> für Chamisso nicht nur feierlich bedeutendes Symbol für Glück im allgemeinen und Ort der Wissenschaften im besonderen, sondern auch für notwendiges Werden und Vergehen. Unter dem 21. Juli 1815 findet sich in seinem «Tagebuch» der Weltreise die Eintragung: «Süden und Norden sind wie Jugend und Alter; zwischen beiden denkt sich jeder, so lang er kann; alt sein und dem Norden angehören will kein Mensch»<sup>140</sup>. An einer vielleicht wenig auffälligen Briefstelle läßt sich diese Auffassung auch bei Ludwig Börne nachweisen, der in seinen *Berliner Briefen* unter Bezugnahme auf die «gute alte [Henriette] Herz» schreibt (8. März 1828): «Das Alter ist ein Übel, denke ich, und wenn man ein unvermeidliches Übel, das man fühlen muß, nicht auch sehen will und die Augen zumacht, ist denn das zu tadeln? Es wird keiner der Herz ins Gesicht sagen, sie sei alt, und wenn sie

<sup>136</sup> Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsprophetie*. Diss. Heidelberg 1965. Außerdem Klaus Bohnen: *Die «fremde Heimat» der Deutschen. Der «Mythos vom Norden» in deutscher Kulturtradition*. In: *Begegnung mit dem Fremden*. Hg. von Eijiro Iwasaki. Bd. 11. München 1991.

<sup>137</sup> Kurz 1996, S. 151.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Zur Bedeutung dieser Himmelsrichtung bei Chamisso vgl. Hildebrandt 1998, S. 125.

<sup>140</sup> SW II, S. 93.

selbst es sich vergessen machen kann, wem schadet das?»<sup>141</sup> Am 24. Mai 1827 teilt Chamisso Rosa Maria Varnhagen in ähnlichen Worten mit, daß seine Haare zwar grau geworden sind, aber das Herz sei noch «frisch», «und alt wird man in gewissem Sinne nicht, wenn man es selbst nicht zuläßt»<sup>142</sup>.

*Verzeichnis der in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Werke*

- ACP: Adelbert von Chamissos Werke. Besorgt von Friedrich Palm. 6 Bde. 5. vermehrte [und berichtigte] Auflage Berlin 1864.
- ACS: Chamissos Werke in 5 Teilen. [Auf Grund der Hempelschen Ausgabe] neu herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen [und mit einem Lebensbild] versehen von Max Sydow. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1908/1909.
- ACT: Chamissos Werke. [Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe] herausgegeben von Hermann Tardel. 3 Bde. Leipzig, Wien 1907/1908.
- ADM: Robert Burton: Anatomie der Melancholie. Aus dem Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Horstmann. München 1991 [1621].
- DB: Deutsche Briefe 1750-1950. Hgg. von Gert Mattenklott, Hannelore Schlaffer und Heinz Schlaffer. 2. Auflage Frankfurt am Main 1988.
- FBA: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe (Historisch-Kritische [Frankfurter Brentano-]Ausgabe). Hgg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975 ff.
- Freud: Sigmund Freud: Essays. Mit einer Nachbemerkung und einer Chronik im dritten Band. Hg. von Dietrich Simon. 3 Bde. Berlin 1988.
- Freund-  
schaftsbriefe: Achim von Arnim und Clemens Brentano: Freundschaftsbriefe. 1801 bis 1829. Hg. von Hartwig Schultz unter Mitarbeit von Holger Schwinn. 2 Bde. Frankfurt am Main 1998.
- GW: Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe [HA] in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. 12. Auflage München 1981.
- KFSA: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett, Hans Eichner und anderen Fachgelehrten. Bd. 24. Abt. 3: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Die Periode des Athenäums: 25. Juli 1797 – Ende August 1799. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Raymond

---

<sup>141</sup> In: Schmitz 1994, S. 425.

<sup>142</sup> Zit. in: Fischer 1994, S. 177.

- Immerwahr. Paderborn, München, Wien 1985.
- KHBA: Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. 2. Auflage Frankfurt am Main 1997 [1996].
- MMS: Gudrun Schleusener-Eichholz: Das Auge im Mittelalter. 2 Bde. München 1985. (Münstersche Mittelalter-Schriften Bd. 35, 1,2).
- NS: Adelbert von Chamisso: Und lassen gelten, was ich beobachtet habe. Naturwissenschaftliche Schriften mit Zeichnungen des Autors. Hg. von Ruth Schneebeli-Graf. Berlin 1983.
- SUM: Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992 [1964]. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Bd. 1010).
- SW: Adelbert von Chamisso: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hgg. von Werner Feudel und Christel Laufer. München, Wien 1982.
- Werke: Clemens Brentano: Werke (Studienausgabe). Bd. 1: hgg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp; Bd. 2-4: hg. von Wolfgang Frühwald.

#### *Literaturverzeichnis*

Verzeichnet sind, bis auf einmalig genannte Zeitungs-, Zeitschriften- und Lexikonartikel, alle Veröffentlichungen, die nicht im Abkürzungsverzeichnis genannt sind, und auf die in der Arbeit verwiesen wird. Falls aus Übersetzungen oder späteren Auflagen zitiert wurde, ist, soweit möglich, i. A. das Jahr der Erstausgabe eines Werkes in eckigen Klammern angegeben, z.B. Staiger 1976 [1971].

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Amsterdam 1955 [1947/48].

Anz, Thomas: Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod. In: Richter, Karl / Schönert, Jörg (Hgg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1983.

Arnim, Achim von: Werke. Bd. 5: Gedichte. Hg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 118).

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Bader, Günter: Melancholie und Metapher. Eine Skizze. Tübingen 1990.

Behrend, Erich: Theodor Fontanes Roman «Der Stechlin». Marburg a. d. Lahn 1929.

Biedermann, Woldemar von (Hg.): Goethes Gespräche. Bd. 2. Leipzig 1889.

- Borges, Jorge Luis: Gesammelte Werke. Bd. 9. München, Wien 1980.
- Bracht, Edgar: Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York, Paris 1987.
- Brion, Marcel: Hofmannsthal und die Erfahrung des Labyrinths. In: Bauer, Sibylle (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968 [1956]. S. 207-216. [Zuerst in: Cahiers du Sud 42 (1956). S. 177-184.]
- Broch, Hermann: Massenpsychologie. Schriften aus dem Nachlaß. Hg. und eingeleitet von Wolfgang Rothe. Zürich 1959.
- Cacciari, Massimo: Zeit ohne Kronos. Essays. Herausgegeben und übersetzt von Reinhard Kacianka. Klagenfurt 1986.
- Conzen, Peter: Erik H. Erikson. Leben und Werk. Berlin, Köln 1996.
- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994.
- Doehlemann, Heinrich: Langeweile? Deutung eines verbreiteten Phänomens. Frankfurt a. M. 1991. (Suhrkamp-Taschenbuch Bd. 1641. Neue Folge Bd. 641).
- Eibl, Karl / Jannidis, Fotis / Willems, Marianne (Hgg.): Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte. In zwei Bänden und einer CD-ROM. Bd. 2: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Frankfurt am Main und Leipzig 1998. (Insel-Taschenbuch Bd. 2100).
- Eichendorff, Joseph von: Ausgewählte Werke. Hg. und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig. Bd. 1. München 1987.
- Eissler, Kurt R.: Der sterbende Patient. Zur Psychologie des Todes. Stuttgart, Bad Cannstadt 1978.
- Epiktet, Teles und Musionius: Wege zum Glück. Auf der Grundlage der Übertragung von Wilhelm Capelle neu übersetzt, mit Anmerkungen versehen und eingeleitet von Rainer Nickel. Zürich, München 1987. Feuerbach, Ludwig: Theorie-Werkausgabe in sechs Bänden. Bd. 1. Frankfurt am Main 1975 ff.
- Fischer, Robert: Adelbert von Chamisso. Weltbürger, Naturforscher und Dichter. Vorwort von Rafik Schami. 5. Auflage München 1994.
- Frank, Manfred: Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik: Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn, München, Wien 1990 [1972].
- Fromm, Erich: Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft. Stuttgart 1976.
- Grass, Günter: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. 3. Auflage Darmstadt und Neuwied 1983 [1972]. (Sammlung Luchterhand Bd. 310).
- Grimm, Reinhold: Die Sonne. Bemerkungen zu einem Motiv Georg Trakls. In: DVjs 35 (1961). S. 224-246.
- Groddeck, Georg: Krankheit als Symbol. Schriften zur Psychosomatik. Herausgegeben und mit einer Einleitung und Editorischen Vorbemerkungen versehen von Helmut Siefert. Frankfurt am Main 1990 [1966]. (Fischer-Taschenbuch Bd. 6396).

- Gunnarsson, Gunnar: Das Haus der Blinden. Erzählung. Aus dem Dänischen von Ezard Schaper. Leipzig o. J. (Insel-Bücherei Nr. 474).
- Hauptmann, Gerhart: Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen. Stuttgart 1990 [1906]. (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8322).
- Hesse, Ninon (Hg.): Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. Bd. 2: 1895-1900. Frankfurt am Main 1978.
- Hertz, Hans W.: Wilhelm Ludwig Hertz ein Sohn des Dichters Adelbert von Chamisso. Ein genealogischer Beitrag. In: AGB. Hg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels. Bd. 10 (1970). Sp. 269-308.
- Herzog, R. / Koselleck, R. (Hgg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987. (Poetik und Hermeneutik Bd. 12).
- Hildebrandt, Alexandra: Die Poesie des Fremden. Neue Einblicke in Adelbert von Chamissos «Peter Schlemihls wundersame Geschichte». Eschborn bei Frankfurt am Main 1998.
- Hochgesang, Michael: Mythos und Logik im 20. Jahrhundert. Eine Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst und Philosophie. München 1965.
- Hoffman-Axthelm, Dieter: Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung. Frankfurt am Main, New York 1984.
- Hörisch, Jochen / Tholen, Georg Christoph (Hgg.): Eingebildete Texte. Affären zwischen Psycho-Analyse und Literaturwissenschaft. München 1985. (Uni-Taschenbücher Bd. 1348).
- Hörisch, Jochen: Schlemihls Schatten – Schatten Nietzsches. Eine romantische Apologie des Sekundären. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 5 (1995). S. 11-42.
- Hörisch, Jochen: Die Poesie des Geldes. Frankfurt am Main 1996. (Edition Suhrkamp 1998. Neue Folge Bd. 998).
- Hotz, Karl: Wilhelm Raabe: «Die Akten des Vogelsangs». Romanlektüre zwischen Reflexion und freiem Spiel. In: Literatur im Unterricht. Hg. von Gerhard Haas. Stuttgart 1982.
- Hull, John M.: Im Dunkeln sehen. Erfahrungen eines Blinden. Aus dem Englischen von Silvia Morawetz. München 1995 [1990]. (Deutscher Taschenbuch Verlag Bd. 30510).
- Ivanovic, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen 1996. (Studien zur deutschen Literatur Bd. 141).
- Kaempfer, Wolfgang: Die Zeit und die Uhren. Mit einem Beitrag von Dietmar Kamper. Umgang mit der Zeit. Paradoxe Wiederholungen. Frankfurt am Main, Leipzig 1991.
- Kern, Franz: Zu deutschen Dichtern. Berlin 1895.
- Kerner, Justinus: Die Reiseschatten. Eingeleitet und mit Textvarianten und Anmerkungen herausgegeben von Walter P. H. Scheffler. Stuttgart 1964 [1811].
- Kierkegaard, Sören: Entweder / Oder. Ein Lebensfragment. Jena 1911 [1843].

- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Werke in einem Band. Hg. von Karl August Schleiden. Nachwort von Friedrich Georg Jünger. München 1954.
- Kluckhohn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig 1924.
- Köhler, Joachim: Zarathustras Geheimnis. Friedrich Nietzsche und seine verschlüsselte Botschaft. Nördlingen 1989.
- Köhn, Lothar: «Land, das ich ersehne». Hermann Hesse um die Jahrhundertwende. In: Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdam 1984. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik).
- Körte, Mona / Stockhammer, Robert (Hgg.): Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom «Ewigen Juden». Leipzig 1995. (Reclam-Bibliothek Bd. 1538).
- Kurz, Gerhard: Graue Romantik. Zu Walter Flex' Wildgänse rauschen durch die Nacht. In: Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann. Hgg. von Holger Helbig, Bettina Knauer, Gunnar Och. Würzburg 1996. S. 133-152.
- Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main 1987. (Suhrkamp-Taschenbuch Bd. 317).
- Marquard, Odo / Stierle, Karlheinz (Hgg.): Identität. München 1979. (Poetik und Hermeneutik VIII).
- Mattenklott, Gert: Blindgänger. Physiognomische Essays. Frankfurt am Main 1986. (Suhrkamp-Taschenbuch 1343. Neue Folge Bd. 343).
- May, Ernst: Gottfried Kellers «Sinngedicht». Eine Interpretation. Bern, München 1969.
- Nadolny, Sten: Die Entdeckung der Langsamkeit. Roman. München 1987 [1983]. (Serie Piper Bd. 700).
- Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Stuttgart 1994 [1874]. (Reclam Universalbibliothek Nr. 7134).
- Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980. (Studies in Iconology).
- Paulsen, Wolfgang (Hg.): Nachtwachen. Von Bonaventura. Stuttgart 1974.
- Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Halle/Saale 1928.
- Rousseau, Jean-Jacques: Bekenntnisse. Nach der Übersetzung von Levin Schücking neu bearbeitet und herausgegeben von Konrad Wolter und Hans Bretschneider. Bd. 2. Leipzig, Wien o. J. [1786 ff.].
- Schadewaldt, Wolfgang: Sappho. Potsdam 1950.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Säkularausgabe. Hg. von Eduard von der Hellen in Verbindung mit Richard Fester und Gustav Kettner. Bd. 1: Gedichte I. Stuttgart, Berlin 1904.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hgg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. 6. Auflage München 1980.
- Schillers Werke [Nationalausgabe]. Hgg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II A: Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 1). Weimar 1991.

- Schleucher, Kurt: Adelbert von Chamisso. Berlin 1988. (Reihe Preußische Köpfe Bd. 23).
- Schmitz, Rainer (Hg.): Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen. Frankfurt am Main 1984.
- Schwann, Jürgen: Vom «Faust» zum «Peter Schlemihl»: Kohärenz und Kontinuität im Werk Adelbert von Chamissos. Tübingen 1984. (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 5).
- Stein, Albert: Platons Charakteristik der menschlichen Altersstufen. Bonn 1966.
- Vaerst, Christa: Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs. Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1977.
- Walther, Lutz (Hg.): Melancholie. Leipzig 1999. (Reclam-Bibliothek Bd. 1664).
- Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. 2. Auflage München 1997.
- Wolpers, Theodor (Hg.): Motive und Themen romantischer Naturdichtung. Textanalysen und Traditionszusammenhänge im Bereich der skandinavischen, englischen, deutschen, nordamerikanischen und russischen Literatur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1981-1982. Göttingen 1984.
- Wulf, Christoph / Kamper, Dietmar / Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hgg.): Ethik der Ästhetik. Berlin 1994. (Acta humaniora).
- Zajonc, Arthur: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein. Deutsch von Hainer Kober. Reinbek bei Hamburg 1994 [1993].

Paola Bozzi  
(Milano)

“Eroina dell’erudizione” e scrittrice  
«Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; oder die doctormäßige Frau»  
di L. A. V. Gottsched

L. A. V. Gottsched (1713-1762) fu senza dubbio una delle personalità letterarie più versatili ed attive della prima metà del XVIII sec. nonché una delle donne più “illuminate” ed erudite del suo tempo, tra le prime soprattutto che poterono esercitare una certa influenza come scrittrici nell’area culturale di lingua tedesca. Le dimensioni e la varietà della sua produzione intellettuale, che annovera oltre a molte traduzioni accurate e brillanti anche opere di notevole interesse, lo confermano<sup>1</sup>. La sua creatività e il suo ingegno ebbero inoltre un ruolo fondamentale nello sviluppo della cultura borghese attraverso le riviste morali e nella riforma del teatro tedesco, soprattutto della commedia.

Pur essendo stata una figura importante, se non esemplare, del primo illuminismo tedesco, L. A. V. Gottsched compare nelle storie letterarie eminentemente come la moglie di Johann Christoph Gottsched (*Frau Gottsched, die Gottschedin*), valida assistente del celebre impresario delle belle lettere. Furono probabilmente proprio la completa ed instancabile dedizione alla causa di un’ambiziosa missione culturale, dominata appunto dal marito, a contribuire alla creazione di questo cliché. Persino le femministe

---

<sup>1</sup> G. E. Lessing tributò grandi lodi alla traduzione di L. A. V. Gottsched della *Cénie* (1750) di Madame Graffigny (*Cenie, oder die Großmuth im Unglücke*, Leipzig 1753); cfr. *Berlinische privilegierte Zeitung*, 25.5.1753: «die würdigste Übersetzerin». Il suo giudizio nella *Hamburgische Dramaturgie* (cfr. *Stücke* 13, 20 in *Werke 1767-1769*, hg. v. K. Bohnen, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verl., 1985, pp. 245-250 e pp. 279-284), sui testi originali scelti come sulle sue traduzioni, fu invece assolutamente negativo ed influenzò ampiamente il giudizio dei posteri. Solo negli ultimi tempi la ricerca è giunta ad una valutazione adeguata.

tendono a caratterizzarla come un'umile "serva", come se non avesse davvero avuto nessuna coscienza di sé e della bontà del suo lavoro<sup>2</sup>. Grazie al suo ruolo di moglie del precettore del mondo letterario le si è ovviamente sempre concesso un posto – seppure un po' in ombra – nella storia della letteratura tedesca. Il suo ruolo nella letteratura dell'illuminismo tedesco non è stato certo così determinante come quello del celebre professore di Lipsia; il rapporto generalmente istituito tra la sua opera e le teorie e campagne letterarie del marito rappresenta tuttavia non solo il suo ingresso nella storia letteraria ufficiale, ma anche la ragione della sua definitiva "insignificanza". Un'ulteriore, più attenta differenziazione è dunque opportuna. L'opera di L. A. V. Gottsched è infatti molto più che una semplice implementazione delle teorie del marito: il talento e l'ambizione di L. A. V. Gottsched furono ben più grandi di quelli delle sue contemporanee. Tracciare gli estremi della sua aspirazione e i limiti posti al suo potenziale significa dunque delineare l'estensione della massima realizzazione possibile per l'ambizione letteraria femminile nella Germania del primo illuminismo.

### *I. Frech dressing*

L'unico testo di L. A. V. Gottsched oggi disponibile in un'edizione accessibile è la sua prima pièce teatrale *Die Pietistery im Fischbein-Rocke; oder die doctormäßige Frau*<sup>3</sup>. La sua rielaborazione dell'opera del gesuita Guillaume-Hycinthe Bougeant *La Femme docteur ou la théologie tombée en quenouille* (1732), che, stando alla versione ufficiale, sarebbe stata pubblicata anonimamente

---

<sup>2</sup> S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979, p. 136; B. Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, Stuttgart, Metzler, 1987, p. 266 e s.; M. Heuser, «Das Musenchor mit neuer Ehre zieren. Schriftstellerinnen zur Zeit der Frühaufklärung», in G. Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, München, Beck, 1988, pp. 293-313, soprattutto p. 302. Le studiose americane si sono espresse sull'argomento in maniera molto diversa, cfr. V. C. Reichel, *Luise Gottsched. A Reconsideration*, Bern, Frankfurt/M., Lang, 1973 e R. H. Sanders, «"Ein kleiner Umweg". Das literarische Schaffen der Luise Gottsched», in B. Becker-Cantarino (Hg.), *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1980, pp. 170-194.

<sup>3</sup> Si tratta del volume n. 8579 della *Universal Bibliothek* della casa editrice Reclam: L. A. V. Gottsched, *Die Pietistery im Fischbein-Rocke; oder die doctormäßige Frau*, hg. v. W. Martens (durchges. u. bibliogr. erg. Aufl.), Stuttgart, Reclam, 1992; le citazioni sono tratte da questa edizione.

nel 1736 a Rostock, uscì in realtà nello stesso anno a Lipsia per i tipi dell'editore Breitkopf. Il fatto che si tratti di una traduzione e di un'opera anonima non giustifica lo scarso interesse per il testo. Secondo Nancy Kaiser la *Pietistery* dovrebbe essere infatti considerata come l'opera centrale dell'eredità teatrale della Gottsched<sup>4</sup>, mentre G. Wicke vede nella commedia il vero e proprio inizio della commedia tedesca dell'illuminismo, il principio di quella linea di sviluppo che culmina nella *Minna von Barnhelm* di Gotthold Ephraim Lessing<sup>5</sup>. Effettivamente, se si eccettuano alcune sviste o imprecisioni di poco conto<sup>6</sup>, L. A. V. Gottsched non solo è assai abile nel trasformare la pièce antigiansenista di Bougeant in una mordace satira dei pietisti tedeschi, ma rivela addirittura una formidabile vena comica. Cerca così a volte di superare Bougeant apportando dei cambiamenti, aggiungendo degli elementi ed omettendone altri, con una grande capacità di trovare il lato divertente di una situazione e di svilupparlo.

L'azione della *Pietistery* s'incentra su di un intrigo matrimoniale, nel quale una madre si oppone alla scelta dello sposo fatta della figlia per questioni di religione. Al margine di questa vicenda e negli interstizi della pièce L. A. V. Gottsched inserisce però un'altra storia: la sua stessa storia di «eroina dell'erudizione»<sup>7</sup> e di scrittrice. Se la *Pietistery* è stata letta più come una commedia sul matrimonio, sugli eccessi religiosi o sul fanatismo che come un'opera imperniata sulla scrittura e sul ruolo di chi scrive è perché si è implicitamente ritenuto che L. A. V. Gottsched non fosse una scrittrice. Nel suo saggio «Qu'est-ce que un auteur?» Michel Foucault si riferisce all'autore (maschio) come figura nota e scontata al centro del nostro orizzonte culturale<sup>8</sup>. A tutt'oggi questa posizione invece non è ancora stata

<sup>4</sup> N. Kaiser, «In Our Own Words. Dramatizing History in L. A. V. Gottsched's – *Pietistery im Fischbein-Rocke*», in S. L. Cocalis / F. Rose (eds.), *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen, Basel, Francke, 1996, pp. 5-15, qui p. 5.

<sup>5</sup> Cfr. G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung: Versuch einer Typologie*, Bonn, Bouvier, 1965, p. 125: «“Die Pietistery im Fischbeinrock” (1736) ist das erste Lustspiel der Aufklärung; es begründet die Gattung und zeigt die polemischen Möglichkeiten, die sie bietet. Seit der “Pietistery” ist das Instrument der Aufklärungsbewegung».

<sup>6</sup> A. Vuillod nella sua tesi di dottorato (*Guillaume Hyacinthe Bougeant, La Femme docteur. Mme Gottsched et son modèle français Bougeant ou Jansenisme et Piétisme*, Lyon, A. Rey, 1912) cerca di dimostrare che la commedia della Gottsched è una semplice traduzione dell'originale francese, ritenuto sempre superiore alla versione tedesca.

<sup>7</sup> J. C. Gottsched, *Die Vernünftigen Tadlerinnen. Gesammelte Schriften*, hg. v. E. Reichel, Berlin, Gottsched-Gesellschaft, 1902, I, 5, p. 41.

<sup>8</sup> Cfr. M. Foucault, «Qu'est-ce que un auteur?», in *Bulletin de la Société française de philoso-*

raggiunta o completamente conquistata dalle donne. Iniziare gradatamente a riconoscere che scrittrici come L. A. V. Gottsched avevano già sollevato all'inizio del XVIII sec. la questione di ciò che uno scrittore può essere se è donna è parte di questo faticoso processo di acquisizione di un ruolo ben definito. Del resto, già solo considerando il vocabolario tedesco relativo all'autorità si intuisce la resistenza opposta ad una reale formulazione di un tale problema. Il vocabolo "autorità" è infatti in tedesco una condizione maschile: *Herr-schaft*.

Particolarmente interessante risulta in tal senso la corrispondenza pre-messa al testo della prima commedia della Gottsched: la *Pietistery* è preceduta da uno scambio di lettere tra un editore finzionale e un autore ugualmente finzionale ed anonimo, dunque tra due figure di sesso maschile. Proprio per questa sua natura di paratesto<sup>9</sup> la speciale finzione epistolare è tutt'altro che irrilevante, sia per quanto riguarda il processo dialogico sia per il contenuto. Questa particolare prefazione tratta infatti, ed in maniera piuttosto approfondita, il problema dell'autorità della donna e del suo ruolo come scrittrice: illustra il gesto provocatorio di chi si definisce "autore" e pone la questione dell'originalità o della derivazione, intervenendo così nel nesso esistente tra genere e accesso al linguaggio, al discorso e al potere. L'editore, in particolare, spiega l'inclusione delle lettere enfatizzando il potere della tradizione e confessando allo stesso tempo la sua stessa inadeguatezza. La tradizione richiede una prefazione; questo speciale editore ammette di non aver nient'altro da dire oltre a ciò che le due lettere seguenti dicono:

Weil es doch eine hergebrachte Gewohnheit ist, daß ein Buch eine Vorrede haben muß: Ich aber dem Geneigten oder Ungeneigten Leser nichts anders zu sagen weiß, als was in folgenden beyden Briefen enthalten ist: So will ich dieselbe ohne fernere Weitläufigkeit mitteilen. (p. 5)

La lettera di apertura dell'editore spiega che la pubblicazione della pièce è stata accidentale e a generale richiesta:

Die gescheidesten Köpffe in dieser Gesellschaft traten alsobald zusammen, und beschlossen mit einhelligen Stimmen, daß man der Welt dieses vortreffliche Lust-Spiel nicht mißgönnen müste. [...]

---

*phie*, 63 (1969) 3, pp. 73-104; anche in ID., *Dits et écrits 1954-1988*, I (1954-1969), éd. établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

<sup>9</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Gewalt gieng vor Recht, und ich muste mir endlich gefallen lassen,  
was ich nicht hindern kunte. (p. 5-6)

La seconda lettera ribadisce essenzialmente la conclusione a cui la prima era giunta: innocenza e modestia furono sopraffatte dalla volontà popolare. Insistendo sul fatto che la pièce era stata concepita ad uso esclusivamente privato, la risposta dell'anonimo autore della finzione designa la commedia come opera di un «traduttore innocente» («cher von einen unschuldigen Übersetzer, als für den Urheber dieses Lust=Spiele anzusehen», p. 9).

L. A. V. Gottsched, che sta qui cercando il modo di aggirare il rigido codice di genere, finisce in qualche modo col ritrarre se stessa: è infatti diventata celebre come traduttore e mediatore, veste nella quale ha raggiunto grandi risultati e raccolto vasti consensi. Occorre ricordare che anche se la *Pietistery* è la prima traduzione degna di nota della Gottsched, la scrittrice aveva ultimato la sua prima traduzione di un'opera completa (*Die Prinzessin von Cleve*) all'età di quindici anni (1718). Suo marito, che diresse più tardi ogni tappa della sua "carriera", era del resto dell'opinione che dovesse prima tradurre e poi scrivere. Oltre a numerose opere letterarie L. A. V. Gottsched tradusse in tedesco un numero considerevole di trattati storici e filosofici inglesi e francesi<sup>10</sup> e, così facendo, adottò lo stesso programma

---

<sup>10</sup> Ancora col suo nome da ragazza aveva pubblicato la traduzione delle *Refléxions sur les femmes* (1721) di Anne Thérèse Lambert (*Betrachtungen über das Frauenzimmer*, 1731) e la poesia *Le triomphe de l'éloquence* (1730) di Madeleine Angélique Poisson de Gomez (*Der Sieg der Beredsamkeit*, 1735); *Cato* di Joseph Addison (*Cato, ein Trauerspiel aus dem Englischen des Herrn Addison übersetzt*, 1735). Decisivo fu il suo contributo alla riuscita della raccolta di nobili esempi teatrali di J. C. Gottsched *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten* (6 Tle., 1741-1745, 21746-50); si tratta anche in questo caso prevalentemente di traduzioni di originali francesi: *Cornélie, mère des Gracques* (1703) di Marie Anne Barbier (*Cornelia, Mutter der Grachen*, Tl. 2); *Alzire, ou les Américains* di Voltaire (*Alzire, oder die Amerikaner*, Tl. 3); *Le Dissipateur* (1736), *La fausse Agnès* (1736) di Philippe Néricault Destouches (*Der Verschwender, Der poetische Dorfjunger*, Tl. 3) e, di seconda mano, poiché l'originale risale alla commedia di Joseph Addison (*The Drummer or the Haunted House*, 1717), *Le Tambour nocturne* (orig. 1736; *Das Gespenst mit der Trummel*, Tl. 2); il *Misanthrope* (1666) di Molière (*Der Menschenfeind*, Tl. 1)); *L'Esprit de contradiction* (1700) di Charles Dufresny (*Der Widerswillige*, Tl. 1). Tradusse poi la *Lettre de M. de Mairan ... à Madame \*\*\* sur la question des forces vives, en réponse aux objections qu'elle lui fait sur ce sujet dans ses Institutions de physique* del 1741 (*Zwo Schriften, welche von der Frau Marquise von Chatelet und dem Herrn von Mairan, das Mass der lebendigen Kräfte in den Körpern betreffend, sich gewechselt worden*, 1941); *The Rape of the Lock* (1714) di Alexander Pope (*Der Lockenraub, ein scherzhaftes Heldengedicht*, 1744); il *Guardian* (1713) di Joseph Addison (*Der Aufseher oder Vormund*, 2 Tle., 1745); *Les Francs-maçons éra-*

seguito da altri scrittori “illuminati” del suo tempo. In realtà, almeno per quel che riguarda la *Pietistery*, tale attività fu tutt’altro che innocente. L. A. V. Gottsched in effetti modificò i caratteri e i luoghi ed adattò la critica mossa ai giansenisti da Bougeant alla sua stessa percezione dei pietisti. Rendendo la pièce più “adatta” ad un pubblico tedesco aveva altresì fornito al teatro tedesco un modello che avrebbe avuto grande influenza sulla commedia dell’illuminismo. Nella traduzione la fedeltà all’originale non era il valore primario e così L. A. V. Gottsched arrivò a “correggere” il testo di Bougeant.

In tal senso M. Waters ha proposto di considerare la *Pietistery* alla luce della teoria della traduzione del tempo<sup>11</sup>. All’inizio del XVIII sec. le riflessioni critiche sulla traduzione enfatizzavano il valore dell’originale per la cultura beneficiaria, considerato ben più importante della fedeltà al testo<sup>12</sup>. La riproposizione di un testo in un’altra lingua doveva soprattutto servire ad “elevare” il livello della cultura vernacolare: si dovevano perciò trovare modelli stranieri appropriati, mentre gli autori dovevano mettere in pratica il loro talento imitando le opere migliori che altre culture avevano da offrire. Nel circolo di J. C. Gottsched la traduzione veniva avidamente praticata perseguendo esattamente questi scopi. Gli originali venivano selezionati sulla base di un contenuto e una forma che si stimavano essere adatti,

---

*sés, suite du livre intitulé: L’Ordre des francs-maçons trahi [par l’abbé G.-L. Pérau], traduit du latin [par l’abbé Larudan] del 1747 (Die gestürzten Freymäurer, 1747); il Paysan parvenu (1735) di Pierre Carlet Chamblain de Marivaux (Paysan parvenu, oder der glückliche Bauer, 1748); la raccolta di traduzioni di Pope, Newton, Eachard e di altri scritti Neue Sammlung auserlesener Stücke (1749); Geschichte der Königlichen Akademie der Aufschriften und schönen Wissenschaften zu Paris (11 Bde., 1749-1757); Sammlung aller Streitschriften über das vorgebliche Gesetz der Natur von der kleinsten Kraft in den Wirkungen der Körper. Maupertuis, König, Voltaire, u.a.m. (1752); Der Königlichen Akademie der Aufschriften und schönen Wissenschaften zu Paris ausführliche Schriften (1753-54); La Philosophie applicable à tous les objets de l’esprit et de la raison (1754) dell’abate Terrasson (Des Abts Terrasson Philosophie, 1756); il saggio Essai sur le bonheur (1758) di Louis de Beausobre (Gedanken über die Glückseligkeit, 1758). Contribuì altresì alla traduzione dello Spectator (1711-1712, 1714) di Richard Steele (Der Zuschauer, 9 Tle., 1739-1743; del Dictionnaire historique et critique (1695-1697) di Pierre Bayle (Herrn Peter Baylens [...] Historisches und Critisches Wörterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt, 4 Bde., 1741-1744, 330 dei 635 articoli); delle Nachrichten, die zum Leben der Frau von Maintenon und des vorigen Jahrhunderts gehörig sind (3 Bde., 1757); delle Institutions politiques (1760) del Barone di Bielefeld (Des Freyherrn von Bielefeld Lehrbegriff von der Staatskunst, 1761).*

<sup>11</sup> Cfr. M. Waters, «Frau Gottsched’s *Die Pietistery im Fischbein*=*Rocke*. Original, Adaptation or Translation?», in *Forum for Modern Language Studies*, 11 (1975), pp. 252-67.

<sup>12</sup> Cfr. J. W. Draper, «The Theory of Translation in the Eighteenth Century», in *Neophilologus* 6 [1921], pp. 241-254.

quando non addirittura esemplari per la cultura tedesca<sup>13</sup>. Venivano così apportate delle modifiche all'originale per adattarlo meglio ad un pubblico tedesco, cambiandone anche la forma letteraria o il linguaggio, seguendo la precettistica letteraria o rispettando le peculiarità del linguaggio tedesco. Se dunque una qualsiasi peculiarità di un testo straniero veniva ritenuta inadeguata alla cultura indigena si traduceva liberamente.

L. A. V. Gottsched praticò proprio questo metodo di traduzione quando adattò la commedia di Bougeant. Secondo questo *modus operandi* il suo compito era quello di rendere il materiale di partenza fruibile dalla cultura che l'avrebbe dovuto ricevere in traduzione. Il suo trattamento di nomi di luogo e di persona, la sua trasposizione di allusioni religiose e addirittura le trasformazioni strutturali che operò devono essere visti come tentativi di produrre una commedia con tutte le qualità che ci si sarebbe dovuti aspettare da un originale in tedesco. Non fece invece nessuno sforzo per ricostruire una qualsiasi intenzione dell'autore come fonte del testo. Presentando inoltre la commedia nella prefazione direttamente come una traduzione, disattivò il culto dell'autore come autorità; celebrò allo stesso tempo quei significati grazie ai quali un traduttore può trascendere, ed effettivamente trascende, i limiti di una formula, per produrre testi che consentono a lettori e lettrici di sviluppare le loro facoltà critiche, finalmente liberati dallo spettro di un autore depositario di verità e significato. A tali questioni si collegano quelle dell'autorità e dell'identità, di un'identità propria e impropria, della proprietà della storia, di una realtà del testo che si presenta come l'"altro" di un autore. La speciale introduzione alla commedia sottolinea insomma *ante litteram* che non si può scrivere se non riscrivendo, ci racconta, come la definì Roland Barthes a suo tempo, «l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito»<sup>14</sup>, essendo ogni espressione, come già sostenne Michail Bachtin, «piena di echi»<sup>15</sup>, di quell'eteroglossia da cui la parola (o il testo) proviene. Ciò che appare qui come una traccia autoriale si rivela dunque essere solo una traccia discorsiva (di altre storie ed altri libri), una realtà prodotta da un intellettuale, quindi due realtà

---

<sup>13</sup> T. Huber, *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-1770*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1968, p. 13 f.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, (Tel quel), p. 59: «l'impossibilité de vivre hors du texte infini».

<sup>15</sup> M. Bachtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, eds. C. Emerson and M. Holquist, Austin, U of Texas P, 1986, (Slavic Ser. No. 9), pp. 91-92: «filled with dialogic overtones», «with echoes and reverberations of other utterances».

immaginarie: quella dell'autore (una diversa performance del traduttore) e quella della commedia.

Non essendosi mai sognato di pubblicare, l'autore finzionale che compare nella prefazione della commedia, e cioè il traduttore, deve ora arrendersi all'inevitabile. Raccogliere le copie già pubblicate per ritirarle dal mercato non sembra essere più fattibile, l'autore teme che ci possano essere riedizioni illegali:

Doch was wird mir dieses alles helffen? nachdem es mit der Sache einmal so weit gekommen ist, daß es nicht mehr bey mir stehet, den Druck derselben zu hindern. [...] Wenn auch nur ein einziges Exemplar an einen Gewinnsüchtigen Buchhändler kähme: er würde es doch ohne Zeifel wieder auflegen lassen. (S. 10)

Drammatizzando in questo modo già nella corrispondenza premessa alla commedia la natura di genere dell'accesso socialmente legittimato al discorso autorizzato ed influente, la *Pietisterey* illustra non solo la lotta delle donne per questo accesso<sup>16</sup>, ma anche che la divisione lungo le linee del genere è semplicemente l'articolazione ripetuta di atti culturalmente sanzionati. L. A. V. Gottsched effettua a questo proposito un'importante correzione strutturale nell'originale di Bougeant perché inverte l'ordine delle lettere: è l'autore finzionale, cioè l'«innocente» traduttore, che ha qui l'ultima parola, non l'editore. La resistenza di L. A. V. Gottsched alle egemonie e alla loro sovversione emerge alla fine solo con un piccolo cambiamento inserito nelle pratiche della significazione ripetitiva: l'autrice "ri-scrive" in un senso diverso (non trasmissione ma trasformazione) e quindi comprende i contesti (sia quello materiale che quello discorsivo) alla base di tale processo nonché la materialità dei testi (la resistenza che essi offrono ai significati che vuole rendere) come pure il senso di nuovi spazi discorsivi, dell'impensato, del non detto, che sta cercando di rendere visibile ed udibile nella sua scrittura. Certo, le allusioni sono sottili, ma non ci si può ancora aspettare un'altisonante dichiarazione d'indipendenza.

## II. *Alla ricerca del vello d'oro dell'erudizione*

La *Pietisterey* è da una parte teatro sul desiderio e sul tentativo della donna borghese di iscriversi nella storia – e non in modo astratto, ma con un concreto riferimento alle possibilità offerte dal periodo storico; dall'altra L. A. V. Gottsched descrive nella commedia il suo problematico status

<sup>16</sup> Cfr. N. Kaiser, *In Our Own Words*, p. 7.

di scrittrice ed erudita usando parole che rivelano la sua particolare relazione con la parola e la scrittura. Questi due aspetti ci vengono presentati in una forma ben articolata. Innanzi tutto l'autrice fa vedere che le donne sono capaci di svolgere attività intellettuali. Se ridicolizza infatti quelle pietiste che credono di essere erudite quando perdono il loro tempo in dispute inutili è perché crede che le donne siano capaci di fare ben altro e a tutt'altro livello. Rendendo le donne consapevoli del fatto che sono potenzialmente uguali agli uomini attribuisce loro ciò che oggi consideriamo come il germe di una coscienza femminista. Il Pietismo nutrive invece ben poco rispetto verso il progresso scientifico e le forme d'arte intellettuali dell'illuminismo, legate più ad una dura applicazione della ragione che alla tenera brama dello spirito.

Il quarto atto si apre con la scelta da parte delle pie signore del tema della rinascita spirituale come argomento della discussione del giorno. Frau Glaubeleichten la definisce come «la dolce acqua sorgiva del cuore che trae la sua origine primigenia dalla sofia e dà alla luce l'essere celeste»<sup>17</sup>. Secondo l'opinione di Frau Zankenheimin sarebbe invece «la nascita dell'entità celeste dall'ipseità dell'anima animale al centro dell'uomo terreno e gira su se stessa come una ruota»<sup>18</sup>. Frau Seufzerin la vede piuttosto come «il sorgere primigenio della vera immagine della nobile perla che è nata dal magico fuoco dell'anima e che viene introdotta nell'eterno Sabbat». O, meglio, per essere ancora più chiara: «è la tintura celeste attraverso la quale la nuova anima getta via la vita vegetale dei quattro elementi e l'anima magica come una divinità nella sua parità secondo il modello della sagesza entra in tutte le cose»<sup>19</sup>. La mancanza di senso di queste parole e di un qualsiasi rapporto con la vita delle donne risulta ampiamente evidente al lettore della commedia di L. A. V. Gottsched: le donne illuminate seguono la ragione, mentre le pietiste hanno come unico riferimento la grazia. Il dibattito prosegue alla ricerca della formulazione più chiara e soddisfacente,

---

<sup>17</sup> Cfr. p. 86: «das süsse Quellwasser des Herzens, welches aus der Sophia urständet und das himmlische Wesen gebieret».

<sup>18</sup> Cfr. p. 86 e s.: «die Erbornwerdung der himmlischen Wesenheit aus der Selbstheit der animalischen Seele in dem Zentro des irdischen Menschen und windet sich einwärts wie ein Rad».

<sup>19</sup> Cfr. p. 89: «die Urständung des wahren Bildnisses der edlen Perle, die aus dem magischen Seelenfeuer geboren und in den ewigen Sabbat eingeführet wird. Oder, wenn ich noch deutlicher geben soll: sie ist die himmlische Tinktur, wodurch die neue Seele das vegetabilische Leben der vier Elemente wegwirft und die magische Seele als eine Gottheit in seiner Gleichheit nach dem Modell der Weisheit in alle Dinge einbildet».

le definizioni diventano però solo più lunghe ed oscure. L. A. V. Gottsched si prende gioco di quelle donne che si servono di un linguaggio tanto grottesco e, per di più, inutile ai loro scopi, dato che grazie ad esso non pervengono né ad una conoscenza profonda né ad una certa chiarezza di affermazione; non riconosce nessun merito alle loro parole, facendo notare che le donne la cui autoproclamata identità consiste solo in un'imprudente attribuzione di valore alle parole non sono di gran valore.

Le tre donne si accapigliano sulla comprensibilità delle loro varie definizioni e sono alla fine d'accordo solo su una cosa: l'idea, non molto saggia, di rifarsi all'autorità di Scheinfromm. La Seuffzerin dice:

Sie müssen uns entscheiden, Herr Magister. Man soll die Wiedergebürth erklären. Die Erklärung aber soll kurtz, nett und gründlich seyn; denn wir wollen einen Glaubens-Artikel daraus machen. Wir haben eine jede unsere Meynung gesagt. Sie sollen nun sagen, wer recht hat (p. 92).

Scheinfromm ha così occasione di ingannare le donne, manipolando i loro tentativi di apprendere, pensare e scrivere «articoli di fede». Quando il contratto di matrimonio è steso, la madre si rifiuta addirittura di leggerlo, tanto è indiscussa la sua fede nel mentore religioso. Evidente è qui l'aspra critica che L. A. V. Gottsched rivolge a quelle donne che non fanno uso delle loro sensazioni, della loro intelligenza e del loro giudizio, che non si fidano dei propri occhi, ma credono ed imitano in modo grottesco ogni cosa che non capiscono, sottomettendosi alla volontà di un uomo che si dimostrerà essere un autentico imbrogliatore (atto IV, sc. VIII, p. 128; atto V, sc. V, passim). Il cattivo uso dell'erudizione – e non certo il fatto che le donne non possano o non debbano servirsi del loro intelletto – viene qui messo in discussione. Nella *Pietistery* il vocabolario del vedere, pensare e giudicare è scelto con cura per smascherare la stupidità o il vizio e per illuminare.

Il tono realistico e la sicura autoaffermazione della Ehrlichin e della serva Cathrine, le sole due figure della bassa società nel mondo borghese della pièce, si contrappongono nettamente all'offuscamento e alla definitiva capitolazione delle altre tre donne. La serva vuole infatti leggere quel contratto matrimoniale che la padrona Glaubeleichtin si rifiuta di leggere e s'indirizza al pubblico dicendo «A parte»: «Und mich dünkt, ich läse es gewiß» (p. 28). Per quanto riguarda la Ehrlichin le sue uscite in dialetto possono essere difficili da decifrare, ma hanno molto più senso della dotta disputazione del gruppo di studio:

Eck glow, jy sennt von dat pietistsche Wiewervolck, de seck en de Reelgon mengen. Aber jy verstahn so veel darvon, als de Koh vom nygen Door. Hör jy dat? Domme Düvels sy jy! Dat segg eck ju! Eck sy so klook, als jy: Awer eck gloow, de Wiewer, de seck en solche Sachen mengen, de eenen nuscht angahn, onn de se nich verstahn, dat send Kalwes-Köppe! On dat sy jy ook! (p. 100)

Queste due donne usano il loro intelletto e sono portavoce di una critica non facilmente accessibile alla donna borghese. La loro funzione è infatti anche quella di smascherare certe figure del potere emergenti nell'ideologia borghese del XVIII secolo: il precettore, il padre o il marito affettuoso e premuroso<sup>20</sup>, la famiglia felice, la caritatevole sfera privata<sup>21</sup>. La loro analisi tocca il fondo delle strutture ideologiche per esporre l'oppressione materiale che è alla base di ogni attuazione discorsiva. Come Luischen, la Ehrlichin e la serva Cathrine sono al centro della pièce e simboleggiano nel miglior modo possibile le virtù dell'illuminismo. Esse confidano giustamente nella loro capacità di prendere coscienza, di pensare e giudicare ed hanno nei confronti della stupidità e del vizio un atteggiamento distaccato, ironico e demistificante.

Allo stesso tempo nella *Pietistery* vengono però espresse delle idee anti-razionaliste sull'educazione delle donne. Nella terza scena del primo atto Luischen manifesta la sua convinzione che le donne dovrebbero badare alla loro famiglia e tirar grandi i figli senza «ragionare su cose che non capiscono» («über Dinge [...] vernünffteln, die sie nicht verstehen», p. 24). Secondo le testuali parole di Wackermann tutto ciò che queste hanno bisogno di sapere è «cucire, far la maglia ed il ricamo» («Nehen, Stricken, Sticken, und viele andere Sachen, die ihrem Geschlechte zukommen», atto I, sc. VI, p. 34). In effetti, nell'età del primo illuminismo alle donne tedesche non conveniva far sfoggio delle loro conoscenze, né per iscritto né a

<sup>20</sup> Cfr. la battuta di Cathrine nell'atto I, sc. I, p. 16: «Ich muß gestehen, daß ihr Vater sehr unbillig handelt, daß er uns so lange Zeit dem Eigensinne seiner närrischen Frauen überläßt. Er hat sie verlobet: Sie soll die Hochzeit vollziehen, indessen reiset er seiner Geschäfte wegen nach Engelland».

<sup>21</sup> Cfr. la caratterizzazione della *Bettelsackin* (atto III, sc. I-III, pp. 66-71), che s'intasca le offerte dei fedeli, di cui tiene la contabilità. La "pia" donna sottolinea le difficoltà tempo e le necessità della carità: «Wir leben unter der Verfolgung; und ihr wisst ja wohl, daß in Kriegs-Zeiten viel Geld nöthig ist» (p. 66). La serva Cathrine prontamente ribatte: «Ja! das weiß ich: Insonderheit wenn die Volcker sehr heißhungrig seyn. Das ist aber gut vor sie, Frau Bettelsackin. Denn, wenn die Nothdürftigkeit der Gemeine zunimmt; so nimmt die ihrige ab».

voce, e non era inusuale che le donne continuassero i loro studi nella più grande segretezza, nascondendo a tutti il proprio sapere. All'inizio del XVIII secolo la penna doveva quindi davvero sembrare – per usare la tanto celebrata espressione di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar – «un pene metaforico»<sup>22</sup>. Claude Lévy-Strauss ha speculato in maniera del tutto analoga sul potere della scrittura come strumento di controllo sociale<sup>23</sup>. La scrittura del discorso moderno nel suo periodo di formazione era prodotta solo da venerande istituzioni maschili: la nobiltà, la chiesa e l'università. Poiché inoltre l'accademia del XVIII secolo era un luogo di attivo impegno in attività prettamente maschili (lo studio e la scrittura), le donne intellettuali nonché aspiranti ad un riconoscimento accademico venivano viste come intruse in un club maschile. La richiesta di modestia femminile e l'inaccessibilità dell'apparato educativo necessario alla formazione di studiosi di professione – formazione scolastica, viaggi, materiali e mezzi adeguati – mantenevano anche le donne più colte ben all'interno dei limiti dell'ortodossia.

Anche la *Pietisterei* sembra invitare le donne a non indulgere in attività intellettuali. Uno studio eccessivo era sconveniente perché avrebbe corrotto il naturale istinto femminile per tutto ciò che è giusto e buono<sup>24</sup>. Le donne dovevano essere sì colte, ma senza isolarsi completamente dal mondo sociale. Non avrebbero mai dovuto imitare l'espressione maschile né essere delle caricature della femminilità. Non a caso nella commedia è proprio la contraffazione di certe attitudini maschili ad aver fuorviato le donne e consentito agli uomini di trarre vantaggio dalla loro ingenuità, in qualche modo di sedurle. La pièce di L. A. V. Gottsched mostra in tal senso quanto gli uomini possano essere scaltri e subdoli ed inibire con ciò la via della crescita personale e dell'autoconoscenza. L'educazione delle donne attraverso utili letture, la loro formazione attraverso scienze particolari (le cosiddette “belle” scienze) era in realtà uno dei principali obiettivi dell'illuminismo. La commedia sottolinea come la primaria necessità delle donne, storicamente agli inizi del loro sviluppo intellettuale, fosse sì quella di esercitare il loro intelletto, di lavorare sulla propria autocoscienza, di essere cioè più coinvolte nella loro crescita personale e sociale, ma non di di-

---

<sup>22</sup> S. M. Gilbert / S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979, p. 3.

<sup>23</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1977, pp. 342-344.

<sup>24</sup> S. Cocalis / K. Goodman (eds.), *Beyond the Eternal Feminine: Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart, Heinz, 1982, p. 6.

ventare delle studiose di professione. L. A. V. Gottsched opera qui dunque una chiara distinzione tra un'erudizione meramente scolastica e l'educazione della mente e della persona: il fatto che si consigli alle donne di elevare se stesse intellettualmente non significa che esse vengano incoraggiate ad immergersi in attività meramente scolastiche. È interessante notare che chi, in veste di scrittrice, critica qui l'erudizione femminile fosse proprio una donna interessata in prima persona all'acquisizione di un'educazione, una vera «eroina dell'erudizione»<sup>25</sup>. Durante l'udienza concessa ai coniugi Gottsched nel settembre dell'anno 1749, l'imperatrice Maria Teresa si era infatti riferita a L. A. V. Gottsched come alla «donna più erudita della Germania»<sup>26</sup>. Anche Voltaire la teneva in grande stima ed aveva espresso il desiderio di incontrarla durante la sua visita a Lipsia nel 1753<sup>27</sup>. È precisamente la sua stessa esperienza di donna erudita ad aver influito sul consiglio che in qualche modo si sente di dare alle sue lettrici<sup>28</sup>.

Va ricordato a tal proposito come due circostanze avessero presto favorito l'ascesa di L. A. V. Gottsched: da una parte il fatto che i suoi genitori le avessero consentito di acquisire sin dall'infanzia un ampio background culturale e dall'altra che avesse incontrato il suo mentore e maestro alla tenera età di sedici anni. J. C. Gottsched, il giovane docente di Lipsia, aveva già sentito parlare del talento della ragazza e colse l'occasione di una visita per chiedere il permesso di corrispondere con lei, assumendo ben presto il ruolo di una guida intellettuale sempre pronta a consigliare, istruire e dirigere le sue letture. In seguito alla sua promozione a professore ordinario di logica e metafisica nel 1734, la coppia si sposò infine il 19 aprile a Danzica. Le attività della famiglia Gottsched erano ovviamente soprattutto letterarie. È qui opportuno ricordare che nel primo illuminismo non c'era *Kulturkampf* tra erudizione e letteratura, perché la letteratura non era ancora considerata un livello di cultura autonomo e più alto. Quasi ogni lettera che L. A. V. Gottsched scrisse testimonia il fatto che il marito l'avesse tenuta più che occupata con materie erudite. Colta, intelligente ed assai diligente era costretta da regolamenti universitari poco favorevoli alle donne ad origliare le lezioni del marito da un'aula adiacente.

---

<sup>25</sup> Cfr. n. 7.

<sup>26</sup> V. C. Richel, *A Reconsideration*, p. 17.

<sup>27</sup> Cfr. L. A. V. Gottsched, *Briefe der Frau L. A. V. Gottsched geborne Kulmus, herausgegeben von Dorothea Henriette von Runckel*, Dresden, 1771-1772, II, 93.

<sup>28</sup> K. R. Goodman, «Klein Paris and Women's Writing: Luise Gottsched's unknown Complaints», in *Daphnis* 25 (1996) H. 4, pp. 695-711, qui p. 711.

Poiché l'erudizione delle donne non poteva trovare nella Germania del XVIII secolo una realizzazione professionale esse potevano svolgere un'attività erudita soprattutto (e al meglio) come assistenti. La parola tedesca *Gehilfin* (aiuto) era indicativa della posizione reale e legale della donna all'interno della famiglia. Secondo la traduzione di Lutero della Bibbia l'espressione comportava la sua subordinazione all'uomo, inteso come capofamiglia: «Es ist nicht gut das der Mensch allein sey / Ich will jm ein Gehülffen machen / die umb jn sey»<sup>29</sup>. Oltre a questo uso che non riguarda la sfera maschile del lavoro, la parola tedesca *Gehilfin* trovava un impiego nella descrizione di varie situazioni che andavano dalla subordinazione servile alla completa parità. Questo termine era poi in realtà proprio della donna che collaborava come moglie, figlia o sorella con uno studioso e non significava necessariamente subordinazione; designava piuttosto il ruolo della donna in un processo di lavoro che spesso caratterizzava la vita di ogni giorno. Le lettere di L. A. V. Gottsched all'amica Dorothea von Runckel ben testimoniano la sua chiara concezione del valore dell'erudizione femminile che definisce come «conoscenze non comuni, vasta cultura, visione matura» («ungemeine Kenntnisse, weitläufige Belesenheit, reife Einsicht», II, Nr. 123). L'autrice conosceva inoltre la differenza tra educazione ed erudizione che descriveva come differenza in una partita a carte tra star a guardare (*Zusehen*) e prendere parte al gioco (*Spielen*), cioè tra ricettività e produttività (I, Nr. 31). Non c'è prova (nemmeno nelle sue lettere più sincere e commoventi indirizzate alla Runckel) che L. A. V. Gottsched avesse mai dubitato del fatto che il valore del suo lavoro fosse apprezzato o riconosciuto. In una lettera ad un non identificabile «Signore» ribadì addirittura con forza e con grande sicurezza il suo ruolo:

Was soll ich Ihnen von uns und unsrem Befinden sagen? Es ist immer einerley, voller Unruhe und wenig Muße. Eine neue Beschäftigung wartet auf Ihren Freund und mich. [...] In dieser Absicht, verwende ich den größten Theil meines Lebens auf Arbeiten, die vielen meines Geschlechts ganz fremd sind; und meine Gesundheit würde vielleicht besser seyn, wenn ich mehr Bewegung und angenehmere Zerstreung hätte. Dies sagt mein Arzt [...] Mein eigener Trieb hingegen sagt mir, daß die Beschäftigung mit allem, was meine Neigung befriediget, und meinen Geist zufrieden stellt, meiner Gesundheit

<sup>29</sup> Lutero traduce Mosé I, 2, 18; cfr. G. Frühsorge, «Die Einheit aller Geschäfte. Tradition und Veränderung des "Hausmutter"-Bildes in der deutschen Ökonieliteratur des 18. Jahrhunderts», in *Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung*, Bd. III, 1976, pp. 137-175.

nicht schädlich seyn kann. Diesem Trieb will ich folgen, so lange meine Maschine nicht ganz hinfällig wird. (I, Nr.76)

Espressioni come «dotta galera» (*gelehrte Galeere*), «giogo della scrittura» (*Schreibejoch*), «lavoro da galera» (*Galeerenarbeit*), «carico di catene» (*Kettentracht*), «cella da certosino» (*Carthäuserzelle*) occasionalmente usate da L. A. V. Gottsched e non insolite a quel tempo<sup>30</sup>, sono state spesso fraintese<sup>31</sup>. Non si tratta infatti di vere e proprie accuse mosse al marito, quanto piuttosto di modi di dire che ben descrivono gli «inconvenienti di un dotto stile di vita» («Beschwerlichkeiten eines gelehrten Lebenswandels»; I, Nr. 79). L. A. V. Gottsched era veramente l'«abile amica» (*geschickte Freundin*) di suo marito proprio perché aveva subito capito che nella sfera borghese di quel tempo una donna poteva svolgere un'attività in qualche modo «erudita» solo come moglie ed assistente di uno studioso. Solo a questa condizione raccomandava l'erudizione ad altre donne (v. II, Nr. 97; 9. August 1750). Durante tutta la sua vita, lo studio e la scrittura rappresentarono per L. A. V. Gottsched semplicemente un «destino» ed un «desiderio» realizzatosi contrariamente ad ogni aspettativa. Di fronte all'aggravarsi della sua malattia si rammaricava del fatto che il suo lavoro dovesse definitivamente avere una fine: «Schade, daß meine Arbeit zu Ende; ich werde gewiß in dieser Welt nichts mehr verfertigen» (III, Nr. 218; 15. Februar 1762). Come leale aiutante del marito era infatti riuscita a ritagliarsi uno spazio autonomo e a trovare nelle pause del suo prolisso discorso il tempo per la propria scrittura, come vedova ovvero dopo una separazione, un divorzio non si sarebbe guadagnata nessuna nuova possibilità di avanzamento e avrebbe tutt'al più mantenuto la posizione raggiunta.

Benché fosse coltissima, L. A. V. Gottsched non voleva apparire dotta perché lo considerava poco femminile. Veniva infatti descritta come una donna di estrema modestia, che preferiva nascondere la sua intelligenza

---

<sup>30</sup> Cfr. la lettera di G. E. Lessing (3.4.1760) al padre (in *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, hg. v. H. Kiesel, Deutscher Klassiker Verl., 1987, pp. 345-347): «Und so lange ich noch von meiner Arbeit leben kann, [...] habe ich nicht die geringste Lust, der Sklave eines Amtes zu werden». Cfr. per l'uso della parola «galera» (*Galeere*) la sua lettera a Gleim (1. 2.1767, *ivi*, pp. 457-460, qui p. 458).

<sup>31</sup> Cfr. A. Bennoldt-Thomsen / A. Guzzoni, «Gelehrte Arbeit von Frauen. Möglichkeiten und Grenzen im Deutschland des 18. Jahrhunderts», in *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 1 (Gelehrsamkeit und kulturelle Emanzipation), Stuttgart, Metzler, 1996, pp. 48-76, specialmente p. 58.

piuttosto che attirare l'attenzione ostentandola<sup>32</sup>. Ciò nonostante nella *Pietistery* l'autrice colse l'opportunità di far sfoggio della sua erudizione. Nel quarto atto con l'arrivo del libraio Jakob inizia una scena (la quarta) interamente dedicata alla lettura di titoli di libri. La lista di quindici brevi titoli fittizi ed arguti nella commedia francese è rimpiazzata qui da diciassette titoli tedeschi originali riportati per intero, col nome dell'autore, dell'editore e la data di pubblicazione. Tutti i libri di questa lista sono stati pubblicati tra il 1734 e il 1736 e rappresentano indubabilmente un catalogo delle pubblicazioni pietistiche più recenti disponibili a Lipsia quando L. A. V. Gottsched stava lavorando alla *Pietistery*. Il primo titolo ad es. è un libro del radicale Johann Konrad Dippel, che usava lo pseudonimo Christianus Democritus:

Christianus Democritus redivivus; das ist: der zwar gestorbene, aber in seinen Schriften noch lebende und nimmer sterbende Königl. Dänische Kanzeleirat Dippel; in einem summarischen Auszuge seiner ehemaligen und letzern theologischen Schriften, denen Liebhabern der unparteiischen Wahrheit mitgeteilet von einem ungenannten Freunde derselben, Friedrichsstadt, 1736.

Solo l'ultimo titolo della lista del libraio tratta della filosofia e della ragione wolffiana<sup>33</sup>. Come già la lista di Bougeant che ridicolizza i giansenisti, il catalogo di libri di L. A. V. Gottsched è una riuscita parodia del linguaggio mistico e mistificante e delle convinzioni dei pietisti<sup>34</sup>. Wolfgang Martens ravvisò non a caso nell'elenco la contraffazione satirica delle

---

<sup>32</sup> Cfr. la prefazione di D. H. von Runckel al terzo volume delle lettere di L. A. V. Gottsched.

<sup>33</sup> Joachim Lange (1670-1744), allievo ed amico di A. H. Francke, professore di teologia dal 1709 presso l'università di Halle e maggiore polemista dei Pietisti di tale città, fu un acceso nemico della filosofia razionalista di Christian Wolff e fu promotore della sua cacciata da Halle nell'anno 1723. Il libro di Lange, l'ultima voce nel catalogo del libraio, fu il primo attacco mosso alla Bibbia di Wertheim, una traduzione libera e con note in tedesco dei cinque libri di Mosé fatta da Johann Laurentius Schmidt. La pubblicazione di questa traduzione in quattro parti nel 1735 suscitò un grande protesta teologica da parte sia dei protestanti ortodossi che dei Pietisti, che vi ravvisarono la crescente influenza della filosofia wolffiana; cfr. F. E. Stoeffler, *German Pietism during the Eighteenth Century*, Leiden, E. J. Brill, 1973, pp. 73-74.

<sup>34</sup> Cfr. M. Waters, *Original, Adaptation or Translation*, p. 261; H. Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1966, p. 31 e s.; G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung: Versuch einer Typologie*, Bonn, Bouvier, 1965, p. 26.

*Frauenzimmerbibliotheken*, cioè di quelle liste di libri che le riviste morali raccomandavano alle loro lettrici<sup>35</sup>.

Anche se la paternità di questa scena è e resta essenzialmente di Bougeant, L. A. V. Gottsched ha esteso questa parte in maniera considerevole fornendo titoli più numerosi e più lunghi. Pur avendo inoltre recuperato i commenti francesi dopo i primi tre libri e prima del quarto e quinto testo elencato, la versione tedesca differisce dall'originale per contenuto ed intento. Aumentando la lunghezza dell'enumerazione e rendendola più dettagliata, L. A. V. Gottsched ne attenua infatti gli aspetti umoristici e l'efficacia drammatica. V. Richel vede qui semplicemente una propensione all'esagerazione e alla verbosità che anticiperebbe alcune delle sue opere più tarde. Non si tratta invece di una tecnica dell'accumulazione mal controllata<sup>36</sup>, perché la ricchezza di dettagli qui è voluta. La lista proposta nella versione tedesca non è solo deliberata propaganda, ma anche sfoggio di erudizione, *name dropping* destinato ad una lettura ed un esame attenti. All'interno dei limiti di una traduzione anonima L. A. V. Gottsched non correva il pericolo di superare i limiti previsti. Al di fuori della particolare situazione della finzione troppo *esprit* l'avrebbe portata a varcare la soglia di un territorio maschile e, se davvero non fosse rimasta nel posto contemplato per il suo genere, lo spazio occupato sarebbe diventato un serio problema. La pièce rappresenta così le contraddizioni storiche proprie del suo secolo, incoerenze che si ritrovano facilmente anche nella biografia della Gottsched.

### III. *Trial and error*

La mediazione di uno zio benevolo, lo smascheramento del colpevole da parte del carattere razionale evitano l'imminente disastro, ma solo il ripristino di un ordine patriacale "illuminato" consente un *happy ending*. È il ritorno tempestivo del padre assente che rende pubblici gli accoppiamenti alla fine della pièce; le prime parole che rivolge alla figlia sono in tal senso particolarmente significative: «silenzio! silenzio!» («Stille! Stille!», p. 121) e «vai in camera tua» («Gehe nur in dein Zimmer», p. 122). *Die Pietistery* mette così in scena la vicenda di una giovane donna che viene ricompensata per la sua passività. La questione della indipendenza femminile viene

<sup>35</sup> Cfr. la postfazione di W. Martens alla commedia nell'edizione della Reclam: «Nachwort», pp. 151-167, qui p. 167.

<sup>36</sup> Cfr. V. C. Richel, *A Reconsideration*, p. 64.

si brevemente menzionata<sup>37</sup>, ma superficialmente risolta nel senso del patriarcato: un padre giusto e saggio appare qui come *deus ex machina*. La donna borghese della pièce, che desidera avere una voce, una cultura e il diritto di pensare a se stessa ha solo determinate possibilità. In una società così profondamente radicata nella tradizione è del resto evidente che le istituzioni della famiglia e del matrimonio avessero un ruolo socialmente molto importante per le donne del tempo. Era infatti solo attraverso il matrimonio e la famiglia che una donna poteva trovare realizzazione, autoconferma e consenso sociale. Questo è anche il motivo per cui l'ordine patriarcale e la sua espressione resistono alla critica di L. A. V. Gottsched. Si tratta di un linguaggio impermeabile che lascia comunque la sua impronta sul testo e ne limita le possibilità.

Il catalogo delle virtù dell'illuminismo non contemplava la ribellione femminile. Come poteva dunque una donna intelligente, colta e sensibile imporsi in un mondo dominato dalla famiglia patriarcale senza sollevarsi contro il suo destino? Questo dilemma, più che una sua qualche soluzione appropriata, è al centro della *Pietisterey*. È un dilemma nel quale la stessa L. A. V. Gottsched si trovava intrappolata, l'insolubile problema del suo spazio discorsivo. Come poteva partecipare in quanto donna intellettuale al discorso razionale? Senza rivendicare l'autorità discorsiva assumendosi la paternità dell'opera, L. A. V. Gottsched intervenne con la sua prima commedia in una delle più grandi controversie del suo tempo, ben mostrando la natura di genere di tali dispute. Scrivere sul Pietismo significava per una scrittrice del XVIII sec. riflettere sul processo storico conflittuale che le consentiva una voce pur restringendone contemporaneamente l'espressione. Nella pièce L. A. V. Gottsched rappresenta perciò – consapevolmente od inconsapevolmente – delle donne che cercano di risolvere questo conflitto.

Si è supposto che nel teatro dell'era di Gottsched l'idea della responsabilità personale fosse decisiva; in realtà il conflitto tra individuo e società non venne mai completamente risolto. Mentre l'illuminismo pretendeva molto dall'individuo concedendogli molto, il razionalismo pretendeva assoluta sottomissione all'ordine costituito, fiducia nel trionfo finale della giustizia e serenità davanti alla sfortuna e all'infelicità. La discrepanza tra il

---

<sup>37</sup> Cfr. la battuta di Cathrine, atto I, sc. I, p. 16: «O ja doch! Sie ist gewiß von den Leuten, die was rechts unternehmen. Sie hat nicht das Hertze der Mama ein Wort zu sagen». Luischen risponde (ibid.): «Es ist wahr! Aber nun habe mir es vorgesetzt: Ich will nicht länger heucheln! Ich will ihr meine Meinung sagen, und wanns noch heute wäre».

nuovo ideale razionale e quello ancora molto potente della famiglia patriarcale è chiaramente riconoscibile nella posizione femminile. Il primo illuminismo non riuscì ad integrare la situazione sociale, giuridica e politica della donna nella teoria della liberazione borghese. Nella letteratura popolare dell'illuminismo (le riviste morali), scritta da autori borghesi per un pubblico prevalentemente borghese, l'idea della donna d'innata virtù, ubbidiente e capace di sopportare pazientemente veniva confermata, ma intesa anche a convincere il lettore che vi era un valore intrinseco in un tale comportamento, considerato come l'equivalente morale metaforico, ma non meno tangibile, del valore economico della nobildonna<sup>38</sup>. Le donne dovevano venir educate ed incoraggiate alla collaborazione, per svolgere secondo ragione il loro compito di mogli e madri.

L. A. V. Gottsched dimostrò che il talento femminile poteva coesistere con il patriarcato. La sua filosofia di vita coincideva con la sua filosofia della moderazione – e tale modestia ed attitudine convenzionale ben si riflettono nell'eroina della sua prima commedia. Come Luischen, non abbandonò mai la via che le assicurava il massimo di libertà personale riducendo ai minimi termini il conflitto con gli standard del tempo e non cedette mai a nessun estremismo. Nella *Pietistery* la cultura e l'erudizione vengono rappresentate come mete positive, in ogni senso, ma solo se non sono onnicomprensive. L'errore di L. A. V. Gottsched sta soprattutto nel credere che sarebbe stato il modello maschile quello che le donne avrebbero cercato di emulare una volta liberate dalla schiavitù intellettuale ed esprime questa sua preoccupazione dipingendo per i suoi lettori (ma soprattutto per le sue lettrici) un quadro atroce di quelle donne che non pongono alcun limite alla loro ricerca del sapere. Se la stessa L. A. V. Gottsched incarnò a suo tempo l'ideale della parità con l'uomo ed il compimento del ruolo femminile, tradizionalmente limitato, è perché il crescente prestigio intellettuale delle donne stava allora acquistando una dimensione pubblica – non a scapito del ruolo tradizionale, ma in aggiunta ad esso.

Nella sua prima commedia L. A. V. Gottsched esplorò così la questione dell'erudizione, dell'autorità e della scrittura femminile in maniera dualistica: in qualità di scrittrice e donna erudita del primo illuminismo si trovava in prima persona in una situazione di doppio legame. Per descrivere la natura duplice ed antitetica della crescita intellettuale delle donne si servì della traduzione di Bougeant ed espresse in questa sede le ambivalenze

---

<sup>38</sup> S. Cocalis and K. Goodman, *Beyond the Eternal Feminine*, p. 4.

della sua vicenda biografica ed intellettuale. Ritengo tuttavia che ciò le possa venir facilmente perdonato, perché le conseguenze di un cambiamento imminente sono raramente chiare e decisive. Entrambe le prospettive sono valide: è possibile da una parte riconoscere in maniera ottimistica i benefici di un cambiamento nello status della donna e dall'altra temerne allo stesso tempo le conseguenze a livello personale e sociale. Poiché il teatro del periodo rappresentò un rifiuto della tradizione esistente, un nuovo inizio concepito per adempiere ad una funzione chiaramente pedagogica, i primi tentativi della Gottsched di drammatizzare il potere del discorso e del genere furono inoltre necessariamente sperimentali. Nella nostra epoca l'interconnessione di discorso e potere è diventata un luogo comune. La *Pietistery* mostra i modi in cui una donna erudita è intervenuta in questo nesso in uno specifico periodo storico non nei termini di un semplice progresso continuo, quanto piuttosto in quelli di una serie di tentativi in diverse direzioni.

Dorothea von Chamisso\*  
(Leverkusen)

*Ein wiederentdecktes Kinderbild Adelbert von Chamissos*

Die französische Chamisso-Familie bewahrt ein Bündel Zeichnungen, welche die Chamissos auf der Flucht vor der Französischen Revolution 1792 mitgenommen hatten. Es sind meist Schwarz-weißzeichnungen, die der Überlieferung nach die beiden ältesten Söhne Hippolyte (1769-1841) und Charles (1774-1822) angefertigt hatten. Die 1801 nach Frankreich zurückgekehrten Chamissos hatten die Zeichnungen wieder mitgenommen. 1981 waren einige Blätter anlässlich der 200-Jahrfeier zum Geburtstag Adelberts in Châlons-sur-Marne<sup>1</sup> ausgestellt worden.

Dem jetzigen Besitzer hatte eine Rötelzeichnung, ein Knabenköpfchen, so gut gefallen, daß er es rahmen ließ und über seinen Schreibtisch hängte. Diese Zeichnung ist sogar datiert und signiert: Mai 1789. Sie war also kurz vor Ausbruch der Revolution entstanden. – Ich durfte ein Foto der Zeichnung machen, so daß ich sie zu Hause betrachten konnte. Also Charles de Chamisso sollte den Knabenkopf gezeichnet haben, wie die Beischrift «Chles de Chamisso» verriet. Ich rechnete nach – Charles war im Mai 1789 vierzehn Jahre alt. Ein Vierzehnjähriger sollte diese schwierige Wendung des Kopfes so meisterhaft wiedergegeben haben? Eine Nachzeichnung nach Vorlage ist das nicht, dazu ist die Strichführung zu sicher. Und die Beischrift? Diese gewandte Handschrift ist nicht die eines Vierzehnjährigen! Außerdem war Charles zu diesem Zeitpunkt nicht zu Hause, sondern als Leibpage des Königs in Paris. Das wird bestätigt durch Briefe Madame

---

\* Dorothea von Chamisso ist die letzte Namensträgerin des vom Dichter abstammenden deutschen Familienzweiges.

<sup>1</sup> Châlons-sur-Marne ist die Hauptstadt des Départements Marne, zu dem das bei Sainte-Menehould gelegene Schloß Boncourt gehörte, das im Mai 1792 von der Familie Chamisso aufgegeben und 1793 nach einem vergeblichen Versteigerungsversuch zum Abbruch verkauft wurde.

Elisabeths, der Schwester des Königs Louis XVI., die vom «petit Chamisso», dem kleinen Chamisso sprechen<sup>2</sup>. Charles konnte also kaum am heimischen Zeichenunterricht teilnehmen, mithin kann die Zeichnung nicht von ihm stammen. Wie aber ist die Beischrift der Zeichnung sonst zu verstehen?

Als der französische Chamisso-Forscher René-Marc Pille, Paris<sup>3</sup>, nachdem er im damaligen Berlin-Ost ein Jahr lang an dem Briefwechsel Adelbert von Chamissos mit seinem Bruder Hippolyte gearbeitet hatte, nach Malmaison sur Ay kam, um die in der dortigen Chamisso-Familie aufbewahrten alten Familiendokumente<sup>4</sup> zu studieren, hat er auch die Rötelseichnung genau untersucht. Er stellte fest, daß die Beischrift nicht, wie bisher gelesen, «Chles», sondern «Chv.» lautet. Es handelt sich also tatsächlich nicht um eine Signatur von Charles.

Bei den in Châlons 1981 ausgestellten Zeichnungen hatte sich auch die Darstellung eines schlafenden Jünglings befunden, die als Beischrift «Chamissot 1786»<sup>5</sup> trug. Die zierlichen Schriftzüge stammten eindeutig von demselben Urheber wie die Beischrift der Rötelseichnung. Dieser Schlafende war unschwer als Hippolyte zu erkennen, da von ihm mehrere eindeutig bezeichnete Porträts aus jungen Jahren existieren. Damit ist belegt, daß die Beischrift keine Signierung des Malers ist, sondern den Dargestellten nennt. – Von den sechs lebenden Kindern des Grafen Chamisso konnte das auf der Rötelseichnung porträtierte nur der 1789 achtjährige Charles Louis Adelaïde sein, der sich später Adelbert nannte. Daß diese Vermutung richtig ist, bezeugt das Chv. der Beischrift. Chv. ist die französische Abkürzung für «Chevalier» (Ritter), und Adelbert wurde in der Familie «Chevalier» gerufen. Zahlreiche Belege dafür finden sich in René-Marc Pilles Dissertation, in der der französische Teil von Chamissos

---

<sup>2</sup> Die Briefe sind in österreichischem Privatbesitz.

<sup>3</sup> Siehe unter anderem seine Studie über Chamissos Rezeption in Frankreich, René-Marc Pille: Adelbert von Chamisso vu de France (1805-1840). Genèse et réception d'une image, Paris 1993.

<sup>4</sup> Die Chamissos hatten auf der Flucht, die sorgfältig vorbereitet wurde, eine kleine Kiste mit Familienpapieren mitgenommen; es handelte sich um Erb- und Ehekontrakte, Kaufverträge und Bestätigungen des Adelstitels. Diese Dokumente haben sich über Hippolyte an die heute in Frankreich lebenden Chamissos weitervererbt.

<sup>5</sup> Vor der Revolution wurde der Name häufig «Chamissot» (wie z.B. Turgot) geschrieben. Seit dem Aufenthalt in Deutschland ließ man das «t» fort, weil es hier mitausgesprochen wurde.

Nachlaß zum erstenmal erschlossen wurde<sup>6</sup>. Zudem gab der knapp Vierzehnjährige unter dem Namen Chevalier de Chamisso seine ersten Gedichte<sup>7</sup>, noch in französischer Sprache heraus. – Entgegen dieser eindeutigen Aussage Adelberts hatte eine Reihe von Schriftstellern behauptet, der spätere Adelbert sei in der Familie «Adelaïde» gerufen worden. Sie waren damit Louis Brouillon gefolgt, der in seiner Schrift über die Vorfahren Adelberts die These aufgestellt hatte, er sei zu Ehren seiner Patentante Adelaïde gerufen worden<sup>8</sup>. Einen Beweis für seine Behauptung bleibt er schuldig.

Es gab übrigens in der Chamisso-Familie noch zwei weitere Rufnamen, die nicht die Taufnamen waren: Jean Baptiste Marie (1773-1796) wurde «Prudent» gerufen und die einzige Schwester Madeleine (1779-1846) «Lise». Mit Lise unterschrieb sie auch noch 1819 als verheiratete Frau ihren Glückwunschbrief an Adelberts gerade angetraute Frau Antonie Piaste, eine Pfliegerin von Julius Eduard Hitzig. Auch in ein handgearbeitetes Brieffäschchen stückte Madeleine als Schenkerin «LE» – Lise d'Engente.

Wir verdanken es also René-Marc Pille, daß wir nunmehr ein gesichertes Kinderbild Adelberts von Chamisso besitzen, ein Glücksfall für die Zeit vor der Erfindung der Fotografie<sup>9</sup>.

Die Frage nach dem genialen Zeichner ließ sich nun auch lösen. Adelberts Vater hatte gesehen, wie der junge Lionnet<sup>10</sup>, der Sohn des Boncourtschen Schmiedes, mit der linken Hand geschickt Figürchen formte. Die rechte Hand war durch einen Unfall beim Spielen verkrüppelt. Der

---

<sup>6</sup> René-Marc Pille: *Les papiers d'Adelbert de Chamisso (1781-1838)*, Université de Provence 1985 (Maschinenschrift). Siehe z.B. die Kopie eines undatierten Briefes von Prudent an Adelbert mit der Eintragung «Pour le chevalier», ebenda, Anhang V.

<sup>7</sup> «Les yeux (jeux?) de mon imagination rédigés par une verge encore dans l'enfance. Chevalier de Chamisso âgé de 13-14 ans. A Liège, Dusseldorf et autres lieux 1793-94».

<sup>8</sup> Louis Brouillon: *Les origines d'Adelbert de Chamisso*. Reims 1910, S. 44.

<sup>9</sup> Als Robert Fischer an seiner Chamisso-Biographie arbeitete, hatte er mich besucht, um Informationen und Bildmaterial zu sammeln. Meine mündlich gegebenen Erklärungen zum Kinderbild muß er dahin mißverstanden haben, daß René-Marc Pilles Erkenntnisse bereits veröffentlicht seien. Daher hat er die Bildunterschrift auf Seite 23 wie etwas bereits Bekanntes formuliert. Robert Fischer: *Adelbert von Chamisso*. Erika Klopp Verlag, München 1990.

<sup>10</sup> Es handelt sich um Jean-Baptiste Félix Lionnet, geboren am 7.10.1762 in Avocourt, nach der Flucht mit der Chamissofamilie in Berlin ansässig und dort als Porträt- und Miniaturmaler tätig, verheiratet mit Marie-Louise Collas aus der Berliner Hugenotten-Kolonie. Er starb am 25.1.1816 in Berlin. Alle Informationen zu Lionnet entnehme ich einer nicht veröffentlichten Biographie im Besitz der Familie Lionnet.

Graf erkannte das Talent des Jungen und wollte es ausbilden lassen. Daher sprach er mit dem Vater Lionnet und schlug vor, den Jungen nach Paris mitzunehmen, damit ein geschickter Arzt die Hand heile. Die Kosten wollte der Graf tragen. Der Schmied willigte ein, und tatsächlich gelang es dem Arzt, die Hand zu retten. Nun aber befand der Vater, der Sohn könne das väterliche Handwerk erlernen. Er blieb auch hart, als der Sohn durch die schwere Arbeit einen Blutsturz erlitt. Nur am Unterricht der Grafensöhne durfte er teilnehmen. In Schloß Boncourt gab es eine eigene Wohnung für den Hauslehrer. Nach der Steinbrücke über den heute noch beachtlich tiefen Schloßgraben durchschritt man einen Torbogen mit dem Wappen<sup>11</sup>. Zur Linken lag das Pförtnerhaus und direkt dahinter das Gebäude mit der Wohnung des Hauslehrers. Es stand auch eine Bibliothek mit 577 Bänden zur Verfügung: Geschichte, Geographie, Naturwissenschaften, mehrere Lexika, Literatur, einige Romane und auch eine Anleitung zum Zeichnen.

Als der junge Lionnet die Lehre beim Vater beendet hatte, brauchte man eine List. Der Graf sagte dem Schmied, er könne den Sohn in den königlichen Schmieden in Châlons-sur-Marne unterbringen. In Wirklichkeit besuchte der junge Lionnet die dortige Kunstakademie. Er war so begabt und fleißig, daß er für das Stipendium zu einer Studienreise nach Italien vorgeschlagen wurde. Zu der Reise kam es aber nicht, weil die Staatsfinanzen zerrüttet waren – was letztlich auch zum Ausbruch der Revolution führte. Wegen der bedrohlichen Lage im Staate rieten die Lehrer dem jungen Lionnet, sich stattdessen im Porträtieren zu üben, damit er immer seinen Lebensunterhalt verdienen könne. Es gab noch keine Fotografie, so daß solche Bilder immer gefragt waren. Im Zuge dieser Übungen ist unser Kinderbild 1789 entstanden.

Lionnet hielt sich nämlich viel in der Familie des Grafen auf, und da ist es verständlich, daß es ihn immer wieder reizte, Familienmitglieder als Modell zu nehmen. Gerade die lebhaftige Wendung des Kopfes mag ihn bei dieser Rötelzeichnung herausgefordert haben. Gegenüber der Zeichnung

---

<sup>11</sup> Vgl. Strophe 2 bis 4 des 1827 entstandenen und erstveröffentlichten Erinnerungsgedichts von Chamisso: «Das Schloß Boncourt» // Hoch ragt aus schatt'gen Gehegen / Ein schimmerndes Schloß hervor, / Ich kenne die Thürme, die Zinnen, / Die steinerne Brücke, das Thor. // Es schauen vom Wappenschilde / Die Löwen so traulich mich an. / Ich grüße die alten Bekannten, / Und eile den Burghof hinan. // Dort liegt die Sphinx am Brunnen, / Dort grünt der Feigenbaum, / Dort, hinter diesen Fenstern, / Verträumt' ich den ersten Traum.

des schlafenden Hippolyte von 1786 läßt sich übrigens ein deutlicher Fortschritt in der Malweise ablesen.

Sooft Lionnet in Boncourt weilte, erteilte er den Grafensöhnen Unterricht in der Malkunst. 1790 zog die Familie eine Zeitlang nach Châlons-sur-Marne. Ob Charles und Hippolyte dort die Kunstakademie besuchten, vermag ich nicht anzugeben, da ich die Schülerlisten nicht eingesehen habe. Die Seite mit dem Eintrag Lionnets besitzt der Nachkomme in Fotokopie. – Auch Adelbert muß Zeichenunterricht genossen haben. Während der ersten Zeit in Berlin hat er als Porzellanmaler in der dortigen Manufaktur gearbeitet. Riesentange und Salpen, kurz alles, was sich nicht für das Herbarium pressen ließ, hat er später mit großer Genauigkeit gezeichnet.

Zwischen Hippolyte und Lionnet hatte sich eine echte Freundschaft entwickelt, die so stark war, daß Lionnet die Chamisso-Familie auf der Flucht begleitete. Zusammen mit Hippolyte und dem später dazustoßenden Charles hat er viele Jahre hindurch durch Malen von Miniaturporträts zum Unterhalt der Familie beigetragen. Signiert hat keiner von ihnen, so daß sich heute nicht mehr feststellen läßt, von wem eine Miniatur gemalt wurde. Auch in dem Bündel Zeichnungen liegen unsortiert Studien aus dem Stift der beiden Brüder und Lionnets.

Lionnet ließ sich in Berlin nieder und heiratete eine gebildete Frau aus der Französischen Hugenottenkolonie. Adelbert hielt die Verbindung mit ihm aufrecht. Es muß ihm viel bedeutet haben, diesen Mann aus Boncourt in Berlin zu wissen. Als er 1807 auf der Suche nach einem neuen Beruf in Frankreich weilte, schrieb er unter dem 23. April an Varnhagen und Neumann in Berlin: «Einer soll zu dem Miniaturmahler und Maître de pension Lionnet (Französische Straße 47) gehen, ihn und seine Frau innig und herzlich grüßen und ihm sagen, wie es mir ungefähr geht, und wie es mit meiner Familie steht. Zur Zeit meiner Eltern Tod (Zeit des Einzugs in Berlin ungefähr) ist an ihn geschrieben worden. Es sind die bravsten Leute, und unendlich meiner Familie und mir ergeben. Er hat Einiges von mir in Verwahrung, – was da ist, ist da zum besten»<sup>12</sup>.

Ein Nachkomme des Malers besitzt das Selbstporträt von Lionnet und das Porträt seiner Frau, auch die Bildnisse seiner Kinder, Landschaften und Blumenzeichnungen, die Lionnet als hervorragenden Maler bezeugen. Daß er so wenig bekannt ist, liegt nicht an seinem Können, sondern an

---

<sup>12</sup> Adelbert von Chamisso's Werke. 2. Auflage, Bd 5, hrsg. von Julius Hitzig. Leipzig 1842, S. 220.

seinem Entschluß, die Chamisso-Familie auf der Flucht zu begleiten. Jahrelang hat er in Gasthöfen seine Kunstwerke verkauft, die, in alle Winde zerstreut, nicht mehr nachweisbar sind. In Berlin hat er eine Pension betrieben, um eine Lebensgrundlage für sich und seine wachsende Familie zu schaffen. Zum Porträtieren bekam er nicht genug Aufträge. Genau wie Adelbert von Chamisso litt Lionnet unter dem Franzosenhaß, der sich in Preußen durch die napoleonische Besetzung entwickelt hatte. Damals retteten Freunde Adelbert nach Kunersdorf im Oderbruch, wo er den «Schlemihl» schrieb. Schließlich entfloh Adelbert allem durch die Teilnahme an der Forschungsreise auf der russischen Brigg Rurik. Am 15. Juli 1815 war er von Berlin aufgebrochen; nur ein halbes Jahr später, am 25. Januar 1816 starb Lionnet in Berlin. Ruhige Zeiten waren diesem Künstler nicht vergönnt.

Lionnet hat den kleinen Grafensohn nicht idealisiert, sondern die Eigenart dieses Kindes festzuhalten gewußt. Das Gesicht, die hellen, wachen Augen und das dichte, kurzgeschnittene Haar sind mit dem weichen Rötelstift lebendig dargestellt. Hals und Schulter sind mit wenigen präzisen Strichen angegeben. Angedeutet ist ein spitz ausgeschnittenes Kleidungsstück. Was in diesem ernsten Kind an Gedanken und Gefühlen lebte, hat der knapp vierundzwanzigjährige Adelbert seinem Freund Louis de la Foye in einem Brief über Erziehungsfragen mitgeteilt: «... Kinder auf dem Lande werden gewöhnlich mächtig von der Natur angezogen, Blumen, Insecten, alles was da ist, blühet, sich reget, und die größeren Massen, die geheimnißvollen Berge, die Gewässer, die Erscheinungen der Luft, haben einen unsäglichen Reiz für ihre Seele. So war wenigstens ich, und ich weiß noch, wie ich die Insecten erspähte, neue Pflanzen fand, die Gewitternächte anschauend und sinnend an meinem offenen Fenster durchwachte, wie alle meine Spiele, mein Schaffen und Zerstören auf physikalische Experimente und nach Forschen der Gesetze der Natur ausging, weiß daß, damals geleitet, ich vielleicht jetzt ein Buffon mit unendlichen Kenntnissen ausgerüstet dastehen würde»<sup>13</sup>.

Chamisso mußte viele Umwege gehen, bis ihm die endgültige Hinwendung zu den Naturwissenschaften gelang. Pagendienst und Offizierslauf-

---

<sup>13</sup> An de la Foye, 20.1.1805, Adelbert von Chamisso's Werke. 2. Auflage, Bd 5, Leipzig 1842, S. 55 f. Georg Louis Leclerc, Graf von Buffon (1707-1788) war der damals berühmteste französische Naturforscher. Er war Direktor des Jardin des Plantes in Paris. Die 44 Bände seiner «Histoire naturelle générale et particulière» wurden in fast alle europäischen Sprachen übersetzt.

bahn erschienen nach den Wirren der Fluchtjahre als sichere Lebensgrundlage, sein Geist aber suchte rastlos nach Höherem. In der Romantik glaubte er lebenswerte Ideen gefunden zu haben. Aber als er nach Jahren des Suchens und Umherirrens mit dem Studium der exakten Naturwissenschaften begonnen hatte, wuchs er weit über diese romantischen Anfänge hinaus.

Seiner immer wachen Beobachtung des Zeitgeschehens und seiner echten Menschlichkeit verdanken wir die sozialkritischen Gedichte, die ihn zum frühen Dichter des Vormärz machen. Daher konnte Heinrich Heine über ihn sagen: «... obgleich Zeitgenosse der romantischen Schule, an deren Bewegungen er Teil nahm, hat doch das Herz dieses Mannes sich in der letzten Zeit so wunderbar verjüngt, daß er in ganz neue Tonarten überging, sich als einen der eigentümlichsten und bedeutendsten modernen Dichter geltend machte, und mehr dem jungen als dem alten Deutschland angehört»<sup>14</sup>.

Ein Beleg für Chamissos unerhörte Modernität sind die Beschreibungen seiner Weltreise, die «Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungsreise. Unternommen in den Jahren 1815-1818 ...» und das sogenannte «Tagebuch», der literarische Reisebericht, den er eigens für die Werke-Ausgabe von 1836 schrieb. Werner Feudel beginnt seine Chamisso-Biographie mit dem Bericht, den der französische Literaturwissenschaftler Jean-Jacques Ampère 1840 über seine Begegnung mit Chamisso im Jahre 1827 gab, und fährt fort: «Ampère war von den Gegensätzen fasziniert, die Chamissos schon vom Äußeren her ungewöhnliche Persönlichkeit prägten, und in der Tat gehört dieser Mann, der Dichter der in fast alle Kultursprachen übersetzten phantastischen Novelle "Peter Schlemihl", des "Lied(s) von der alten Waschfrau" und der volkstümlichen Balladen "Das Riesenspielzeug" und "Der rechte Barbier", durch seinen außergewöhnlichen Lebensweg und die Eigenart seiner Dichtung zu den interessantesten Gestalten der deutschen Literaturgeschichte»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Heinrich Heine: *Romantische Schule*, 3. Buch, Kap. 5 In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb. Bd 5: *Schriften 1831-1837*. München, Wien 1976, S. 491.

<sup>15</sup> Werner Feudel: *Adelbert von Chamisso. Leben und Werk* (1. Auflage 1971). 3., erweiterte Auflage (= *Reclam Biografien* 490). Leipzig 1988, S. 5.



Fausto Cercignani  
(Milano)

*Hoffmann nella scia di Wackenroder  
«Kreisleriana» e dintorni*

Se è vero – com'è vero<sup>1</sup> – che all'inizio del Romanticismo letterario tedesco sta il berlinese Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)<sup>2</sup>, è altrettanto innegabile che negli esordi letterari di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)<sup>3</sup> ritroviamo gli spunti e le meditazioni degli scritti sulla musica del giovane e appassionato “amante dell'arte”. Wackenroder morì poco meno che venticinquenne proprio nell'anno, il 1798, in cui Hoffmann lasciava la città natale di Königsberg per affrontare le vicissitudini della sua carriera: giurista e pubblico amministratore in varie città (tra le quali Berlino e Varsavia) fino al 1807, musicista e direttore d'orchestra e di teatro a Bamberg, Dresda e Lipsia tra il 1808 e il 1814, poi di nuovo al servizio dello stato prussiano a Berlino, dove morì, poco più che quarantaseienne, dopo essere diventato consigliere di corte d'appello.

---

<sup>1</sup> Si veda, per es., Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, Torino, Einaudi, 1978 [1964], p. 737 e, ora, Giuseppe Bevilacqua, «Wilhelm Heinrich Wackenroder», in *I romantici tedeschi. Narrativa*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 415.

<sup>2</sup> Per le citazioni da Wackenroder si è fatto ricorso (modernizzando la grafia dell'originale) a Silvio Vietta e Richard Littlejohns (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, I-II, Heidelberg, Winter, 1991 (abbr.: SWB I-II).

<sup>3</sup> Hoffmann era stato battezzato (secondo il rito evangelico-luterano) Ernst Theodor Wilhelm, ma – a partire dal 1804 – preferì chiamarsi Ernst Theodor Amadeus, in onore del suo amato Mozart. Si veda, tra gli altri, Friedrich Schnapp, *Hoffmanns Name, seine Pseudonyme und Chiffren*, in «Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft» 7 (1960), pp. 27-34. Per le citazioni da Hoffmann si è fatto ricorso alla più maneggevole edizione delle sue opere: Gerhard Seidel (cur.), *E. T. A. Hoffmann. Poetische Werke in sechs Bänden*, Berlin, Aufbau, 1963 [1958] (abbr.: PW I-VI). Per l'epistolario si rinvia a Friedrich Schnapp (cur.), *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel*, voll. I (1969), II (1968) e III (1969), Monaco, Winkler (abbr.: Bw I-III).

Sebbene i due scrittori fossero pressoché coetanei, Wackenroder scomparve dunque molto prima che Hoffmann si dedicasse alla sua prima opera letteraria, *Il cavaliere Gluck*, scritta negli anni 1808-1809 e pubblicata nel 1809<sup>4</sup>. Wackenroder appartiene perciò alla generazione artistica precedente, è figlio di quella stagione culturale in cui gli stimoli didattici e razionalistici dell'illuminismo, già condizionati dalla ben radicata tradizione del pietismo e dagli eccessi della cosiddetta "Empfindsamkeit" o "sensibilità", si mescolano alla peculiare inquietudine spirituale e alla tormentata ricerca di nuove dimensioni artistiche che caratterizzano il primo Romanticismo tedesco.

I fondatori del movimento romantico tedesco furono, com'è noto, i due fratelli Schlegel, August Wilhelm e Friedrich, direttori della rivista «Athenäum» e animatori, a Jena, di un gruppo di amici che comprendeva, oltre a scrittori quali Novalis e Schelling, anche Ludwig Tieck, che fu vicinissimo a Wackenroder fino alla sua prematura scomparsa. Ma prima di questo breve periodo d'incontri e di conversazioni a cavallo tra il 1799 e il 1800, e grazie a una di quelle peculiarissime figure che talvolta si affermano nella storia di una cultura, il romanticismo era per così dire già nato tra il 1794 e il 1795. Fu proprio in questi anni, infatti, che Wackenroder profuse tutta la sua passione nel tentativo di rappresentare la beatitudine del godimento artistico e il tormentato rapporto tra arte e vita, producendo una serie di scritti in cui finzione e realtà si fondono di continuo in un complesso intreccio di riflessione e di entusiasmo, di storia e di autobiografia, di erudizione e di sentimento religioso.

La sua raccolta di saggi, narrazioni e "rappresentazioni" in versi, intitolata *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*, fu pubblicata anonima nel 1796<sup>5</sup>, in un volumetto di cui l'amico Ludwig Tieck fu curatore e – per qualche scritto – anche coautore<sup>6</sup>. Due anni dopo Wackenroder moriva di

<sup>4</sup> Ritter *Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, in «Allgemeine Musikalische Zeitung» 11 (1809), num. 20 (Lipsia).

<sup>5</sup> *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlino, Unger, 1797. Ma l'opera era già disponibile nell'autunno del 1796 (SWB I, 290).

<sup>6</sup> Per i dettagli si veda Fausto Cercignani, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita tra finzione e realtà*, in F. C., *Studia theodisca II*, Milano, Ed. Minute, 1995, p. 178, n. 3. Circa la questione (complicata dalla strettissima amicizia tra i due giovani) e la controversia che ne è derivata specialmente su alcuni passi si leggano Paul Koldewey, *Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik*, Lipsia, Dietrich, 1904; Oskar Walzel, *Einleitung*, in O. W. (cur.), *W. H. Wackenroder und L. Tieck. Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Lipsia, Insel, 1921; Ladislao Mittner, *Wackenroder e*

malattia (di «febbre nervosa», sembra)<sup>7</sup>, ma verso la fine dell'anno seguente, nell'inverno del '99, egli era già diventato (sia pure solo attraverso la mediazione di Tieck) una sorta di genio ispiratore per il cenacolo romantico di Jena. Nello stesso anno Tieck riunì in un piccolo volume, intitolato *Fantasie sull'arte per amici dell'arte*, gli scritti inediti di Wackenroder<sup>8</sup>, ai quali aggiunse, con tipico estro di rifacitore, una nutrita serie di capitoli distribuiti in entrambe le parti di questa continuazione degli *Sfoghi del cuore*<sup>9</sup>.

La continuità tra le due opere si manifesta negli argomenti trattati, ma scaturisce in primo luogo dall'appassionato interesse per l'arte e per la creazione artistica in sé e per sé. La pittura domina quasi incontrastata le pagine ardenti attribuite al monaco amante dell'arte, nonché la prima sezione delle *Fantasie sull'arte*, dove peraltro prevalgono gli scritti di Tieck. Ma la mai sopita passione di Wackenroder per la musica si affaccia già nel-

Tieck. *La formazione della sensibilità romantica*, Venezia, Montuoro, 1944; Martin Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 8-9; SWB I, 283-287.

<sup>7</sup> Così Tieck in una conversazione del 1847 con Karl Eduard von Bülow – si veda Uwe Schweikert, *Eduard von Bülow. Aufzeichnungen über Ludwig Tieck*, in «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts» 1972, p. 344-345. Si confronti Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, Lipsia, Brockhaus, 1855, vol. I, pp. 218-226 (SWB II, 439-445). Ma la febbre (senza dubbio «violenta») di cui parla anche la famiglia nell'annunciare la morte di Wackenroder («[Er starb] an den Folgen eines hitzigen Fiebers», SWB II, 409) non fu, probabilmente, altro che tifo.

<sup>8</sup> Ludwig Tieck (cur.), *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Amburgo, Perthes, 1799 (abbr.: *Phantasien*). Una quindicina d'anni più tardi Tieck riunì il contenuto delle *Herzensergießungen* e delle *Phantasien* nel volume *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, Berlino, Realschulbuchhandlung, 1814 (abbr.: *Phantasien* 1814). In quest'opera i saggi sono suddivisi così: «Aufsätze über Malerei und Kunst» e «Aufsätze über die Musik».

<sup>9</sup> Per i dettagli riguardanti i dieci saggi sull'arte figurativa e i nove saggi sulla musica contenuti nella prima e nella seconda parte delle *Phantasien über die Kunst* si veda Cercignani, *Wackenroder*, p. 179, n. 6. Circa le controverse attribuzioni della seconda parte dell'opera si leggano soprattutto Richard Alewyn, *Wackenroders Anteil*, in «The Germanic Review» 19 (1944), pp. 48-58; Werner Kohlschmidt, *Bemerkungen zu Wackenroders und Tiecks Anteil an den «Phantasien über die Kunst»*, in W. K. e P. Zinsli (cur.), *Philologica Deutsch. Festschrift für Walter Henzen*, Berna, Francke, 1965, pp. 89-99; Werner Kohlschmidt, *Der junge Tieck und Wackenroder*, in Hans Steffen (cur.), *Die deutsche Romantik*, Göttinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 30-44; Wolfgang Nehring, *Nachwort*, in W. N. (cur.), *W. H. Wackenroder und L. Tieck. Phantasien über die Kunst*, Stoccarda, Reclam, 1983, pp. 142-147; Bollacher, *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, p. 11 sgg., p. 97 sgg.; SWB I, 368-372.

l'ultimo capitolo del primo volumetto (*La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*)<sup>10</sup> e s'impone poi prepotente nella seconda raccolta, e più precisamente ne *La meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo*<sup>11</sup> e negli scritti del fittizio, ma non per questo meno autentico, Joseph Berglinger<sup>12</sup>.

Nei capitoli dei due volumetti la semplicità e l'assenza di qualsiasi tecnicismo interpretativo riflettono la concezione estetica che Wackenroder vorrebbe divulgare con le parole del vecchio monaco e dell'irrequieto Berglinger, vale a dire che il godimento dell'arte è possibile soltanto attraverso il sentimento, e non già grazie alla fredda razionalità del critico. Di conseguenza, i concetti espressi da Wackenroder in questi suoi scritti sono più "sentiti" che argomentati filosoficamente. Ma ciò non deve far dimenticare che essi anticipano alcuni elementi fondamentali della teoria romantica e schlegeliana in particolare: l'arte come mezzo per concepire (o addirittura realizzare) l'assoluto, l'eternità come dimensione immanente, l'universo come organismo spirituale, l'individualità come distacco tra l'io e il mondo. Per non parlare di altre caratteristiche più generali, quali la proiezione dell'io in ogni aspetto dell'espressione artistica e il senso d'impotenza che la ragione prova di fronte all'arte.

La questione che qui ci riguarda più da vicino è, però, quella dell'influsso che Wackenroder esercitò su Hoffmann. Dalla narrazione della vita di Berglinger prenderanno le mosse quasi tutti i racconti d'artista dell'epoca romantica in senso lato, a cominciare da quelli di Ludwig Tieck<sup>13</sup>. Ma gli sviluppi più interessanti del filone iniziato da Wackenroder si trovano

---

<sup>10</sup> *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwei Hauptstücken* (SWB I, 130-145).

<sup>11</sup> *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (SWB I, 201-204).

<sup>12</sup> I primi entusiasmi artistici di Wackenroder erano però nati per la poesia, il suo genere letterario prediletto, così come testimoniano alcuni brevi componimenti e, soprattutto, il carteggio con Tieck nel periodo che intercorre tra il maggio 1792 e il marzo 1793, vale a dire dopo la maturità ginnasiale, quando Tieck studiava già a Halle e Göttinga, mentre Wackenroder era stato trattenuto a Berlino dal padre per una serie di lezioni private di carattere prevalentemente giuridico. Per le questioni riguardanti il carteggio si veda Cercignani, *Wackenroder*, p. 180, nn. 9-11.

<sup>13</sup> Qui sarà opportuno ricordare che la collaborazione tra i due amici non si limitò alle *Herzensergießungen* e alle *Phantasien*: secondo le indicazioni fornite da Tieck nella postfazione alla prima parte dell'opera *Franz Sternbalds Wanderungen* (Berlino, Unger, 1798), questo romanzo d'artista sarebbe stato redatto dallo stesso Tieck ma concepito in collaborazione con Wackenroder.

certamente in alcuni testi di Hoffmann, e non solo per quanto riguarda l'artista e la sua opera<sup>14</sup>.

Va subito detto, tuttavia, che all'inizio della carriera letteraria di Hoffmann ci sono anche elementi che senza dubbio caratterizzano tutta la sua opera e che invece sono del tutto assenti in Wackenroder, vale a dire il "gioco", l'ironia, l'esperimento, l'equilibrisimo tra serio e faceto, tra reale e fantastico, tra banale ed arcano, in una dimensione polivalente e stratificata che sempre si ripropone quale variazione perenne tra possibile e impossibile, quale sfida reiterata all'identità dell'io e all'essenza del tempo. Insieme alla musica, che s'impone fin dal primo racconto, insieme al realismo delle descrizioni precise e dettagliate, ne *Il cavaliere Gluck* troviamo infatti fin dall'inizio quel particolare modo di affrontare la narrazione che fa di Hoffmann l'ironico dissolutore della realtà quotidiana e il magico creatore dell'illusione perfetta.

In questo «ricordo dell'anno 1809»<sup>15</sup> il tardo autunno berlinese – con il sole che fa capolino tra le nuvole e la schiera variopinta dei personaggi che animano il caffè del "Tiergarten" – ci riporta alla reale esperienza di Hoffmann tra i tavolini di "Klaus und Weber". Ma le chiacchiere degli elegantoni e i sigari accesi lasciano subito il posto a figure amiche con cui parlare di scienza, d'arte e di «tutto ciò che dovrebbe essere più caro all'uomo»<sup>16</sup>. Sebbene soltanto immaginate, queste figure amiche ci rimandano a una realtà fatta di consuete discussioni tra i soliti conoscenti sempre pronti a intervenire su notizie o riflessioni. E il caffè di cicoria che fuma nelle tazze anticipa gli infiniti oggetti delle coreografie hoffmanniane: teiere cinesi, maioliche, costumi, oro, diamanti, occhiali, microscopi, calamai, pendole, specchiere e così via elencando, quasi che la sovrabbondanza di dettagli "realistici" servisse a rendere ancor più traumatica (o forse meno traumatica) l'improvvisa consapevolezza di ritrovarsi in un mondo fantastico e arcano, talvolta persino spaventoso. Ma il «dive gioco della fantasia»<sup>17</sup> è qui da subito incentrato sulla musica: dapprima è soltanto un'aria operistica con la quale «un'arpa scordata, un paio di violini male accordati, un flauto tísico e un fagotto asmatico» tormentano se

<sup>14</sup> Per quest'ultimo aspetto si veda Marianne Frey, *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Berna, Lang, 1970.

<sup>15</sup> Si veda sopra, alla nota 4.

<sup>16</sup> «Da setze ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Phantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche» (PW I, 64).

<sup>17</sup> Si veda sopra, alla nota 16.

stessi e gli ascoltatori<sup>18</sup>, poi è «il maledetto trio di un volgarissimo valzer» che distoglie violentemente dal mondo dei sogni<sup>19</sup>. La salvezza, per la musica e per chi l'ascolta, arriva soltanto quando lo sconosciuto apparso improvvisamente al tavolino dell'io narrante si mette a dirigere il pezzo suonato dai musicanti come se avesse davanti a sé un'orchestra completa e capace di una grande esecuzione<sup>20</sup>. Dopo questo salvataggio dell'ouverture della *Ifigenia in Aulide* (1774), tutta la musica menzionata nella narrazione sarà solo quella composta dall'autore di quest'opera: Christoph Willibald von Gluck (1714-1787). Subito dopo, infatti, il testo ci propone il coro delle sacerdotesse della *Ifigenia in Tauride* (1779), che lo sconosciuto vestito "all'antica" canticchia sottovoce, concedendosi «nuove pieghe melodiche» di una forza e di una novità impressionanti<sup>21</sup>; più avanti c'è il maestoso fragore di timpani e trombe nella seconda scena del primo atto dell'*Armida* (1777), che rivive nel soliloquio dello sconosciuto all'esterno del teatro<sup>22</sup>; poi c'è l'ouverture della stessa opera, che lo sconosciuto suona magistralmente sul pianoforte di casa sua da uno spartito senza note<sup>23</sup>; e, infine, c'è la scena finale dell'*Armida*, cantata con incredibile energia da colui che di lì a poco dichiarerà allo sbigottito io narrante di essere «il cavaliere Gluck», morto più di vent'anni prima<sup>24</sup>.

Al di là del gioco illusionistico che trasforma la realtà in fantasia e che fa apparire la fantasia come una sorta di realtà possibile o rivissuta (quasi che lo "sdoppiamento" potesse agire anche sul tempo), la narrazione ci propone la musica come arte in sé e per sé, quale espressione della creatività e al tempo stesso quale alternativa al misero e banale mondo del vi-

<sup>18</sup> «[Eine Arie,] womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatisher Fagott sich und die Zuhörer quälen» (PW I, 64).

<sup>19</sup> «Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt» (PW I, 65).

<sup>20</sup> «Es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempos angibt» (PW I, 66).

<sup>21</sup> «Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten» (PW I, 68).

<sup>22</sup> «Ich mußte bei dem Theater vorbei [...] ich war im Begriff hineinzugehen, als ein sonderbares Selbstgespräch, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit erregte» (PW I, 73).

<sup>23</sup> «Er schlug das Buch auf, und – wer schildert mein Erstaunen! ich erblickte rasierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben» (PW I, 75).

<sup>24</sup> «Feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: "Ich bin der Ritter Gluck!"» (PW I, 77).

vere quotidiano. Il modello di Wackenroder, caratterizzato dall'entusiasmo per la beatitudine del godimento artistico e segnato dal tormentato rapporto tra arte e vita, è infatti già presente in questa prima opera hoffmanniana, perché il cavaliere Gluck è anche semplicemente il musicista, l'artista senza tempo e senza luogo che affronta il travaglio della creazione e le delusioni connesse con la volontà di affermare il primato dell'arte.

L'entusiasmo per l'arte, che già accomunava in Wackenroder il vecchio monaco narratore e il musicista Joseph Berglinger, si ripropone qui nel fervore dello sconosciuto, le cui parole in parte evocano anche l'ascesa estatica e liberatoria del "santo nudo" wackenroderiano verso il firmamento. «Soltanto pochi», sostiene nel suo stile spezzato lo sconosciuto hoffmanniano, «svegliatisi dal sogno, salgono in alto e attraversano il regno dei sogni – giungono alla Verità – il momento supremo è arrivato: il contatto con l'Eterno, con l'Inesprimibile! Guardate il sole: è la triade da cui si sprigionano, simili a stelle, gli accordi, e vi tessono intorno fili di fuoco»<sup>25</sup>.

La "triade armonica", quale assoluto fondamento di ogni melodia, ricorre – è bene sottolinearlo – anche ne *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger*, e più precisamente là dove il protagonista (nonostante l'infelicità che ormai lo assale) riafferma il suo fervore e il suo amore per la musica, riecheggiando i concetti già espressi dal vecchio monaco amante dell'arte a proposito della pittura:

Le mille delicate melodie che suscitano in noi i moti più svariati non nascono forse dall'unica meravigliosa triade che la natura ha stabilito fin dall'eternità? Le sensazioni malinconiche, metà dolci e metà dolorose, che la musica, non sappiamo come, ci infonde, che cosa sono se non il misterioso effetto delle mutevoli tonalità maggiori e minori?<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> «Aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume – sie kommen zur Wahrheit – der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unausprechlichen! – Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfäden umspinnen» (PW I, 69-70).

<sup>26</sup> «Alle tausendfältigen lieblichen Melodien, welche die mannigfachsten Regungen in uns hervorbringen, sind sie nicht aus dem einzigen wundervollen Dreiklang entsprossen, den die Natur von Ewigkeit her gegründet hat? Die wehmutsvollen, halb süßen und halb schmerzlichen Empfindungen, die die Musik uns einflößt, wir wissen nicht wie, was sind sie denn anders als die geheimnisvolle Wirkung des wechselnden Dur und Moll?» (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, SWB I, 141). Per il concetto

In uno dei saggi attribuiti a Berglinger, significativamente intitolato *I miracoli della musica*<sup>27</sup>, leggiamo inoltre che «il misero tessuto di proporzioni numeriche»<sup>28</sup> su cui poggiano le melodie consente d'innalzarsi negli spazi celesti e di assaporare le «gocce d'oro dell'eternità»<sup>29</sup>. E se lo sconosciuto hoffmanniano parla dei «pochi»<sup>30</sup> che giungono alla meta, il vecchio monaco narratore annuncia la potenza dell'arte, di un particolare linguaggio parlato sulla terra, tra gli uomini, ma solo da «pochi privilegiati»<sup>31</sup>.

Ma non basta. Il santo nudo di Wackenroder rappresenta il ricettacolo di un «genio» superiore, l'incarnazione di uno spirito che dal firmamento si è smarrito in una forma umana<sup>32</sup>, un essere che rimane confinato in una landa solitaria, condannato all'incomprensione e al tormento della ruota del tempo finché non verrà liberato dalla schiavitù della sua ossessione da «una musica eterea» che accompagna un canto d'amore<sup>33</sup>. In maniera non dissimile, lo sconosciuto hoffmanniano, che ha contemplato in un misterioso girasole l'occhio radioso della musica celestiale e che è stato accolto nel regno della perfetta armonia<sup>34</sup>, si sente ora condannato a un tormento

---

di «triade armonica» (l'accordo perfetto del fondamentale, della quinta e della terza) Wackenroder si rifà qui agli scritti di Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), e in particolare al primo volume della sua *Allgemeine Geschichte der Musik* (Lipsia, 1788), p. 22 (SWB I, 366).

<sup>27</sup> *Die Wunder der Tonkunst* (SWB I, 205-208).

<sup>28</sup> «Ich sehe zu, – und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen» (SWB I, 206).

<sup>29</sup> «Goldne Tropfen der Ewigkeit» (SWB I, 205).

<sup>30</sup> Si veda sopra, alla nota 25.

<sup>31</sup> «[Die Sprache der Kunst] reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die [Gott] zu seinen Lieblingen gesalbt hat» (*Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, SWB I, 97).

<sup>32</sup> «Der orientalische Geist betrachtet diese nackten Heiligen als die wunderlichen Behältnisse eines höhern Genius, der aus dem Reiche des Firmaments sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß» (*Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, SWB I, 201).

<sup>33</sup> «Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor [...] und in den auf- und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang: / Süße Ahnungsschauer gleiten [...]» (SWB I, 203). La lirica che si apre con «dolci brividi presaghi» che scivolano via sull'acqua e sui campi è probabilmente uscita dalla penna di Tieck. Per la questione si veda SWB I, 262 e 390.

<sup>34</sup> «Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter – Gluten strömten aus ihnen hervor – sie umflossen mich – das Auge war verschwunden und ich

perenne, a vagare in un territorio desolato «come uno spirito solitario»<sup>35</sup>, a vivere forzatamente «tra i profani», privato della sua forma originaria, fino a quando il fiore dell'arte non lo innalzerà nuovamente «verso l'Eterno»<sup>36</sup>.

La notevole vicinanza di Hoffmann a Wackenroder deve essere ricondotta non solo ad una «affinità ideale» tra i due, ma anche a un'ispirazione diretta, che Hoffmann sembra aver ricavato dalla lettura degli scritti wackenroderiani pubblicati da Tieck<sup>37</sup>. È pur vero che, nel carteggio e nei diari, Hoffmann non menziona mai Wackenroder, ma gli elementi di raffronto sono così decisivi che l'ipotesi contraria appare altamente inverosimile. A queste considerazioni si deve aggiungere anche il fatto che il vecchio pittore protagonista del racconto *Artushof* (1815)<sup>38</sup> si chiama Berklinger, una variante meramente grafica del cognome Berglinger.

A cinque anni di distanza dalla sua prima pubblicazione (1809), *Il cavaliere Gluck* venne incluso nelle *Fantasia alla maniera di Callot. Fogli dal diario di un entusiasta itinerante* (1814-1815)<sup>39</sup>, e più precisamente quale secondo «pezzo» della prima parte di questa raccolta intitolata a Jacques Callot (1592-1635), disegnatore e incisore francese che rappresentò con notevole realismo gli orrori della Guerra dei Trent'anni, ma che fu anche autore di opere popolate da figure fantastiche e personalissime.

Dopo la prudente prefazione di Jean Paul, il volume ci propone un omaggio a Jacques Callot in cui Hoffmann indica, sia pure indirettamente, alcuni elementi fondamentali della sua poetica: l'impressione indelebile

im Kelche» (PW I, 71). Il girasole rappresenta il sole della triade armonica: si veda sopra, alla nota 25.

<sup>35</sup> «Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier wie ein abgeschiedener Geist im öden Raume umherzuirren» (PW I, 72).

<sup>36</sup> «[Ich wurde] verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen wie ein abgeschiedener Geist – gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen» (PW I, 76).

<sup>37</sup> A favore di questa tesi si esprime già Georg Ellinger, *E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke*, Amburgo, Voß, 1894, p. 23.

<sup>38</sup> Il racconto, che prende il nome da un grande salone costruito a Danzica intorno al 1350 e in seguito usato come mercato borsistico, è narrato da Cyprian nella raccolta *I confratelli di San Serapione* (*Die Serapionsbrüder*, PW III, 182-214).

<sup>39</sup> I «pezzi» in questione, composti tra il 1808 e il 1815, vennero riuniti nei quattro volumetti della prima edizione: *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Entusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, I-IV, Bamberg, Kunz, 1814-1815. Le *Fantasia* sono l'unica opera di Hoffmann che abbia goduto di una seconda edizione prima della morte dell'autore: *Fantasiestücke in Callots Manier. In Zwei Teilen*, Bamberg, Kunz, 1819.

prodotta dall'opera d'arte a dispetto della povertà dei mezzi artistici utilizzati («un paio di tratti audaci»)⁴⁰; una notevole compiutezza di composizione nonostante la presenza, nell'opera d'arte, degli «elementi più eterogenei»⁴¹; il sottile e perenne gioco ironico non disgiunto da un certo effetto di “familiarità straniante” nella rappresentazione della realtà⁴². E *Il cavaliere Gluck*, che viene subito dopo questa interpretazione romanticheggiante di Callot, esemplifica benissimo una concezione dell'arte che mira a conferire alle scene «più comuni» della vita quotidiana il «chiarore di un'indefinibile originalità romantica»⁴³.

Ma *Il cavaliere Gluck* non dà soltanto un primo assaggio della particolarissima vena narrativa di Hoffmann: anticipa e prefigura, in un certo senso, anche tutti i *Kreiseriana*, quell'insieme di annotazioni autobiografiche, pezzi bizzarri e scritti fantastici redatti da un immaginario compositore, Johannes Kreisler⁴⁴, che subito richiama alla mente la pionieristica figura del musicista Joseph Berglinger nell'ultimo capitolo dei wackenrode-

⁴⁰ «Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn?» (PW I, 62).

⁴¹ «[...] deine überreichen, aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen» (PW I, 62). E più sotto: «Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die, ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet» (PW I, 62).

⁴² «Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen (in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u.s.w.) ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen – ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt» (PW I, 62).

⁴³ «Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Phantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird» (PW I, 62-63).

⁴⁴ Nel “romanzo” *Lebensansichten des Katers Murr* (si veda sotto, alla nota 187) il maestro di cappella spiega alla Signora Benzon che il nome Kreisler deriva da “Kreis”, che rimanda ai prodigiosi cerchi in cui si muove la sua esistenza. Da questo perenne movimento circolare – che rappresenta (al di là di quella umana) la specifica condizione della “follia” artistica – non è possibile uscire: «Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St.-Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächerer Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie» (PW V, 203).

riani *Sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte*<sup>45</sup>. Le somiglianze tra i due personaggi sono ineludibili, ma prima di tutto va notato che entrambi sono “artisti” in un senso molto romantico, e più precisamente perché sentono e vivono il mondo con animo diverso da quello delle “persone normali”, a prescindere dalle loro capacità creative.

Chi fosse veramente l'anticonformista e stravagante Johannes Kreisler è d'importanza secondaria. L'“entusiasta itinerante” (che qui narra alla maniera del vecchio monaco) se lo domanda nell'introduzione ai *Kreisleriana*, senza peraltro proporre una precisa risposta. Ciò che più conta, d'altra parte, è che nell'indole del “maestro di cappella” «lo spirito sovrecitabile» e la fantasia «ardente fino a farsi fiamma distruttiva» si coniugano con una dose troppo scarsa di “phlegma”, così che in lui viene a mancare l'equilibrio «assolutamente necessario» all'artista, quel particolare distacco che gli consentirebbe di offrire all'umanità opere genuinamente creative, ovvero i prodotti di cui «il mondo ha bisogno»<sup>46</sup>. In maniera più esplicita, nel concludere la sua narrazione, il vecchio monaco wackenroderiano si domanda se Berglinger non fosse in qualche modo più adatto a *godere* l'arte piuttosto che a *eservitarla*<sup>47</sup> – visto che la potenza creativa sembra essere qualcosa di diverso, qualcosa di ancor più meraviglioso, di «ancor più di-

---

<sup>45</sup> Degno di nota è anche il modello offerto da Diderot in certe pagine del suo dialogo satirico-filosofico *Le Neveu de Rameau* (1762-1774), là dove si parla di musica e della vita dei musicisti – si veda George Edgar Slusser, *Le Neveu de Rameau and Hoffmann's Johannes Kreisler: Affinities and Influences*, in «Comparative Literature» 27 (1975), pp. 327-343. Il dialogo di Diderot era certamente noto a Hoffmann, visto che l'opera fu in un primo tempo diffusa soltanto grazie alla traduzione che Goethe eseguì basandosi sul manoscritto dell'autore. La prima edizione francese (*Œuvres*, 1821) è una traduzione del goethiano *Rameaus Neffe* (1805). Solo nel 1891 si ebbe un'edizione francese basata sul manoscritto originario. Hoffmann menziona il musicista francese Jean-Philippe Rameau (1683-1764) nei *Pensieri alla rinfusa* (*Höchst zerstreute Gedanken*, PW I, S. 118) e ne sottolinea l'importanza come teorico della musica nello scritto *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper «Olympia»* (1821).

<sup>46</sup> «Die Freunde [des Kapellmeisters] behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche» (PW I, S. 78-79).

<sup>47</sup> «Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu *genießen* als *auszuüben*?» (SWB I, 144).

vino» della fantasia<sup>48</sup>. Comunque, egli argomenta, forse sono formati in una maniera più felice quegli artisti nei quali l'arte lavora «quieta e segreta come un genio velato», senza disturbarli nel loro operare sulla terra<sup>49</sup>. E nel domandarsi se non sia stata proprio la fantasia troppo «alta» a logorare Berglinger<sup>50</sup>, il dotto amante dell'arte rimanda in certo qual modo alle considerazioni proposte nel capitolo dedicato a Piero di Cosimo, là dove si legge che il pittore della scuola fiorentina era troppo inquieto e travagliato, tenebroso e pieno di stranezze per essere un vero artista<sup>51</sup>. Quel tocco di follia che molti credono di scorgere in Kreisler<sup>52</sup> era dunque certamente presente anche in Piero di Cosimo, la cui fantasia, osserva il narratore, «era sempre in subbuglio» e spesso lo conduceva ad altezze «remote»<sup>53</sup>. Ma Kreisler è pazzo soprattutto perché coloro che non sanno apprezzare l'arte lo considerano tale. Allo stesso modo, il protagonista della wackenroderiana *Meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo* viene giudicato folle dalle persone che non si curano delle esigenze dello spirito<sup>54</sup>.

Le riflessioni svolte dall'entusiasta itinerante sulla figura di Johannes Kreisler e, indirettamente, sull'arte e sugli artisti in genere lasciano ben presto il posto ai sei scritti della prima serie dei *Kreisleriana*<sup>55</sup>. In una sorta

<sup>48</sup> «Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes und – wie mir jetzt erscheint – etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres als die Kraft der Phantasie?» (SWB I, 144).

<sup>49</sup> «Sind diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört?» (SWB I, 144).

<sup>50</sup> «Ach! daß eben seine *hobe Phantasie* es sein mußte die ihn aufrieb?» (SWB I, 144).

<sup>51</sup> Si veda anche l'intestazione del capitolo: *Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule* (SWB I, 101-105).

<sup>52</sup> «Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben» (PW I, 79).

<sup>53</sup> «Die Natur hatte sein Inneres mit einer immer gärenden Phantasie erfüllt» (SWB I, 101); «[Manchmal entführte ihn] seine immer für sich allein umhertummelnde Phantasie unvermerkt auf [...] entlegene Höhen» (SWB I, 102). Si confronti anche il seguente passo: «In Summa, [Piero di Cosimo] war so beschaffen, daß die Leute seiner Zeit ihn für einen höchst verwirrten und beinahe wahnsinnigen Kopf ausgaben» (SWB I, 103).

<sup>54</sup> «Das Morgenland ist die Heimat alles wunderbaren [...]. So wohnen dort in den Einöden oft seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen, die aber dort als übernatürliche Wesen verehrt werden» (SWB I, 201).

<sup>55</sup> Sull'identificazione di Kreisler con Hoffmann si è scritto molto, spesso esagerando. Certo è che lo stesso Hoffmann firmò alcuni suoi scritti (si veda, per es., la nota 58) e qualche lettera con il nome (o con le iniziali) di Johannes Kreisler. Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübinga, Niemeyer, 1971, pp. 5-6 fa giustamente notare che Kreisler deve essere inteso,

di “premessa commemorativa” alla seconda parte delle *Fantasie sull'arte per amici dell'arte* (1799), Ludwig Tieck (che scriveva per l'ormai scomparso Wackenroder) aveva attribuito a Joseph Berglinger «diverse fantasie sull'arte della musica», vale a dire – secondo l'accezione derivata dal termine musicale – libere divagazioni sul tema prescelto, ma anche concezioni della mente annotate in forma di saggio<sup>56</sup>. Allo stesso modo, sia pure in un contesto hoffmanniano, il narratore esterno dei *Kreisleriana*<sup>57</sup> ascrive i sei “pezzi” all'estroso compositore da cui prende il nome la raccolta. Ma solo uno di questi testi, *Pensieri alla rinfusa*<sup>58</sup>, sembra veramente riflettere quel carattere provvisorio e frammentario che la premessa ai *Kreisleriana* attribuisce alle annotazioni raccolte dall'allieva del singolare musicista con l'intento di fornire «testimonianze senza pretese di una sollecitazione occasionale»<sup>59</sup>.

Prescindendo da queste annotazioni sparse (di taglio aforistico e diaristico, ma sempre incentrate sull'arte), va subito detto che il primo dei sei scritti, *Le pene musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler*<sup>60</sup>, riprende – sia pure in chiave del tutto diversa – le lamentazioni di Joseph Berglinger sull'insensibilità del pubblico di fronte all'arte. Dopo aver sopportato tutta la

---

tutt'al più, come rappresentazione di una parte della personalità di Hoffmann. Si confronti, a questo proposito, anche la nota 163 e si leggano le parole con le quali l'attrice Friederike Krickberg si rivolge a Hoffmann in una lettera dell'8 maggio 1819: «Sie – ich wende mich nun an Johannes Kreisler – haben mein Spiel [d.h.: mein Spiel auf der Harmonika] nicht gehört» (Bw II, 208).

<sup>56</sup> «Mein geliebter Joseph Berglinger [...] hat verschiedene Phantasien über die Kunst der Musik [...] zu Papier gebracht» (*Phantasien über die Kunst*, «Vorerinnerung», SWB I, 199).

<sup>57</sup> Il narratore esterno sarà chiamato «il curatore di questi fogli» nella premessa alla seconda parte dei *Kreisleriana* (si veda la nota 152). Come si può vedere, il gioco del mascheramento di Hoffmann (sempre pronto a mettere in discussione l'identità dell'io) è qui più complesso di quello proposto da Wackenroder.

<sup>58</sup> *Höchst zerstreute Gedanken* (PW I, 108-119), attribuito a J. Kreisler e apparso per la prima volta sulla «Zeitung für die elegante Welt» di Lipsia (vol. 14, 1814, num. 2-5).

<sup>59</sup> «[...] und als sich auf den weißen Rückseiten mehrerer Notenblätter kleine, größtenteils humoristische Aufsätze, in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen, befanden, erlaubte die treue Schülerin des unglücklichen Johannes dem treuen Freunde [d.h.: dem reisenden Enthusiasten], Abschrift davon zu nehmen und sie als anspruchslose Erzeugnisse einer augenblicklichen Anregung mitzuteilen» (PW I, S. 80). L'allieva di cui si parla è la giovane Julia Marc, il grande, infelice amore di Hoffmann.

<sup>60</sup> Il testo era già apparso qualche anno prima: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*, in «Allgemeine Musikalische Zeitung» 12 (1810), num. 52 (Lipsia).

«faticosa meccanicità» necessaria ad imparare la difficilissima «grammatica dell'arte» musicale<sup>61</sup>, Berglinger era giunto alla conclusione che il suo appassionato impegno sembrava del tutto inutile: perché le anime che lo circondavano nello splendore dei gioielli e degli abiti da sera erano sorde alla grandezza dell'arte, perché l'artista vedeva intorno a sé solo invidia e malignità, abitudini e incontri odiosi o insignificanti; insomma perché tutta la miseria terrena che aveva cercato di lasciare dietro di sé facendo uso delle sue «ali spirituali» ora si ripresentava, per ricordargli che l'esistenza è circondata da un'atmosfera «molto impura»<sup>62</sup>. E Berglinger era soprattutto tormentato dall'idea che l'arte fosse «una forza misteriosa» solo per lui, che per gli altri rappresentasse solamente «un divertimento dei sensi», «un piacevole passatempo» paragonabile al gioco delle carte<sup>63</sup>.

Le «pene musicali» di Johannes Kreisler sono molto più sopportabili, o almeno così sembra. La capacità di ricorrere a un'autoironia sdrammatizzante, la tendenza al satirico e la passione per il grottesco, unite a quella particolare scissione interiore che caratterizza il maestro prussiano e lo stesso Hoffmann, fanno sì che ogni sofferenza appaia, qui, notevolmente attenuata: la profanazione della musica (e, più in generale, dell'arte) ci viene presentata con toni meno drammatici, e il destino dell'artista, costretto a suonare per l'alta borghesia durante l'ora del tè, dà l'impressione di essere meno disperato. E ciò è possibile anche perché Kreisler – al contrario di Berglinger – sa trovare, in quello stesso ambiente che tanto lo opprime, una consolazione (sia pure provvisoria) alla rinnovata tortura di suonare per chi non sa godere della vera arte. Il musicista wackenroderiano non trova sollievo nemmeno nel pensiero che un artista deve essere tale solo per se stesso, «per l'elevazione del proprio cuore», e magari per una o due persone che ne sappiano cogliere lo slancio<sup>64</sup>. Kreisler invece,

---

<sup>61</sup> «Es war eine mühselige Mechanik» (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, SWB I, 140); «[Ich mußte erst lernen], in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!» (SWB I, 139).

<sup>62</sup> «Ich gedachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen. Es ist wohl leider gewiß; man kann mit aller Anstrengung unsrer geistigen Fittiche der Erde nicht entkommen. [...] Genug. Ich lebe in einer sehr unreinen Luft» (SWB I, 141-142).

<sup>63</sup> «Was ist die Kunst so seltsam und sonderbar! Hat sie denn nur für mich allein so geheimnisvolle Kraft und ist für alle andre Menschen nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib?»; «[Was ist diese Kunst], die im wirklichen irdischen Leben keine andre Rolle spielt, als Kartenspiel oder jeder andre Zeitvertreib?» (SWB I, 142).

<sup>64</sup> «Wenn er auf solche Gedanken kam, so dünkete er sich der größte Phantast gewesen zu sein, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu

pur sentendosi anche lui straziato da chi considera la musica come un pas-satempo salottiero che tende a confondersi con il gioco delle carte, trova consolazione nel promettente talento del valletto Gottlieb<sup>65</sup> e nel fatto che Amalia, la nipote del padrone di casa, canti divinamente ed esegua magistralmente al pianoforte quelle sonate di Mozart e Beethoven «delle quali nessun bevitore di tè o giocatore di whist capisce qualcosa»<sup>66</sup>.

La vicinanza di Wackenroder è ancor più notevole, si potrebbe dire, nel primo degli scritti in cui Hoffmann riflette sulla natura della musica, cercando di trasmettere al lettore il proprio entusiasmo per «qualcosa di altamente meraviglioso»<sup>67</sup>, per un'arte che qui è principalmente rappresentata dall'aria che dà il titolo alla breve rievocazione di un'esperienza concreta: *Ombra adorata*<sup>68</sup>. Nella narrazione wackenroderiana, Joseph Berglinger sentiva una profonda insofferenza per la solita vita della gente comune che sembrava ronzargli intorno sgraziatamente, per le piccole e vane miserie terrene che lo assediavano, per tutte quelle piccolezze di ogni giorno «che sono come vera polvere sullo splendore dell'anima»<sup>69</sup>. Soltanto l'estasi musicale poteva liberarlo – sia pure per brevi, ricorrenti periodi nella vita

werden. Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenerhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein» (SWB I, 142).

<sup>65</sup> Kreisler esorta Gottlieb a gettare «l'odiata giubba del servitore» e a ripresentarsi dopo qualche anno nella sua vera veste di «artista valente»: «Wirf ihn ab, den verhaßten Bedientenrock, ehrlicher Gottlieb, und laß mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn!» (PW I, 87-88).

<sup>66</sup> Parlando del talento canoro e musicale di Amalia, Hoffmann ripropone la scena finale dell'*Armida* di Gluck (si veda sopra, alla nota 24) e menziona per la prima volta l'amatissimo *Don Giovanni* di Mozart. E siccome il padrone di casa non apprezza il rifiuto di Amalia di intrattenere la compagnia salottiera, Hoffmann parla, ironicamente, di mancanza di riguardo da parte della ragazza: «Sie treibt ihre Rücksichtslosigkeit so weit, daß sie sich zuweilen sogar von Gottlieb auf der Violine akkompagnieren läßt, wenn sie Beethovensche oder Mozartsche Sonaten, aus denen kein Teeherr und Whistiker klug werden kann, auf dem Piano spielt» (PW I, 87).

<sup>67</sup> «Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen!» (PW I, 88).

<sup>68</sup> Il titolo del testo è, naturalmente, in italiano. L'aria fu composta da Girolamo Crescentini (1762-1846) per l'opera *Giulietta e Romeo* di Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837), maestro del Bellini.

<sup>69</sup> «[Als die Musik anbrach, war] sein Inneres von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt» (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, SWB I, 132).

di tutti i giorni – dall'«arida landa» in cui si sentiva confinato<sup>70</sup>; solo questi momenti di felicità indicibile gli consentivano d'innalzarsi al cielo quasi per ritrovare la vera «scaturigine» del proprio essere<sup>71</sup>. E per Johannes Kreisler le cose non stanno molto diversamente: oppresso dal peso delle infinite, «indegne miserie» che, al pari di insetti velenosi, perseguitano e affliggono l'uomo (e «specialmente l'artista») «in questa povera vita»<sup>72</sup>, egli trova rifugio in una voce limpida che si diffonde come «un raggio di luce celestiale»<sup>73</sup>, in un'aria che parla dello stato d'animo «di chi si proietta al di là del dolore terreno»<sup>74</sup>, in note che gli consentono di librarsi in volo «al di sopra dell'umiliazione della vita terrena»<sup>75</sup>, in una musica che sembra scendere da «un altro mondo»<sup>76</sup>, che è capace di evocare «l'anelito con cui l'anima devota s'innalza al cielo» per ritrovarvi tutte le cose amate «strapatele quaggiù»<sup>77</sup>.

Perfino il saggio *La musica strumentale di Beethoven*<sup>78</sup>, per il quale Hoffmann va giustamente famoso tra gli storici della musica, deve molto a Wackenroder. Il Romanticismo tedesco non trascurò la musica sacra, i canti popolari e l'opera napoletana, ma il suo entusiasmo per la musica – e la stessa concezione romantica della musica – scaturisce dalla proclama-

<sup>70</sup> «Da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde» (SWB I, 132).

<sup>71</sup> «Aber ihn hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas noch Höherem trachtete; [...] er wollte, daß [seine Seele] auch im üppigen Übermüte dahertanzen und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen sollte» (SWB I, 131).

<sup>72</sup> «Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen [...]» (PW I, 88).

<sup>73</sup> «Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme [...]» (PW I, 89).

<sup>74</sup> «[Der Zustand des Gemüts, das] sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt» (PW I, 90).

<sup>75</sup> «In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen» (PW I, 91).

<sup>76</sup> «Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die, wie aus einer andern Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen» (PW I, 90).

<sup>77</sup> «[Das Ritornell der Arie schien] in einfachen, aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihr hienieden entrissen» (PW I, 89).

<sup>78</sup> *Beethovens Instrumentalmusik*. Stampato per la prima volta anonimamente sulla «Zeitung für die elegante Welt» di Lipsia (vol. 13, 1813, num. 245-247), lo scritto riprende la ben nota recensione alla Quinta Sinfonia, Op. 67 (1810) e una recensione ai due Trii per Pianoforte, Op. 70 (1813), entrambe apparse sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung».

zione della musica strumentale (e in particolare della sinfonia) quale vera e propria quintessenza dell'arte autonoma. Da ciò deriva l'affermazione del primato della musica su tutte le altre arti e la scoperta di una dimensione "sconosciuta" che segna la transizione dall'estetica alla metafisica. Ma quando Kreisler (al quale anche qui Hoffmann "cede la parola")<sup>79</sup> sostiene che, se si parla della musica come di un'arte autonoma, si deve intendere la musica strumentale<sup>80</sup>, egli non fa che riprendere argomentazioni già svolte da Wackenroder e dal suo "divulgatore" Tieck. Nei testi dei due amici troviamo infatti riflessioni e considerazioni che prefigurano il concetto moderno di «musica assoluta»<sup>81</sup>. Nel saggio *I miracoli della musica*<sup>82</sup> Berglinger afferma il primato della musica dichiarando che essa è senza dubbio «la più meravigliosa di tutte le arti». Ma già nella prima parte delle *Fantasie*, e più precisamente nel saggio sull'arte figurativa intitolato *I colori*, leggiamo che la musica (al contrario della pittura e della scultura) sembra essere in grado di vivere autonomamente in un mondo tutto suo<sup>83</sup>. Né bisogna dimenticare che alla musica strumentale Wackenroder dedica gran parte di un suo saggio, il cui titolo rimanda alla «dottrina spirituale della musica strumentale di oggi» e mette in rilievo il concetto di una «particolare intima essenza della musica»<sup>84</sup>, uno spunto che Hoffmann riprenderà con parole non dis-

<sup>79</sup> «Die geistreiche Dame, die heute *mir*, dem Kapellmeister Kreisler, recht eigentlich zu Ehren das Trio Nro. 1 gar herrlich spielte, und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe [...]» (PW I, 105).

<sup>80</sup> «Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein [...]?» (PW I, 98).

<sup>81</sup> Si veda, tra gli altri, Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978, p. 66 *et passim*.

<sup>82</sup> *Die Wunder der Tonkunst* (SWB I, 205-208).

<sup>83</sup> «Die menschliche Kunst trennt Skulptur, Malerei und Musik; jede besteht für sich und wandelt ihren Weg. Aber immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei» (SWB I, 191). Lo scritto *Die Farben* è attribuito a Tieck.

<sup>84</sup> *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (SWB I, 216-223). Un tempo «Seelenlehre» veniva usato per «Psychologie»; ma nel contesto specifico «Seelenlehre der Musik» si contrappone a «Maschinenwerk der Musik» (SWB I, 217), a quel meccanismo della musica che corrisponde a «physikalische Lehre der Musik», a quella dottrina fisica (matematica e tassonomica) della musica che Wackenroder chiama «die neue Lehre, in tiefsinnigen Zahlen geschrieben» o anche «dieses gelehrte System» (SWB I, 216), sistema che però considera arido («das trockne wissenschaftliche Zahlensystem», SWB I, 220) e artisticamente improduttivo se opera senza essere diretto e guidato dal sentimento. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) – alla cui *Allgemeine Geschichte der Musik* (vol. I, Lipsia, 1788) Wackenroder si rifà per vari aspetti del

simili<sup>85</sup>. In questo scritto wackenroderiano la sinfonia è «l'ultimo, altissimo trionfo degli strumenti», e il culmine dell'arte musicale è raggiunto da quei «divini e grandi brani sinfonici» da cui sgorga, non già un unico sentimento, bensì tutto un mondo di sentimenti, una vera e propria rappresentazione scenica degli «affetti umani»<sup>86</sup>. Nel saggio intitolato *Sinfonie*, Tieck insiste sullo stesso concetto (le sinfonie sono «la più alta conquista, la più bella ricompensa per gli strumenti», «un compimento dell'arte»)<sup>87</sup> e sostiene che, mentre la musica vocale è «solo un'arte condizionata», nella musica strumentale l'arte è «indipendente e libera»<sup>88</sup>.

Anche il passaggio dalla dimensione estetica a quella metafisica, con un «potenziamento» quasi novalisiano<sup>89</sup> dell'arte musicale, è chiaramente

---

suo argomentare – parla appunto di «physikalische Kanglehre» (p. 30), una dottrina che trova la sua sistematizzazione estrema in un'altra opera consultata da Wackenroder, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlino, 1771-1779) di Johann Philipp Kirnberger (SWB I, 394).

<sup>85</sup> «Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst» del saggio wackenroderiano sulla musica strumentale (si veda sopra, alla nota 84) diventa in Hoffmann «das eigentümliche, nur in ihr [d.h.: in der Instrumentalmusik] zu erkennende Wesen dieser Kunst» (PW I, 98-99).

<sup>86</sup> «Ich meine jene göttlichen großen Symphoniestücke [...], worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlichen Affekten ausgeströmt ist» (SWB I, 221-222). Al tempo di Wackenroder il termine «sinfonia» indicava sia un tipo di ouverture operistica («Opernsymphonie»), sia la sinfonia da camera («Kammersymphonie»), che si era andata sviluppando, come forma autonoma, dall'ouverture. Quando loda la sinfonia come «l'ultimo, altissimo trionfo degli strumenti» («den letzten höchsten Triumph der Instrumente», SWB I, 221), Wackenroder si riferisce probabilmente a brani strumentali di accompagnamento e non a una vera e propria sinfonia. In una lettera a Wackenroder del 10.5.1792, Tieck usa il termine sinfonia parlando di brani composti per l'*Amleto* scespiriano e per l'operetta *Axur* di Lorenzo da Ponte (SWB II, 26; cfr. 468). Non è tuttavia improbabile che Wackenroder conoscesse anche vere e proprie sinfonie, per esempio quelle di Haydn o di Mozart (si veda Rose Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder*, Marburgo, Elwert, 1969, p. 27).

<sup>87</sup> «[Die Symphonien sind] der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente», «eine Vollendung der Kunst» (*Symphonien*, SWB I, 243-244). Ma l'unico esempio di sinfonia citato da Tieck è un brano strumentale composto (presumibilmente dall'amico e mentore Johann Friedrich Reichardt) per introdurre il *Macbeth* scespiriano (244-246).

<sup>88</sup> «[Die Vokalmusik] scheint mir aber [...] nur eine bedingte Kunst zu sein; [...] In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei» (*Symphonien*, SWB I, 243).

<sup>89</sup> «Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit

rappresentato nel saggio di Hoffmann, là dove si legge che la musica «è la più romantica di tutte le arti, l'unica, verrebbe quasi voglia di dire, genuinamente romantica, perché solo l'infinito è il suo modello»<sup>90</sup>, perché «rende accessibile all'uomo un regno sconosciuto, un mondo che nulla ha in comune con il mondo sensoriale esterno», una dimensione nella quale «egli si lascia alle spalle tutte le sensazioni definite per abbandonarsi a un anelito ineffabile»<sup>91</sup>. Passando a considerare i grandi geni della musica strumentale del suo tempo – i tre maestri “romantici” Mozart, Haydn e Beethoven<sup>92</sup> –, Hoffmann tende però a rimettere in gioco quelle sensazioni precise e definite che poco prima aveva nettamente escluso dall'ambito della vera e grande musica<sup>93</sup>. Nelle composizioni di Haydn «prevale l'espressione di un lieto animo infantile»<sup>94</sup>, egli è il più vicino dei tre com-

---

einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert» (*Fragmente und Studien 1797-1798*). Si veda Gerhard Schulz (cur.), *Novalis Werke*, Monaco, Beck, 1981, p. 384.

<sup>90</sup> «[Die Musik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf» (PW I, 99).

<sup>91</sup> «Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben» (PW I, 99).

<sup>92</sup> «Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt» (PW I, 100). Sul “romanticismo” di Beethoven si veda anche sotto, alla nota 101. Il giudizio di Hoffmann sui tre grandi “classici” Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827) si spiega con il fatto che il “romanticismo musicale” – strettamente legato agli scritti di Wackenroder, di Tieck, di Novalis, di Friedrich Schlegel e dello stesso Hoffmann – fu dapprima solo riflessione teorica sulla musica in quanto arte suprema, inquadrata in una visione romantica del mondo. Una prassi musicale di stampo romantico ebbe inizio solo qualche decennio più tardi, con l'opera di compositori quali Franz Schubert (1797-1828) e Carl Maria von Weber (1786-1826), e si sviluppò successivamente, in pieno Ottocento, con Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner e altri. Nella storia della musica si parla di Romanticismo in senso stretto per il periodo 1830-1850. Ma c'è chi preferisce estendere l'epoca fino alle soglie del XX secolo e oltre.

<sup>93</sup> Si veda anche il passo in cui Hoffmann se la prende con i musicisti che cercano di esprimere «precise sensazioni» o addirittura avvenimenti («Battaglia dei tre imperatori») o fenomeni naturali («Levar del sole», «Uragano»), trattando plasticamente proprio l'arte più antitetica alla plastica: «Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln?» (PW I, 99).

<sup>94</sup> «Der Ausdruck eines kindlichen heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen» (PW I, 100). È da giudizi come questo che nasce il persistente e riduttivo stereotipo di uno Haydn semplice e bonario.

positori a «tutto ciò che è umano» nella vita terrena, che però interpreta «romanticamente», quasi proiettando il sentire comune verso l'infinito<sup>95</sup>. Mozart, invece, ci conduce «nelle profondità del regno degli spiriti»<sup>96</sup>, dove amore e malinconia risuonano in voci soavi<sup>97</sup>, dove ci assale una paura «senza tormento», una paura che è piuttosto «un presagio d'infinito»<sup>98</sup>; egli ricorre in maggior misura a tutto ciò che di sovrumano e meraviglioso «risiede nello spirito interiore»<sup>99</sup>. Quanto a Beethoven, egli ci consente di entrare nel «regno del gigantesco e dell'incommensurabile»<sup>100</sup>, la sua musica muove le leve «della paura, del terrore, del brivido, dell'orrore, del dolore», e appunto per questo suscita «quell'anelito infinito che è l'essenza del romanticismo»<sup>101</sup>. E in questo regno titanico continuiamo a vivere come «visionari estasiati» soltanto nella pena «dell'anelito infinito» che, «consumando in sé, ma non distruggendo l'amore, la speranza, la gioia», vuole farci esplodere il petto «con un accordo armoniosissimo di tutte le passioni»<sup>102</sup>.

---

<sup>95</sup> «Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl» (PW I, 101).

<sup>96</sup> «In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart» (PW I, 100).

<sup>97</sup> «Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen» (PW I, 100).

<sup>98</sup> «Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen» (PW I, 100).

<sup>99</sup> «Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch» (PW, 101). Più avanti compare (come del resto in vari scritti) anche il nome di Johann Sebastian Bach, qui accomunato a Beethoven e a Mozart come «possente genio» («[...] wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir [d.h.: dem mächtigen Genius Beethoven], dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört», PW I, 104). La capacità di Mozart di evocare le profondità dello «spirito interiore» viene qui ribadita con l'aggettivo «sinnig», da intendersi come «ingegnoso» ma anche come «profondamente riflessivo».

<sup>100</sup> «So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen» (PW I, 100).

<sup>101</sup> «Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist» (PW I, 101).

<sup>102</sup> «Und nur in diesem Schmerz [der unendlichen Sehnsucht], der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!» (PW I, 100-101). Per un'immagine wackenroderiana non molto dissimile da quella di «un accordo armoniosissimo di tutte le passioni» si confronti sopra, alla nota 86.

Il saggio su Beethoven è dunque caratterizzato dal conflitto (in parte solo apparente) tra una concezione della musica assolutamente slegata da qualsiasi “descrizione” di una sensazione definita o di uno stato d’animo ben preciso e un’interpretazione che ricorre continuamente alla raffigurazione pittorica o all’elencazione dei sentimenti. Tutto questo è già presente – e per di più con maggiore consapevolezza – negli scritti di Wackenroder. E chi volesse obiettare che quest’ultimo usa l’aggettivo “romantico” solamente nel senso di “pittorresco” e “suggestivo”<sup>103</sup>, si troverebbe comunque di fronte alla constatazione che tanto per Hoffmann quanto per Wackenroder la musica è un qualcosa di misterioso, meraviglioso, mistico; è anelito inesprimibile, presagio di uno sconosciuto mondo spirituale.

Nel già ricordato saggio intitolato *La particolare intima essenza della musica* Berglinger sostiene che la musica tende al divino, non solo perché mira a comprendere e disvelare l’animo umano in tutta la sua pienezza, ma anche perché è un’«arte ideale, pura come un angelo», che «nella sua innocenza non conosce né l’origine né lo scopo dei suoi impulsi», non conosce «la connessione dei suoi sentimenti con il mondo reale»<sup>104</sup>. Nel fluire delle sue onde sembra scorrere «l’innumerabile mutare delle sensazioni», in un moto incessante che si associa alle transizioni di colore. Ma la sostanza dei flutti di quest’arte è «solo il puro essere senza forma»<sup>105</sup>.

In questo stesso saggio Berglinger ribadisce l’assoluta supremazia della musica e afferma che nessun’altra musa riesce a «fondere in maniera così enigmatica» caratteristiche apparentemente divergenti quali «la profondità di significato, la forza sensuale e la significazione oscura e fantastica» del-

---

<sup>103</sup> Nel giugno 1793, in un rapporto di viaggio ai genitori, Wackenroder parla di una sequenza di «panorami romantici» osservati nei dintorni di Bayreuth, di un «colorito» complessivo decisamente inaspettato: «Das Charakteristische, das Kolorit der Gegend errät der andre nie»; «[Ich kann] Ihnen unmöglich ein treues Gemälde von der Folge einzelner romantischer Aussichten, die wir diesen Vormittag und auf der ganzen Reise hatten, geben» (SWB II, 158). “Romantica” è anche la sequenza dei particolari architettonici e artistici che caratterizza Norimberga: «Nürnberg ist eine Stadt, wie ich noch keine gesehen habe, und hat ein ganz besonderes Interesse für mich. Mann kann sie, ihres Äußern wegen, in der Art romantisch nennen» (SWB II, 188).

<sup>104</sup> «Die idealische, engelreine Kunst weiß in ihrer Unschuld weder den Ursprung noch das Ziel ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt» (SWB I, 220).

<sup>105</sup> «[In den Wellen der Tonkunst] strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen, der Gang und die Farbe und auch vornehmlich der tausendfältige Übergang der Empfindungen» (SWB I, 220).

l'animo umano<sup>106</sup>. Il vero senso della musica si avverte infatti quando tutte le più intime vibrazioni del cuore «spezzano con un sol grido il linguaggio delle parole» per ritrovarsi nella bellezza trasfigurata di un'altra vita, a festeggiare, «quali forme angeliche», la loro resurrezione<sup>107</sup>. La musica fa scorrere davanti ai nostri occhi la multiforme corrente che ci attraversa<sup>108</sup>, di modo che, per mezzo dei suoni, «impariamo a sentire il sentimento», diventiamo consapevoli di molti «spiriti sognanti» negli angoli più riposti del nostro animo e ci arricchiamo nel nostro intimo di nuovissimi e magici «spiriti del sentimento»<sup>109</sup>. Se dunque è possibile sostenere che nessun'altra espressione artistica descrive le sensazioni in maniera così «ingegnosa, ardita e poetica»<sup>110</sup>, non v'è dubbio che la musica ci dà qualcosa di più di una semplice descrizione dei moti dell'animo.

La musica, sostiene ancora Berglinger, sommuove la fantasia con il potente incantesimo della sua «forza sensuale» e tramuta gli impulsi senza forma in figure ben distinte di «affetti umani»<sup>111</sup>, vale a dire in rappresen-

<sup>106</sup> «Keine andre [Kunst] vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so rätselhafte Weise zu verschmelzen» (SWB I, 217). Nel saggio intitolato *Symphonien* (SWB I, 240-246), Tieck sostiene che la musica è «die dunkelste von allen Künsten» (241).

<sup>107</sup> «Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern [...] die Sprache der Worte [...] mit *einem* Ausruf zersprengen, dann gehen sie [...] wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung» (SWB I, 219). Nel saggio intitolato *Die Töne* (SWB I, 233-239) anche Tieck propone immagini angeliche e l'ascesa al cielo: «Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm mit tausend Engelsarmen entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt» (SWB I, 237).

<sup>108</sup> «Die Sprache zählt und nennt und beschreibt [die Verwandlungen des geheimnisvollen Stroms in den Tiefen des menschlichen Gemütes], in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor» (SWB I, 220).

<sup>109</sup> «In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das *Gefühl fühlen* lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres» (SWB I, 220).

<sup>110</sup> «Keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine so künstliche, kühne, so *dichterrische* [...] Weise» (SWB I, 220).

<sup>111</sup> «Und dennoch empört [die Musik] bei aller ihrer Unschuld durch den mächtigen Zauber ihrer *sinnlichen Kraft* alle die wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der *Phantasie*, die die Töne mit magischen Bildern bevölkern und die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekten verwandeln» (SWB I, 220-221). Wackenroder si rifà qui alla già citata opera del Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, Lipsia,

tazioni di quei sentimenti intensi che di volta in volta dominano l'animo umano: la saltellante allegrezza, la salda tranquillità, la gioia esultante, il dolce languore, il dolore profondo, il capriccio birichino<sup>112</sup>. E il culmine dell'arte musicale viene raggiunto, come abbiamo già visto, da quei «divini e grandi brani sinfonici» da cui sgorga, non già un unico sentimento, bensì tutto un mondo di sentimenti, una vera e propria rappresentazione scenica degli «affetti umani»<sup>113</sup>.

La musica, scrive ancora Berglinger, è un'arte particolarissima proprio perché «l'oscuro e l'indescrivibile» giace nascosto nell'effetto di ogni nota e non si può trovare in nessun'altra espressione artistica<sup>114</sup>. Certo, la musica si basa anche sulle «singole relazioni matematiche delle note», ma la loro esattezza servirebbe a ben poco se tra esse e «le singole fibre del cuore umano» non esistesse «una inspiegabile simpatia»<sup>115</sup>. Perché si abbia vera arte è infatti necessario che «sentimento e scienza» siano «saldamente e inseparabilmente» compenetrati l'uno nell'altro<sup>116</sup>, così che le note parlino «una poesia magnifica e piena di sentimento»<sup>117</sup>. E Kreisler riprende questi concetti dopo aver parlato dei due stupendi trii beethoveniani per pianoforte<sup>118</sup>: solo il compositore che sa agire sull'animo umano riesce veramente a penetrare «i misteri dell'armonia». Le proporzioni matematiche

---

1788, p. 44, che contiene una classificazione della musica secondo gli «affetti» (cfr. SWB I, 394).

<sup>112</sup> «Die hüpfende Fröhlichkeit», «die felsenfeste Zufriedenheit», «die jauchzende Freude», «das süße Schmachten», «der tiefe Schmerz», «die mutwillige Laune» (SWB I, 221).

<sup>113</sup> Si veda sopra, alla nota 86.

<sup>114</sup> «Das Dunkle und Unbeschreibliche [...], welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt und welches bei keiner andern Kunst zu finden ist [...]» (SWB I, 216).

<sup>115</sup> «Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und in (sic!) den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart» (SWB I, 216-217). Wackenroder riprende qui il concetto di «Sympathie der Töne» (o simpatia musicale) dalla già citata opera del Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, Lipsia, 1788, p. 30 (cfr. SWB I, 393-394), che si rifà a una più ampia concezione di simpatia (di origine neoplatonica) tra diversi elementi del cosmo.

<sup>116</sup> «[Ein unnennbar-köstliches Werk], worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander [hängen]» (SWB I, 218). Riferendosi anche a questo passo, Enrico Fubini (cur.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Fantasie sulla musica* (trad. Bonaventura Tecchi), Fiesole, Discanto, 1981, p. XVIII parla di «miracolosa» conciliazione tra razionalismo e misticismo. Si confronti anche E. F., *Razionalismo e misticismo nel pensiero musicale di Wackenroder*, in «Studi germanici» N.S. 17-18 (1979-1980), pp. 165-177.

<sup>117</sup> «[Die Töne reden] eine herrliche, empfindugsvolle Poesie» (SWB I, 218).

<sup>118</sup> Si veda sopra, alla nota 78.

– rigidi, morti esercizi di calcolo nelle mani di un “grammatico” privo di originalità – diventano, nelle mani dell’artista, «magici preparati», filtri misteriosi dai quali egli fa emergere un mondo incantato<sup>119</sup>.

Il saggio su Beethoven va giustamente famoso tra gli storici della musica perché, quando tratta di specifiche opere musicali da un punto di vista compositivo, rappresenta senza dubbio un’eccezione nel panorama della critica romantica dell’epoca. Né bisogna dimenticare che le due recensioni hoffmanniane su cui si basa lo scritto attribuito a Kreisler<sup>120</sup> condizionarono in misura notevole la ricezione beethoveniana per tutto il XIX secolo e oltre. Ma il saggio contiene, come abbiamo visto, anche considerazioni di carattere generale che – sempre nella scia degli scritti wackenroderiani – gettano le basi di una teoria della “musica (strumentale) assoluta” che anticipa le riflessioni e le rielaborazioni di musicisti quali Robert Schumann (1810-1856) e Richard Wagner (1813-1883).

Ed è proprio in questo ambito, per così dire più generale, che il Kreisler parla, verso la fine della sua disquisizione, di un «linguaggio sconosciuto» della musica, un linguaggio che «l’anima ascolta rapita», comprendendo il significato degli «oscuri presentimenti» da cui viene invasa<sup>121</sup>. Troviamo così, ancora una volta, un concetto ampiamente trattato da Wackenroder, il quale lo colloca nel più ampio contesto dei “linguaggi” enumerati nelle sue riflessioni<sup>122</sup>. Nel già ricordato scritto *I miracoli della musica*<sup>123</sup>, Berglinger sostiene che quest’ultima è la più meravigliosa delle

<sup>119</sup> «Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt» (PW I, 107). Per il termine “grammatico [della musica]” si confronti ancora una volta la wackenroderiana *Memorable vita del musicista Joseph Berglinger*, là dove il protagonista dice di aver dovuto imparare la difficilissima “grammatica” dell’arte musicale: «[Ich mußte erst lernen], in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!» (SWB I, 139).

<sup>120</sup> Si veda sopra alla nota 78.

<sup>121</sup> «Die entzückte Seele [horcht] der unbekanntten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen» (PW I, 107).

<sup>122</sup> Nel saggio intitolato *Di due meravigliose lingue e della loro forza misteriosa (Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft)* (SWB I, 97-100) il vecchio monaco amante dell’arte annuncia la potenza della natura, il linguaggio parlato soltanto da Dio, e la potenza dell’arte, il linguaggio parlato tra gli uomini, ma solo da «pochi privilegiati» (si veda sopra, alla nota 31). Per ulteriori esempi e considerazioni si veda Cercignani, *Wackenroder*, p. 199 *et passim*.

<sup>123</sup> Si veda sopra, alla nota 27.

arti, perché non solo «conserva» i sentimenti<sup>124</sup>, ma rappresenta «i sentimenti umani in maniera sovrumana»<sup>125</sup>: è infatti la sola che riconduca alle stesse «belle armonie» i più svariati e contraddittori moti del nostro animo, l'unica che giochi con gioia e dolore, disperazione e venerazione usando suoni armonici uguali<sup>126</sup>; ed è la sola che parli un linguaggio sconosciuto nella vita ordinaria, imparato chi sa dove e chi sa come<sup>127</sup>, il linguaggio di cui nessuno conosce la patria (ma forse è il linguaggio degli angeli)<sup>128</sup> e che pure tocca i più riposti nervi dei mortali<sup>129</sup>.

Il motivo della musica intesa come linguaggio “sconosciuto” si ripresenta anche nel saggio wackenroderiano intitolato *Die diversi generi in ogni arte e specialmente delle diverse specie di musica sacra*<sup>130</sup>, dove la classificazione dei componimenti dedicati a Dio si articola secondo la particolare natura degli individui. Lo scritto si distingue, tuttavia, soprattutto per le riflessioni sui generi artistici, nella parte che segue la rappresentazione (certamente ispirata da Herder) di una vera e propria gara tra le muse nell'arrivare il più

<sup>124</sup> Nel saggio si parla, per le arti in genere, di «Aufbewahrung der Gefühle» (SWB I, 207).

<sup>125</sup> «Die Musik aber halte ich für die wunderbarste [...], weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert» (SWB I, 207). L'idea che la musica sia superiore alle altre arti ricorre anche nella prima parte delle *Phantasien*, e più precisamente nel già citato saggio sulla pittura intitolato *Die Farben* (si veda la nota 83), là dove Tieck scrive: «Die menschliche Kunst trennt Skulptur, Malerei und Musik; jede besteht für sich und wandelt ihren Weg. Aber immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei» (SWB I, 191).

<sup>126</sup> «Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsres Gemüts auf *dieselben* schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt. Daher ist *sie* es auch, die uns die echte *Heiterkeit* der Seele einflößt» (SWB I, 208).

<sup>127</sup> «Weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte» (SWB I, 208).

<sup>128</sup> Si veda la citazione alla nota 127.

<sup>129</sup> «In einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift» (SWB I, 208). Si confronti anche il seguente passo nella narrazione della vita di Joseph Berglinger: «Eine wunderbare Gabe der Musik – welche Kunst wohl überhaupt um so mächtiger auf uns wirkt, [...] je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache ist» (SWB I, 134). Nel già ricordato saggio *Die Töne* (si veda la nota 107), Tieck riprende alcuni di questi concetti: la musica è «das geheimnisvollste Rätsel» (SWB I, 234), è «himmlische Kunst» (SWB I, 237), ma anche «dunklere und feinere Sprache» (SWB I, 238).

<sup>130</sup> *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik* (SWB I, 209-213).

vicino possibile al trono di Dio<sup>131</sup>. Il confronto, naturalmente, si risolve ancora una volta a favore della musica: mentre la poesia, infatti, è «piena di raziocinio» e la pittura «silenziosa e seria», la musica si distingue come «la più audace e temeraria nella lode di Dio»: poiché essa, in un linguaggio «sconosciuto e in traducibile», con «forte risonanza», con «moto impetuoso» e con «armonica unione di tutta una schiera di esseri viventi», osa parlare delle cose del cielo<sup>132</sup>.

Del tutto assenti in Wackenroder sono – è bene ricordarlo ancora – l'ironia e lo "scherzo", i quali invece si affacciano già nei *Kreisleriana* appena considerati, per diventare poi chiave di lettura e d'interpretazione nei testi intitolati *Pensieri sull'alto valore della musica* e *Il macchinista perfetto*. Quest'ultimo, composto nel 1814<sup>133</sup>, riflette l'esperienza di Hoffmann nella sua veste di assistente alla regia e compositore presso il teatro di Bamberg negli anni 1810-1812. Le annotazioni che Johannes Kreisler ricava dal trattatello che avrebbe voluto offrire agli scenografi, ai tecnici e al pubblico<sup>134</sup> non sono altro che un umoristico (ma forse anche un po' disperato) appello ai macchinisti di teatro affinché lavorino contro gli intenti dello scrittore e del musicista. Se gli artisti si ostinano a distogliere lo spettatore dal mondo reale (dove sta così bene!)<sup>135</sup> per trascinarlo nel fantastico regno della poesia e della fantasia, ci dovrà pur essere qualcuno che corra in loro aiuto! Di qui l'invito a rendere lo spettatore sempre consapevole della finzione teatrale introducendo quinte estranee alla scena, calando i siparietti nel momento sbagliato, facendo crollare un "cielo" (o meglio ancora un'intera incastellatura) sul palcoscenico durante un bel monologo e così via.

<sup>131</sup> Si veda il *Göttergespräch* di Herder nei *Vermischte Blätter* del 1785 (SWB I, 391-392).

<sup>132</sup> «Ich glaube aber wohl, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst und vorzüglich die stille und ernste Muse der Malerei ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt» (SWB I, 211).

<sup>133</sup> *Der vollkommene Maschinist* (PW I, 120-131).

<sup>134</sup> «Johannes Kreislers vollkommener Maschinist u.s.w.» (PW I, 120-131). L'esperienza (a volte assai tecnica) di Hoffmann si riflette anche in uno dei suoi scritti sparsi, *Über die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater im Bamberg*, un resoconto redatto nel 1817.

<sup>135</sup> «[...] wo es ihm doch recht gemüthlich ist» (PW I, 122).

Ritorna qui, ancora una volta, l'attacco alla concezione dell'arte intesa come «ragionevole» passatempo<sup>136</sup>, distensivo e tranquillizzante, che tanto aveva fatto soffrire Joseph Berglinger<sup>137</sup> e che Hoffmann ripropone anche nel saggio intitolato *Pensieri sull'alto valore della musica*<sup>138</sup>. Se Wackenroder sembra negare alla poesia la possibilità di suscitare «sensazioni o sentimenti» paragonabili a quelli che la natura ci ispira<sup>139</sup>, se concede solo al pennello dell'artista la capacità di far percepire «la bellezza sensuale» di alberi e rocce, prati e ruscelli, valli e montagne<sup>140</sup>, se riconosce «nel completo abbandono dell'anima» l'unico «vero» modo di godere la musica<sup>141</sup>, ecco che Hoffmann – impegnato a capovolgere ironicamente i valori in discussione – mette, sì, al primo posto la musica, ma solo perché nessun'altra arte si presta meglio di questa quando si tratta di offrire all'uomo «un gradevole passatempo» che lo distraiga piacevolmente dalle occupazioni “serie”, e più precisamente da quelle atte a procurargli «pane e onori nello stato»<sup>142</sup>. La lettura di romanzi o poesie ha infatti lo spiacevole in-

---

<sup>136</sup> «Wer aber soll diesem Unfug vorbeugen, wer soll bewirken, daß das Theater eine vernünftige Erholung, daß alles still und ruhig bleibe, daß keine psychisch und physisch ungesunde Leidenschaft erregt werde? – wer soll das tun? Kein anderer als Sie, meine Herren! Ihnen liegt die süße Pflicht auf, zum Besten der gebildeten Menschheit gegen den Dichter und Musiker sich zu verbinden. – Kämpfen Sie tapfer, der Sieg ist gewiß, Sie haben die Mittel überreichlich in Händen!» (PW I, 123).

<sup>137</sup> Si veda sopra, alla nota 63.

<sup>138</sup> *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (PW I, 92-98), apparso per la prima volta, anonimo, sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» 14 (1812), num. 31 (Lipsia) con il titolo *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Wert der Musik*.

<sup>139</sup> «Wir können nicht in unserer Sprache mit [den Dingen der Natur] reden; wir verstehen nur *uns* untereinander» (*Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, SWB I, 98). Ma si veda Cercignani, *Wackenroder*, pp. 206-208.

<sup>140</sup> «Die sinnlichen Schönheiten fürs Auge können nur durchs Auge, im Original der Natur, oder in Nachahmung des Pinsels, vollkommen empfunden werden» (SWB II, 158). Il passo ricorre nel già ricordato rapporto di viaggio ai genitori del giugno 1793 (si veda sopra, alla nota 103).

<sup>141</sup> «Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht [...] in der völligen Hingebung der Seele» (SWB II, 29). Ma nello stesso passo di questa lettera scritta per Tieck tra il 5 e il 12 maggio 1792, Wackenroder ammette anche un altro modo di ascoltare la musica, in cui l'abbandono completo dell'anima è sostituito da una certa attività dello spirito, impegnato a seguire pensieri e fantasie personali.

<sup>142</sup> «Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsten oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen» (PW I, 92).

conveniente di costringerci, almeno fino a un certo punto, «a pensare a ciò che leggiamo», e lo stesso vale per l'ascolto di una lettura ad alta voce<sup>143</sup>. Se poi si guarda un quadro, «una volta indovinato che cosa dovrebbe rappresentare», ogni interesse viene meno<sup>144</sup>. Soltanto la musica ci allevia totalmente dalla fatica di concentrarci e ci consente di attaccare discorso con il nostro vicino<sup>145</sup>. E che dire di quegli «esseri inferiori» che dedicano l'intera esistenza all'arte<sup>146</sup>, di questi individui quasi tutti usciti dalle classi più povere<sup>147</sup>? Basta pensare a ciò che dicono: secondo costoro l'arte darebbe all'uomo la possibilità di intuire il «principio superiore» del proprio essere e di scoprire una natura che parla un linguaggio mai udito e tuttavia comprensibile<sup>148</sup>. Per rendere ancor più graffiante il suo sarcasmo, Hoffmann

<sup>143</sup> «[...] dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest [...]. Dasselbe gilt von dem Vorlesen [...]» (PW I, 92).

<sup>144</sup> «Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern; denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man erraten hat, was es vorstellen soll» (PW I, 93).

<sup>145</sup> «Man kann aber weiter gehen und fragen: wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbarn ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welt anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf eine angenehme Weise zu erreichen?» (PW I, 93).

<sup>146</sup> «Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d.h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen» (PW I, 95).

<sup>147</sup> «[Man denke nur daran,] daß beinahe kein Künstler es aus reiner, freier Wahl wurde, sondern sie entstanden und entstehen noch immer aus der ärmern Klasse» (PW I, 97). Storicamente ciò non corrisponde a verità, ma l'affermazione sembra riflettere, qui, l'intento di calcare polemicamente la mano sul disprezzo per l'artista da parte della nobiltà e della borghesia medio-alta.

<sup>148</sup> «Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistem-pel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche» (PW I, 96). Il linguaggio di cui si parla qui è, in definitiva, quello dell'arte, non della natura in senso stretto. Sul rapporto tra artista e natura nel processo creativo si veda la trattazione, più sotto, de *L'attestazione di apprendistato di Johannes Kreisler*. Più avanti, Hoffmann dirà che i presentimenti dell'Essere Supremo suscitati dalla musica sacra sono l'Essere Supremo stesso che ci parla comprensibilmente dell'esaltante e magnifico regno della fede e dell'amore («Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwenglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet», *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*, PW I,

qui usa parole che ha messo in bocca a Kreisler nelle sue riflessioni più serie, per esempio là dove sostiene che la musica è la più romantica delle arti perché il suo oggetto è l'infinito<sup>149</sup>. Ma tra le idee “strampalate” degli artisti troviamo ancora una volta il concetto wackenroderiano della musica intesa come «linguaggio mai udito»<sup>150</sup>. E questa è un'altra di quelle “follie” citate da Kreisler, un'altra di quelle cose «onestamente» intese in un contesto che – parola di Satana! – non scaturisce certo da «miserabile ironia»<sup>151</sup>.

La contrapposizione tra la “folle” dimensione dell'artista e il mondo delle “persone ragionevoli” si ripresenta subito anche nella seconda parte dei *Kreisleriana*, e in particolare nella premessa<sup>152</sup> al fittizio carteggio che apre il secondo ciclo di fogli sparsi e nelle due lettere che ne costituiscono l'essenza: la *Lettera del Barone Wallborn al Maestro Kreisler*, originariamente redatta da Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), e la *Lettera del Maestro Kreisler al Barone Wallborn*, ovviamente scritta da Hoffmann<sup>153</sup>. Prendendo le mosse dalle già menzionate *Pene musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler*, Friedrich de la Motte Fouqué ci propone le riflessioni del Barone Wallborn – il protagonista della sua novella *Ixion* (1810)<sup>154</sup> – sul-

449). Come si vede, “comprensibile” e “comprensibilmente” vanno qui intesi in un senso molto particolare (la musica “accende” un presentimento, suggerisce), così che l'idea di poter “comprendere” qualcosa di mai udito non è in contrasto con il concetto fondamentale (più volte espresso anche da Wackenroder) che la musica è, e resta, misteriosa (si veda, per es. la citazione alla nota 67).

<sup>149</sup> Si veda sopra alla nota 90.

<sup>150</sup> Si veda sopra alle note 127-129.

<sup>151</sup> «Der Satan raunt mir ins Ohr, daß ihnen manches so redlich Gemeinte wohl gar als heillose Ironie erscheinen könne; allein ich versichere nochmals: gegen euch, ihr Verächter der Musik, [...] waren meine Worte gerichtet» (PW I, 98).

<sup>152</sup> «Il curatore di questi fogli» («der Herausgeber dieser Blätter», PW I, 410) scrive la premessa in prima persona, menzionando non solo Kreisler e Wallborn, ma anche Hoffmann e Fouqué.

<sup>153</sup> Il carteggio (*Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler e Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn*) venne pubblicato per la prima volta sulla rivista berlinese «Die Musen. Eine nordische Zeitschrift» (diretta da F. de la Motte Fouqué e da Wilhelm Neumann) nel terzo fascicolo dell'annata 1814 (pp. 272-293). Il testo introduttivo della seconda parte dei *Kreisleriana* rappresenta una fusione delle due premesse apparse sulla stessa rivista: la prima di Fouqué e la seconda di Hoffmann. Dalla *Undine* di Fouqué, Hoffmann ricavò l'opera omonima, che fu completata nel 1813 e rappresentata con successo a Berlino nel 1816.

<sup>154</sup> La novella apparve per la prima volta sul periodico *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1812*, pp. 63-77.

l'insensibilità della cosiddetta «gente ragionevole» o «assennata»<sup>155</sup> di fronte all'arte. Dopo aver ricordato che un amore infelice lo rende simile a Kreisler<sup>156</sup>, il giovane poeta prende tuttavia le difese di coloro che, per le più diverse ragioni, sono incapaci di offrire buona musica. Wallborn sostiene che basta uno strimpellamento per ricordarci «quanto di più elevato è in noi», ritiene che anche un'esecuzione scadente possa trascinarci, al di là di ogni deficienza tecnica, nel «beato archetipo» della musica<sup>157</sup>, è convinto che non ci sia «suono di strumento a corda, di flauto o di voce umana» del tutto privo di «afflato divino»<sup>158</sup>. La musica – che secondo Joseph Berglinger consente di abbracciare «gli archetipi di tutti i più bei sogni umani»<sup>159</sup> – è dunque anche qui divina, proprio come l'arte di cui è innamorato il monaco narratore negli scritti di Wackenroder<sup>160</sup>, proprio come la musica nella vita di Berglinger e nei saggi a lui attribuiti. Così, per esempio, nello scritto intitolato *La particolare intima essenza della musica* leggiamo che quest'arte possiede «una materia di base» che già di per sé è «impregnata di spirito divino»<sup>161</sup> e che il culmine delle sue capacità espressive viene raggiunto da quei «divini e grandi brani sinfonici» di cui abbiamo già parlato<sup>162</sup>.

Nella sua risposta, lo stravagante Kreisler (*alias* Dottor Schulz di Rathenow)<sup>163</sup> ribadisce la propria insofferenza nei confronti del modo di

<sup>155</sup> «die vernünftigen Leute» (PW I, 413) e «die sogenannte verständige Welt» (PW I, 412).

<sup>156</sup> Nel testo almeno in parte autobiografico di Fouqué, Wallborn viene portato alla follia e alla morte dall'amore per una vedova. Kreisler/Hoffmann era perdutamente innamorato di una sua giovane allieva, Julia Marc (si confronti sopra, alla nota 59).

<sup>157</sup> «Eine solche Dудelei, heiße sie nun Tanz oder Marsch, erinnert an das Höchste, was in uns liegt, und reißt mich mit süßen Liebes- oder Kriegestönen leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr seliges Urbild hinaus» (PW I, 415).

<sup>158</sup> «[...] keine Saiten-, Flöten- und Stimmenklänge sind ohne göttlichen Hauch» (PW I, 416).

<sup>159</sup> «Die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume» (*Die Wunder der Tonkunst*, SWB I, 205).

<sup>160</sup> Si veda Cercignani, *Wackenroder*, p. 193 *et passim*.

<sup>161</sup> «Demnach hat keine andre Kunst einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischen Geiste geschwängert wäre, als die Musik» (*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, SWB I, 217).

<sup>162</sup> Si veda sopra, alla nota 84.

<sup>163</sup> In queste lettere fittizie l'allusione a un certo «Dr. Schulz aus Rathenow» (PW I, 413 e 418) rimanda a un episodio reale dell'autunno del 1814. Durante un ricevimento, Hoffmann era stato presentato come il «Dottor Schulz di Rathenow» e solo dopo l'intrattenimento musicale Fouqué ne aveva «rivelato» l'identità annunciando la presenza, tra

far musica «della plebe», ma riconosce che anche lo strimpellamento può «consolare e guarire», purché eseguito «con fedele e onesta intenzione, e sentito dal più profondo dell'anima»<sup>164</sup>. Emerge qui, sia pure in un contesto diverso, la funzione salvifica della musica tanto cara a Wackenroder. Ne *La meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo*, il protagonista cerca «qualcosa di definito» da afferrare per trovare la salvezza, «qualcosa d'ignoto» che gli consenta di salvarsi da se stesso, al di fuori di sé o nel proprio intimo<sup>165</sup>. E il suo tormento finisce soltanto quando dalla barchetta di due innamorati si leva fluttuando verso il cielo «una musica eterea» che accompagna un canto d'amore<sup>166</sup>. E siccome anche per Joseph Berglinger l'estasi musicale, e dunque la musica stessa, rappresenta la salvezza, è del tutto naturale che il concetto ricorra anche nei saggi che Wackenroder attribuisce al tormentato musicista. Nel già ricordato saggio *I miracoli della musica*<sup>167</sup>, l'arte musicale è la «dea risanatrice» che ridà l'innocenza della fanciullezza<sup>168</sup>, è il paese sconosciuto dell'amore universale che ci avvicina alla beatitudine divina<sup>169</sup>, la terra della fede dove tutti i nostri dubbi e i nostri dolori si perdono «in un mare melodioso»<sup>170</sup>, dove lo spirito è risanato

---

gli invitati, del maestro Johannes Kreisler. Si veda la lettera che Hoffmann scrisse al suo editore Carl Friedrich Kunz il 28 settembre 1814: «[...] und erst nachdem viel und gut musiziert, sagte Fouqué: "der Kapellmeister Johannes Kreisler befindet sich unter uns – und hier ist er!"» (Bw II, 24).

<sup>164</sup> «Du weißt, Baron Wallborn, daß ich mehrenteils über das Musiktreiben des Pöbels zornig und toll wurde, aber ich kann es Dir sagen, daß [...] oft eine kleine unbedeutende Melodie, von mittelmäßiger Stimme gesungen oder unsicher und stümperhaft gespielt, aber treulich und gut gemeint und recht aus dem Innern heraus empfunden, mich tröstete und heilte» (PW I, 419).

<sup>165</sup> «Er suchte etwas *Bestimmtes, Unbekanntes*, was er ergreifen und woran er sich hängen wollte; er wollte sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten, aber vergeblich!» (SWB I, 203).

<sup>166</sup> Si veda sopra, alla nota 33.

<sup>167</sup> *Die Wunder der Tonkunst* (SWB I, 205-208).

<sup>168</sup> «Und die heilende Göttin flößt mir die Unschuld der Kindheit wieder ein» (SWB I, 205).

<sup>169</sup> «Mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch [...] das Land der heiligen Ruhe [...] Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit» (SWB I, 206).

<sup>170</sup> «Und [ich] ziehe mich still in das Land der Musik, als in das *Land des Glaubens*, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren» (SWB I, 206). Nel saggio tieckiano intitolato *Symphonien* (SWB I, 240-246) si legge: «das eigentliche Gebiet der Kunst [ist] das stille Land des Glaubens [...]. Dieser innige Glaube

grazie alla visione di meraviglie che sono di gran lunga più misteriose e sublimi di tutti i misteri che tormentano l'animo umano<sup>171</sup>. E se Wallborn e Kreisler si affidano alla musica per trovare consolazione per i loro amori infelici, Joseph Berglinger sostiene che la musica può salvare colui che si sente vacillare la terra sotto i piedi<sup>172</sup>, è convinto che i suoi dolci e potenti impulsi allarghino lo spirito e innalzino alla «bella fede»<sup>173</sup> che accomuna tutti gli amanti dell'arte.

Nel pezzo forse più tetro dei *Kreisleriana*, *Il club poetico-musicale di Kreisler*<sup>174</sup>, si affaccia ancora una volta il motivo dell'amore infelice e della misteriosa scomparsa del maestro di cappella. Il tentativo di tradurre gli accordi musicali in “descrizioni” verbali riprende un espediente analogo usato da Tieck nel prologo («Sinfonia») alla sua rappresentazione favolistico-musicale *Il mondo alla rovescia*<sup>175</sup>, ma soprattutto rimanda a Wackenroder e al già ricordato conflitto tra una concezione della musica assolutamente slegata da qualsiasi “descrizione” di una sensazione definita o di uno stato d'animo ben preciso e un'interpretazione che ricorre continuamente alla raffigurazione pittorica o all'elencazione dei sentimenti<sup>176</sup>. Perfino lo scopo che Kreisler si prefigge inizialmente nel disporsi a suonare la sua «fantasia sinfonica» viene espresso con parole che richiamano i testi di Wackenroder. Il maestro hoffmanniano vuole dare il tono e il ritmo giusto a tutti, intende sollevare gli amici di qualche misura al di sopra e al di fuori della «polverosa spazzatura» che sono costretti a calpestare durante l'intera

---

kann auch der Überzeugung entbehren, denn [...] Überzeugung ist die prosaische Demonstration; Glaube der Genuß, das Verstehen eines erhabenen Kunstwerks» (241).

<sup>171</sup> «Und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch *weit unbegreiflicher* und erhabener sind» (SWB I, 206).

<sup>172</sup> «Wohl dem, der, wann der irdische Boden untreu unter seinen Füßen wankt, mit heitern Sinnen auf luftige Töne sich retten kann» (SWB I, 206).

<sup>173</sup> «Wohl dem, der, [...] sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem *schönen Glauben* erheben» (SWB I, 206).

<sup>174</sup> *Kreislers musikalisch-poetischer Klub*. Nella prima edizione delle *Fantasie* (si veda sopra, alla nota 39) questo “pezzo” conteneva il divertente e interessante testo teatrale *Prinzessin Blandina, ein romantisches Spiel in drei Aufzügen*, recitato da uno degli amici per cercare di rallegrare il triste e sconsolato Kreisler. Ma Hoffmann eliminò questo diversivo dalla seconda edizione del 1819.

<sup>175</sup> *Die Verkehrte Welt* (1798), apparso per la prima volta in J. Ch. August Ferdinand Bernhardt (cur.), *Bambocciaiden*, Berlino, Maurer, 1797-1800, vol. I-III (qui vol. II).

<sup>176</sup> Si veda sopra, alla nota 103 *et passim*.

giornata, è deciso a trasportarli verso l'alto, «in un'aria più pura»<sup>177</sup>. E già prima di lui Joseph Berglinger – che nei momenti di sconforto lamentava la presenza, intorno a sé, di un'aria «molto impura»<sup>178</sup> – si era sentito «purificato», sempre grazie alla musica, dalle piccole e vane miserie terrene, da tutte quelle piccolezze di ogni giorno «che sono come vera polvere sullo splendore dell'anima»<sup>179</sup>.

L'ironia e l'esperimento, così come l'equilibrio tra serio e faceto, ritornano nel *Messaggio di un giovane colto* e nel *Musicofobo*. Nel primo di questi testi<sup>180</sup>, Milo («la scimmia istruita») scrive una lettera all'amica Pipi<sup>181</sup> per spiegarle come sia diventato un artista, un rispettabilissimo dotto che dichiara il proprio amore citando l'*Amleto* di Shakespeare<sup>182</sup>. Risulta così che, in questo mondo, l'alta cultura è frutto di naturale ingegno (quello della scimmia) e di costanti rapporti con persone giudicate sagge e istruite. Dopo aver abbandonato la pittura e la scultura, Milo è ora considerato il più grande virtuoso del pianoforte perché le sue acrobazie sullo strumento ricordano quelle di una scimmia<sup>183</sup>. E siccome nulla è più pregiudizievole al bel canto di una bella voce naturale<sup>184</sup>, è perfino riuscito ad avere ap-

<sup>177</sup> «Der Klub war beisammen, und Kreisler schickte sich an, wie gewöhnlich, durch eine symphoniemäßige Phantasie alles in Ton und Takt zu richten, ja wohl sämtliche Klubbisten, die einen gar musikalischen Geist in sich hegten, so viel nötig, aus dem staubigen Kehrlicht, in dem sie den Tag über herumzutreten genötigt gewesen, einige Klafter höher hinauf in reinere Luft zu erheben» (PW I, 421).

<sup>178</sup> «Ich gedachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen. Es ist wohl leider gewiß; man kann mit aller Anstrengung unsrer geistigen Fittiche der Erde nicht entkommen. [...] Genug. Ich lebe in einer sehr unreinen Luft» (SWB I, 141-142).

<sup>179</sup> «[Als die Musik anbrach, war] sein Inneres von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt» (SWB I, 132).

<sup>180</sup> *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (aus den Papieren des Kapellmeisters, Johannes Kreisler), pubblicato per la prima volta sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» 16 (1814), num. 11 (Lipsia).

<sup>181</sup> La lettera è intitolata «Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi in Nord-Amerika» (PW I, 427).

<sup>182</sup> Si veda la chiusa della «lettera», là dove Milo cita alcuni versi di Polonio (*Amleto*, II atto, scena 2) prima di firmarsi: «Milo, ehemals Affe, jetzt privatisierender Künstler und Gelehrter» (PW I, 437).

<sup>183</sup> «[...] mit allen Fingern gleich [schlage ich] gute Triller, drei, vier Oktaven herauf und herab springe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann» (PW I, 432).

<sup>184</sup> «Nichts ist nämlich der wahren Singkunst so sehr entgegen als eine gute, natürliche Stimme» (PW I, 433).

plausi scroscianti con il falsetto e altri trucchi del mestiere. Forse riuscirà ad eliminare gli ultimi residui del primitivo stato selvaggio<sup>185</sup> e magari anche a finire un suo componimento musicale, che lo consacrerà genio insuperabile<sup>186</sup>.

Nello sferrare un attacco ancor più duro contro la cultura delle persone che nel carteggio tra il Barone Wallborn e il Maestro Kreisler erano definite «ragionevoli», Hoffmann anticipa qui, nella scimmia Milo, la più simpatica figura del gatto Murr e la sistematica contrapposizione tra il mondo dell'ipocrita cultura borghese e quello dell'artista, soprattutto rappresentato nelle pagine della sconclusionata biografia romanzesca di Johannes Kreisler, “erroneamente” frammiste a quelle del romanzo incompiuto *Filosofia di vita del gatto Murr, con una biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler su casuali fogli di scarto*<sup>187</sup>.

Dal momento che il talento musicale della scimmia Milo viene subito riconosciuto e apprezzato, è logico che una società così fatta non sappia riconoscere il profondo amore per la musica dimostrato dal protagonista dell'altro scritto in questione, un giovane che si riferisce ad avvenimenti e personaggi simili a quelli della famiglia di Hoffmann e che sembra rappresentare – sul piano della finzione narrativa – l'allievo di Kreisler e, dunque, anche il suo “doppio”<sup>188</sup>. Nel *Musicofobo*<sup>189</sup>, i sentimenti di avversione dell'io narrante per la musica suonata abitualmente nelle famiglie<sup>190</sup>, e ancor più la ripugnanza e il disgusto per le esecuzioni di celebri e acclamati vir-

<sup>185</sup> «Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Überbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen» (PW I, 436).

<sup>186</sup> «[...] so warf ich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden Blick, den ich bei meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe, ganz leicht hin: “Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!” und diese Äußerung riß alles zu neuer Bewunderung hin» (PW I, 435).

<sup>187</sup> *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819-1821), voll. I-II, Berlino, Dümmler, 1820-1822. Il terzo volume, inizialmente previsto, non fu mai neppure avviato, forse perché l'opera, grazie alla sua struttura “circolare”, non aveva bisogno di essere conclusa secondo gli schemi tradizionali.

<sup>188</sup> Si veda più sotto, alle note 229 e 231.

<sup>189</sup> *Der Musikfeind*, pubblicato per la prima volta, anonimo, sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» 16 (1814), num. 22 (Lipsia).

<sup>190</sup> «[...] denn ich weiß schon, daß bei der Musik, die sie gewöhnlich in den Häusern verführen, mir übel und weh wird und ich mir Ordentlich physisch den Magen verderbe» (PW I, 443).

tuosi<sup>191</sup>, vengono fatti risalire all'infanzia. Solo la zia, che riconosce il talento del nipote, sa commuoverlo veramente con il suo canto. La genuina sensibilità per la musica e l'incapacità di continuare ad ascoltare altri brani dopo aver provato sensazioni indescrivibili per il pezzo appena eseguito<sup>192</sup> fanno sì che l'io narrante venga tacciato di freddezza e di insensibilità, fino al punto di essere chiamato "musicofobo"<sup>193</sup>. Tutto ciò vale tanto per la musica strumentale quanto per l'opera lirica, nella quale il protagonista percepisce spesso solo un «vacuo e insignificante rumore musicale»<sup>194</sup>. Al pari della zia, però, Kreisler apprezza la musicalità dell'io narrante e suona per lui per dargli gioia e sollievo. Nella chiusa del testo, poi, lo paragona a quell'allievo che nel romanzo dialogico incompiuto di Novalis, *I discepoli di Sais*<sup>195</sup>, pur sembrando un povero incapace, trova la pietra meravigliosa invano cercata dagli altri<sup>196</sup>.

Al di là dell'ironia e del vero e proprio sarcasmo, che restano vivi fino all'ultima riga, il *Musicofobo* ripropone ancora una volta l'entusiasmo per la musica, espresso in termini che di nuovo richiamano alla mente gli scritti

<sup>191</sup> «So habe ich nur zu oft bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß empfunden» (PW I, 442).

<sup>192</sup> «[Abends spielen sie bei geöffneten Fenstern.] Da setze ich mich aufs Sofa und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne – aber nur bei dem ersten [Quartett]; bei dem zweiten [...] verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aushalten» (PW I, S. 444).

<sup>193</sup> «[So] werde ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten» (PW I, 444). E ancora: «Wenn ich oft nach der ersten Symphonie aus dem Konzertsaal eile, schreien sie mir nach: "Da läuft er fort, der Musikfeind!"» (PW I, 445).

<sup>194</sup> «[So bin ich] ganz vertieft in Gedanken, als sie gerade (es wurde eine Oper gegeben) so einen nichtssagenden musikalischen Lärm machen. Da stößt mich der Nachbar an, sprechend: "Das ist eine ganz vorzügliche Stelle!"» (PW I, 446). L'unico esempio positivo è, in questo contesto, l'*Ifigenia* di Gluck (si veda, più sopra, il testo intitolato *Il cavaliere Gluck*). È nota anche l'ammirazione di Hoffmann per il *Don Giovanni* e per lo stesso Mozart (si veda anche la nota 3), che negli scritti hoffmanniani viene talvolta associato a Gluck quale sommo compositore di opere liriche (si vedano anche le note 66 e 210).

<sup>195</sup> *Die Lehrlinge zu Sais* (1798), pubblicato per la prima volta nel 1802 (in *Schriften*, Berlino) – si veda Jakob Minor (cur.), *Novalis. Schriften*, Jena, Diederichs, vol. IV, 1907.

<sup>196</sup> «Neulich sagte er, als ich ihm meine musikalische Unbeholfenheit klagte, ich sei mit jenem Lehrling in dem Tempel zu Sais zu vergleichen, der, ungeschickt scheinend im Vergleich der andern Schüler, doch den wunderbaren Stein fand, den die andern mit allem Fleiß vergeblich suchten» (PW I, 446-447). L'allusione, qui, è alla vera comprensione della natura e, in definitiva, di se stessi.

di Wackenroder. Il giovane parla di «beatitudine che s'innalza al di sopra delle cose terrene e che quindi non può trovare espressione nell'ambito terreno»<sup>197</sup>, di «tumulto» interiore<sup>198</sup>, di «strane visioni» e della «loro danza meravigliosa»<sup>199</sup>, dell'uragano che lo afferra e che minaccia di «scagliarlo nell'infinito»<sup>200</sup>, di momenti in cui gli sembra di essere lui stesso la musica che ha ascoltato<sup>201</sup>. Pochi anni prima, sul finire del secolo precedente, Wackenroder – il cui vecchio monaco narratore sostiene che l'arte è in grado di agitare e scuotere dalle fondamenta «tutto il nostro essere»<sup>202</sup> – aveva creato Joseph Berglinger, un personaggio solitario e silenzioso, che si pasce soltanto delle sue «intime fantasie», stima soprattutto il proprio animo, che tiene «segreto e nascosto» dinanzi agli altri<sup>203</sup>. Egli mira sempre «verso qualcosa di più alto», vorrebbe che la sua anima si presentasse danzando «con esuberante baldanza», che s'innalzasse fino al cielo, esultando<sup>204</sup>. Questo anelito verso il divino si esprime da sempre attraverso l'armonia degli strumenti, grazie alla quale egli si è formato «in maniera così speciale» che la sua anima è diventata «in tutto e per tutto» musica<sup>205</sup>.

<sup>197</sup> «Es ist mir, als sei das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische hebt und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag» (PW I, 443-444).

<sup>198</sup> «Ebenso geht es mir mit den Konzerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, daß ich für alles übrige tot bin» (PW I, 444).

<sup>199</sup> «Ja, oft hat mich eben der erste Satz [der Symphonie] so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin» (PW I, 444).

<sup>200</sup> «[...] als ginge das Reich des Wunderbaren auf wie ein flammender Stern – dann habe ich Mühe und Not, mich festzuhalten in dem Orkan, der mich erfaßt und in das Unendliche zu schleudern droht» (PW I, 445).

<sup>201</sup> «Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst» (PW I, 444).

<sup>202</sup> «Aber [die Kunst] schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird» (*Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, SWB I, 98).

<sup>203</sup> «Er war stets einsam und still für sich und weidete sich nur an seinen inneren Phantasieen»; «Aber sein Inneres schätzte er über alles und hielt es vor andern heimlich und verborgen» (SWB I, 131).

<sup>204</sup> «Aber *ihn* hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas *noch Höherem* trachtete; [...] er wollte, daß [seine Seele] auch im üppigen Übermute dahertanzen und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen sollte» (SWB I, 131).

<sup>205</sup> «Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward» (*Das merkwürdige musikali-*

Per Berglinger, spiegare tutto questo o dare un'idea delle strane visioni che accompagnano l'estasi musicale<sup>206</sup> è senza dubbio arduo, perché rappresentare l'essenza della musica è, per lui, un po' come voler descrivere un brano musicale con una dolorosa quanto inutile ricerca delle parole, una ricerca che è, e resta, miseramente terrena<sup>207</sup>: proprio come nel testo hoffmanniano.

Nel *Musicofobo* è presente anche il motivo del misterioso intreccio tra «le note meravigliose» evocate «dalla potenza eternamente fluttuante» (la natura) e i suoni che riposano nell'animo dell'"iniziato", suoni che in questo modo «si irradiano in musica magnifica»<sup>208</sup>. Questa particolare visione dell'ispirazione artistica viene ripresa ed elaborata nel pezzo conclusivo, *L'attestazione di apprendistato di Johannes Kreisler*, ma ricorre anche nel saggio intitolato *Su una osservazione di Sacchini, ovvero sul cosiddetto «effetto» nella musica*<sup>209</sup>, il cui principale intento è quello di invertire, o rovesciare, l'enunciato del compositore italiano: la più intensa e profonda commozione (e non soltanto sensazioni piacevoli e superficiali) deve costituire l'obiettivo, non già della musica sacra (che richiede molta semplicità), bensì della musica operistica. Quanto al cosiddetto «effetto», va detto che l'arte di comporre pagine coinvolgenti non consiste, come vorrebbero gli imitatori delle opere liriche di Gluck e di Mozart, nell'eccessiva attenzione alla materialità concreta della struttura musicale (che porta alla «molestia» di stru-

---

*sche Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, SWB I, 132). Più avanti, sempre narrando la propria vicenda, Berglinger dirà a se stesso: «Tutta la tua esistenza dev'essere una sola musica» («Dein ganzes Leben muß eine Musik sein», SWB I, 133).

<sup>206</sup> Si veda sopra, alle note 171 e sotto alla nota 252.

<sup>207</sup> «Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten!» (SWB I, 223).

<sup>208</sup> «Daß ich nun eben von diesem Treiben so oft getrieben werde hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig wallende Macht in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Plätschern der Quelle wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen – ja, das ist eben mein Unglück» (PW I, 445). Per il termine "iniziato" si confronti più sotto, alla nota 262 e si vedano, più avanti, le riflessioni sul problema dell'ispirazione musicale nel suo rapporto con la natura nel testo intitolato *L'attestazione di apprendistato di Johannes Kreisler*.

<sup>209</sup> *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*, pubblicato per la prima volta, anonimo, sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» 16 (1814), num. 29 (Lipsia). Antonio Sacchini (1730-1786) fu compositore di musica operistica, sacra e strumentale.

mentazioni sovraccariche e di inutili modulazioni bizzarre)<sup>210</sup>, bensì nell'usare solo le modulazioni che sono giustificate dalle situazioni del testo poetico<sup>211</sup> e nel possedere la «forza superiore» di fissare «nei geroglifici dei suoni (le note)» soltanto ciò che si è inconsapevolmente recepito nell'estasi dell'ispirazione<sup>212</sup>: solo così sarà possibile parlare il meraviglioso e universale linguaggio della musica<sup>213</sup>, che nell'opera lirica “traduce” il testo poetico.

La vicinanza a Wackenroder si fa sentire soprattutto quando Hoffmann ironizza ancora una volta sui «ragionieri musicali»<sup>214</sup>, sulla loro incapacità di capire che «l'imitazione della forma non crea lo spirito, perché lo spirito si crea la propria forma»<sup>215</sup>, che la ricerca dell'“effetto” tramite una «innaturale artificiosità»<sup>216</sup> rimane sterile, che l'elemento primo ed essenziale è il «canto melodico», come ben sapeva Mozart, «nel cui petto ardeva il canto italiano»<sup>217</sup>. Ma il passo che si avvicina di più agli scritti di Wacken-

<sup>210</sup> «Und davon [d.h.: von der blinden Nachahmeri von Glucks und Mozarts Opern] schreibt sich der Unfug der überladenen Instrumentierung und des bizarren, unmotivierten Modulierens her» (PW I, 450).

<sup>211</sup> «Was nun die Modulationen betrifft, so sollen nur die Momente des Gedichts den Anlaß dazu geben» (PW I, 454).

<sup>212</sup> «Nur das in der Extase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten), ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren» (PW I, 451).

<sup>213</sup> «[...] und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor» (PW I, 451). Hoffmann vede nell'opera lirica la fusione del linguaggio «individualizzato» con il linguaggio «universale» della musica («die Verbindung der individualisierten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik», PW I, 448). Per questi termini si veda più sotto alla nota 269.

<sup>214</sup> «Der echte Genius [...] schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen» (PW I, 454). A proposito dei «ragionieri musicali» si confrontino il «Grammatiker ohne Genius» alla nota 119 e la wackenroderiana «Kunstgrammatik» alla nota 61.

<sup>215</sup> «[Die Nachahmeri der Form], die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet» (PW I, 452).

<sup>216</sup> «durch erkünstelte Künstlichkeit» (PW I, 454). Si veda anche più avanti nel testo, dove si legge che ogni ornamento estraneo traviserebbe e deturperebbe invece di abbellire: «und jeder fremde Schmuck würde nur entstellen, statt zu zieren» (PW I, 456).

<sup>217</sup> «Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange? [...] Ein herrliches Beispiel dieser innigsten Befreundung [mit den alten Italienern] gibt der hohe Meister der Kunst, Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühete» (PW I, 453-454).

roder è quello in cui Hoffmann, prima di ribadire che Gluck e Mozart seppero ascoltare la voce della propria musica interiore<sup>218</sup>, sostiene che azzardare la formulazione anche di una sola regola per spiegare la strumentazione dei grandi maestri sembra impossibile, perché proprio questo ramo dell'arte musicale è più di ogni altro avvolto in una «tenebra mistica»<sup>219</sup>. Nel già ricordato saggio intitolato *La particolare intima essenza della musica* Wackenroder aveva dichiarato che nessuno può dire in cosa consista il senso peculiare, l'anima stessa della musica: ciò che sentiamo sprigionarsi dall'intimo non può essere spiegato «con la bacchetta magica della ragione indagatrice», la quale permette di scoprire solo pensieri sul sentimento, non il sentimento stesso<sup>220</sup>. Il cuore che sente costituisce un'auto-noma e impenetrabile essenza divina, che non può essere «rivelata e risolta» dalla ragione<sup>221</sup>.

Del resto, l'atteggiamento mistico-religioso nei confronti dell'arte deriva sempre, nei testi di Hoffmann, dagli scritti di Wackenroder. Il primo raccomanda di studiare e di approfondire i grandi capolavori in modo da entrare in un «misterioso rapporto» con lo spirito dei grandi maestri e trovare la necessaria «forza tranquillizzante». Sarà come entrare in uno stato di estasi, continua Kreisler, come un destarsi a nuova vita da un sonno profondo<sup>222</sup>. Nel saggio *Come e in qual modo si devono propriamente guardare le opere dei grandi artisti della terra*, il wackenroderiano monaco narratore, scrive

<sup>218</sup> Solo chi ha genio e studia i grandi maestri (si legge nel testo) potrà, come loro, percepire i suoni meravigliosi della «musica interiore» («die wunderbaren Laute seiner innern Musik»), PW I, 456).

<sup>219</sup> «[...] denn eben dieser Teil der musikalischen Kunst ist in mystisches Dunkel gehüllt» (PW I, 455).

<sup>220</sup> «Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selbst entdecken» (SWB I, 218).

<sup>221</sup> «[Das fühlende Herz] ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann» (*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, SWB I, 218-219). E la musica è un'arte particolarissima proprio perché «l'oscuro e l'indescrivibile» giace nascosto nell'effetto di ogni nota e non si può trovare in nessun'altra espressione artistica (si veda sopra, alla nota 114).

<sup>222</sup> «Den zweifelhaften, nach Effekt ringenden, mißmutigen Tondichter, wohnt nur der Genius in ihm, kann man unbedingt damit trösten, daß sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und daß dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er wie aus dumpfem Schläfe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt» (PW I, 456).

che le forme meravigliose della raffigurazione artistica saranno «mute e chiuse», se le guardiamo freddamente. Se vogliamo che ci parlino e che sperimentino su di noi «tutta la loro forza», il nostro cuore deve prima «potentemente invocarle» – proprio come quando si prega con trasporto e intensità, e non già per dovere quotidiano<sup>223</sup>. Né va dimenticato che la religiosità, romanticamente intesa come anelito e presagio dell'artista, emerge chiaramente non solo in Wackenroder – i cui scritti sono permeati di religiosità –, ma anche in Hoffmann<sup>224</sup>, soprattutto quando uno dei suoi personaggi si sofferma sulla musica sacra. Così, poco dopo l'inizio della quarta sezione della raccolta *I confratelli di San Serapione* – là dove Theodor propone agli amici le sue riflessioni sulla musica sacra, antica e moderna<sup>225</sup> – si arriva ben presto a parlare della grande musica sacra italiana, e Cyprian fa notare che i componimenti di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), pur nella loro semplicità, nel susseguirsi di «accordi per lo più perfettamente consonanti», diventano «immagine ed espressione della comunità degli spiriti, dell'unione con l'eterno, con l'idealità che troneggia sopra di noi e che tuttavia ci include»<sup>226</sup>.

<sup>223</sup> «[Die] Zaubergestalten [der Künstler] sind stumm und verschlossen, wenn ihr sie kalt ansieht; euer Herz muß sie *zuerst* mächtiglich anreden, wenn sie sollen zu euch sprechen und ihre ganze Gewalt an euch versuchen können» (*Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse*, SWB I, 107).

<sup>224</sup> Secondo Wilhelm Ettelt, *E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und Mensch*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1981, p. 53 la musica, per Hoffmann, non era un surrogato della religione, bensì rappresentava la sua religione («Musik ersetzte ihm nicht Religion, sondern war für ihn Religion»).

<sup>225</sup> *Die Serapionsbrüder* (PW III, 509-521). La trattazione di questo tema (Theodor accenna a una «kleine Abhandlung», 509) deriva da due contributi di Hoffmann apparsi sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» di Lipsia: una recensione alla Messa in Do Maggiore, Op. 86 di Beethoven – «AMZ» 15 (1813) num. 24 e 25 – e il saggio *Alte und neue Kirchenmusik* – «AMZ» 16 (1814), num. 35-37.

<sup>226</sup> «Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen in [Palestrinas] Werken meistens vollkommen konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. [...] so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt» (PW III, 516-517). Wackenroder non menziona esplicitamente il Palestrina, ma precorre anche qui Hoffmann nel descrivere l'«antica» musica sacra corale: ne sottolinea già, in particolare, la semplicità e il potente effetto sull'animo umano nonostante il prevalere degli stessi accordi: «[Jene alte, choralmäßige Kirchenmusik], ruht lange auf den selben Akkorden; sie getraut sich nur langsam die benachbarten zu ergrei-

Come si diceva più sopra, il motivo dell'estasi dell'ispirazione artistica – presente nel *Musicofobo* e nel saggio intitolato *Su una osservazione di Sacchini* – viene ripresa ed elaborata nel pezzo conclusivo, *L'attestazione di apprendistato di Johannes Kreisler*<sup>227</sup>, che rappresenta anche (proprio come il termine originale «Lehrbrief») una sorta di “guida” o “manuale” redatto da Johannes Kreisler per il discepolo Johannes. Quest'ultimo è l'immagine del maestro riflessa nello specchio, poiché entrambi hanno «pensato e sentito insieme»<sup>228</sup>. Comportarsi «come se in definitiva noi due fossimo una sola persona»<sup>229</sup> – scrive il maestro rivolgendosi all'allievo – è una stolta illusione da cui è opportuno allontanarsi una volta per tutte<sup>230</sup>, ma la lettera si conclude con la significativa formula «Io, così tu, Johannes Kreisler»<sup>231</sup>. Questa perfetta armonia e consonanza tra due “amanti dell'arte” ricorda ancora una volta gli scritti di Wackenroder, e in particolare la già menzionata “premessa commemorativa” alla seconda parte delle *Fantasie sull'arte per amici dell'arte* (1799), là dove Ludwig Tieck (che scrive per l'ormai scomparso Wackenroder) dichiara che le idee sulla musica di Joseph Berglinger coincidevano «in maniera assolutamente meravigliosa» con le proprie e che, grazie a frequenti e reciproci «sfoghi del cuore», le loro anime si erano avvicinate sempre più intimamente nel modo di sentire<sup>232</sup>.

---

fen; aber jeder neue Wechsel der Akkorde, auch der allereinfachste, wälzt in diesem schweren, gewichtigen Fortgange unser ganzes Gemüt um» (*Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*, SWB I, 212). L'iniziatore della riscoperta tedesca del Palestrina fu Johann Friedrich Reichardt, amico e mentore di Tieck e Wackenroder. Si veda anche Werner Keil, *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in Silvio Vietta (cur.), *Romantik und Renaissance*, Stoccarda, Metzler, 1994, pp. 241-252 e Gerhard R. Kaiser, *E. T. A. Hoffmann*, Stoccarda, Metzler, 1988, pp. 71-72.

<sup>227</sup> *Johannes Kreislers Lehrbrief*, che rappresenta una rielaborazione del saggio *Ahnungen aus dem Reich der Töne*, composto da Hoffmann nel 1814 e pubblicato sul «Morgenblatt für gebildete Stände» del 21-22 febbraio 1816.

<sup>228</sup> «Ich möchte Dir noch einmal alles sagen, was wir zusammen gedacht und empfunden, wenn so in den Lehrjahren gewisse Momente eintraten» (PW I, 457).

<sup>229</sup> «[...] ja als ob wir beide am Ende auch nur einer wären» (PW I, 457).

<sup>230</sup> «Reißen wir uns von dieser tollen Einbildung los!» (PW I, 457).

<sup>231</sup> «[...] und so unterschreibe ich mich denn / – Ich wie Du / Johannes Kreisler» (PW I, 465).

<sup>232</sup> «Seine Gesinnungen von der Kunst [der Musik] stimmten mit den meinigen gar wunderbar zusammen, und durch öftere gegenseitige Ergießungen unsers Herzens befreundeten unsre Gefühle sich immer inniger mit einander» (*Phantasien über die Kunst, «Vorerinnerung»*, SWB I, 199).

Ma c'è di più. Il "Lehrbrief" si caratterizza anche per l'apparizione di Crisostomo – un nome che rimanda a Mozart<sup>233</sup> e (dato il contesto) alla vicinanza spirituale di Hoffmann a Mozart<sup>234</sup>. La storia narrata dal padre di Crisostomo spiega l'origine di una pietra coperta di «muschi meravigliosi» e «venature rossastre»<sup>235</sup>, la stessa pietra che poi consentirà a Crisostomo di scoprire la «suprema potenza» della musica<sup>236</sup>. Se il misterioso straniero della fiaba descrive o canta accompagnandosi con il liuto, tutti si sentono dominati da una «forza sovraterrena»<sup>237</sup>. Lo sconosciuto sembra un angelo disceso sulla terra a portare «le note del celestiale concerto dei cherubini e dei serafini»<sup>238</sup>, si avvale delle sue arti misteriose per sedurre e irretire la bella e giovanissima figlia del castellano<sup>239</sup>, accompagna con il liuto il canto della ragazza producendo melodie «strane e terribili»<sup>240</sup>, finché una notte, prima di scomparire per sempre, la trafigge con numerose

---

<sup>233</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (che in realtà si chiamava Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) era nato il 27 gennaio (da alcuni considerato il giorno di San Giovanni Crisostomo) 1756.

<sup>234</sup> Hoffmann era nato il 24 gennaio 1776. Nel "romanzo" *Lebensansichten des Katers Murr* (si veda sopra, alla nota 187) si legge che Johannes Kreisler era nato nello stesso giorno, dedicato a San Giovanni Crisostomo: «Am Tage Johannis Chrysostomi, das heißt am vierundzwanzigsten Januar des Jahres Eintausendsiebenhundert und etzliche dazu, um die Mittagsstunde, wurde einer geboren, der hatte ein Gesicht und Hände und Füße» (PW V, 226).

<sup>235</sup> «"Der kleine Garten meines Vaters", so sprach [Chrysostomus], "stieß an einen Wald voll Ton und Gesang. Jahraus, jahrein nistete dort eine Nachtigall auf dem alten herrlichen Baum, an dessen Fuß ein großer, mit allerlei wunderbaren Moosen und rötlichen Adern durchwachsender Stein lag [...]"» (PW I, 458). Il carattere «meraviglioso» della pietra è sottolineato anche altrove, per es. a p. 462 («Auch den wunderbaren Stein sah ich wieder [...]").

<sup>236</sup> «Wie trat doch so sichtbarlich aus einer fremden fabelhaften Zeit die hohe Macht [der Musik] in sein Leben, die ihn erweckte!» (PW I, 462).

<sup>237</sup> «Sang nun der Fremde [...] so wurden alle, die ihn hörten, wie von überirdischer Macht ergriffen» (PW I, 458).

<sup>238</sup> «[...] und es hieß, das könne kein Mensch, das müsse ein Engel sein, der die Töne aus dem himmlischen Konzert der Cherubim und Seraphim auf die Erde gebracht» (PW I, 458-459).

<sup>239</sup> «Das schöne blutjunge Burgfräulein umstrickte der Fremde ganz mit geheimnisvollen unauflöselichen Banden» (PW I, 459).

<sup>240</sup> «Dann hörte man aus weiter Ferne ihren Gesang und die verhallenden Töne der Laute des Fremden, aber so seltsam, so schauerlich klangen die Melodien, daß niemand es wagte, näher hinzugehen oder gar die Liebenden zu verraten» (PW I, 459).

pugnalate, seppellendola poi, insieme al liuto frantumato, sotto la pietra di cui si parla<sup>241</sup>.

Fin da piccolo, Crisostomo è attratto dal mistero di quella pietra, che egli associa alla musica, per la quale mostra un'inclinazione sempre più evidente. Egli cercherà invano di riprodurre sugli strumenti la musica che ha in mente e che immagina custodita dai muschi, dai «segni segreti e meravigliosi» della pietra<sup>242</sup>. Ma né le lezioni del padre musicista, né quelle di un anziano signore «con fama di grande contrappuntista»<sup>243</sup> riusciranno a fargli ritrovare le meravigliose melodie che dormono nel suo petto. Solo la pietra sotto cui era stata ritrovata la giovane figlia del castellano sarà in grado di concedergli ciò che insegue da anni. Se il Gluck hoffmanniano ha contemplato in un misterioso girasole l'occhio radioso della musica celestiale ed è stato accolto nel regno della perfetta armonia<sup>244</sup>, così Crisostomo, guardando le venature rossastre della pietra macchiata dal sangue della ragazza, le vede aprire come «garofani scuri», ne percepisce visivamente il profumo in «luminosi raggi sonori» che si fondono con i gorgheggi degli usignoli e si condensano in una meravigliosa figura di donna, che a sua volta si trasforma in musica magnifica e celestiale<sup>245</sup>.

Nel narrare tutto questo, Crisostomo si prefigge vari scopi, alcuni dei quali (certamente i principali) ci riportano ancora una volta a Wackenroder. Il primo obiettivo è quello di rappresentare poeticamente il momento della rivelazione della vera arte, proprio come ne *La meravigliosa fiaba orientale di un santo nudo*: perché se la vicenda del santo orientale che sale al cielo accompagnato dalla musica liberatrice è in un certo qual modo

<sup>241</sup> «Wie von einer höheren Macht getrieben, schoben die Jägersleute und Bauern, die dem Junker gefolgt waren, den Stein mit vieler Mühe zur Seite und fanden darunter das arme Fräulein mit vielen Dolchstichen ermordet und verscharrt, die Laute des Fremden aber neben ihr zertrümmert» (PW I, 459).

<sup>242</sup> «[...] und es war mir dann, [...] eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins, wie in geheimen wundervollen Zeichen, aufbewahrt» (PW I, 460-461).

<sup>243</sup> «[...] ein alter Mann und, wie man sagte, großer Kontrapunktist, unterrichtete mich im Generalbaß und in der Komposition» (PW I, 461). Il direttore del liceo viene qui presentato come una sorta di «ragioniere musicale» (si veda sopra alla nota 214).

<sup>244</sup> Si veda sopra alla nota 34.

<sup>245</sup> «Der Traum erschloß mir sein schimmerndes, herrliches Reich, und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein – seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik!» (PW I, 462).

la trasposizione poetica dell'esperienza estatica del wackenroderiano Berglinger<sup>246</sup>, la fiaba di Crisostomo propone una sorta di mito misterioso ed esotico<sup>247</sup> sulla scoperta del regno della musica da parte Kreisler.

Ma la narrazione di Crisostomo introduce anche il motivo della musica come forza ostile, maligna, come «demoniaco» abuso della sua potenza<sup>248</sup>, in un contesto che si configura come sviluppo e rielaborazione di elementi già presenti in Wackenroder. Gli scritti del giovane amico di Tieck vengono di solito ricordati soltanto per l'insistenza sul concetto di una musica del tutto «innocente»<sup>249</sup>, ma non va dimenticato che, nei saggi musicali, l'atteggiamento di Joseph Berglinger verso la musica è assai complesso e in qualche caso, almeno in apparenza, contraddittorio. Pur non potendo essere usata con l'intento di rappresentare ciò che è abietto, basso e ignobile<sup>250</sup>, la musica ha tuttavia il potere – sostiene Berglinger – di evocare tutte le passioni umane, e dunque anche le peggiori. Nel brano intitolato *Una lettera di Joseph Berglinger*, il musicista confessa al vecchio monaco di ritenere, tra l'altro, che la musica («le note sacrileghe») possa scagliare verso «pensieri folli», verso esperienze estasianti e al tempo stesso pericolose come la voce delle sirene mitologiche<sup>251</sup>. E la visione finale che si presenta a Berglinger nel saggio *La particolare intima essenza della musica* è quella di una strana, «quasi folle» pantomima in cui tutti i diversi sentimenti umani danzano inforti per proprio gusto, «sfrontati e sacrileghi», con «terribile capriccio», simili alle incantatrici dee del destino, sconosciute ed enigmatiche<sup>252</sup>.

<sup>246</sup> Si veda Cercignani, *Wackenroder*, pp. 216-217 *et passim*.

<sup>247</sup> Si veda sopra, alla nota 236.

<sup>248</sup> «Das wunderliche Abenteuer, das so in das Leben des Chrysostomus einwirkte, [ist] ein treffendes Bild des irdischen Unterganges durch böses Wollen einer feindlichen Macht, dämonischer Mißbrauch der Musik, aber dann Aufschwung zum Höheren, Verklärung in Ton und Gesang!» (PW I, 464).

<sup>249</sup> Si veda, per esempio, sopra, alla nota 104.

<sup>250</sup> «Die tiefgegründete, unwandelbare *Heiligkeit*, die dieser Kunst vor allen andern eigen ist, [...] daß sie *gar nicht vermag* das Verworfenne, Niedrige und Unedle des menschlichen Gemüts auszudrücken» (*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, SWB I, 218).

<sup>251</sup> «Ich erschrecke, wenn ich bedenke, zu welchen tollen Gedanken mich die frevelhaften Töne hinschleudern können mit ihren lockenden Syrenenstimmen und mit ihrem tobenden Rauschen und Trompetenklang» (*Ein Brief Joseph Berglingers*, SWB I, 226).

<sup>252</sup> «[Ein Traumgesicht] von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie gestaltlos zu eigener Lust einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammen feiern, wie sie mit einer furchtbaren *Willkür* gleich den unbekanntem, rätselhaf-

Ma i collegamenti con Wackenroder non finiscono certo qui. Il conflitto interiore che tormenta Berglinger non deriva soltanto dalla consapevolezza che la musica è, al tempo stesso, innocente e sacrilega. Il saggio sull'essenza della musica è infatti importante anche perché – nonostante le ripetute dichiarazioni in contrario – tende a suggerire, in maniera personalissima, l'esistenza di una vera e propria equivalenza tra Dio creatore e uomo creatore. Le premesse di questa audace concezione si trovano non solo nell'epistolario wackenroderiano – dove l'artista crea qualcosa che non è mai esistito<sup>253</sup> –, ma anche negli *Sfoghi del cuore*, e più precisamente nel capitolo dedicato a Leonardo, là dove il vecchio monaco scrive che l'entusiasmo del poeta – diversamente da quello del pittore – crea «secondo il proprio intendimento», ovvero liberamente, senza nemmeno imitare la natura<sup>254</sup>. Alcune riflessioni sulla creazione musicale sono forse meno esplicite, ma non per questo meno chiare: la musica tende al divino, non solo perché mira a comprendere e disvelare l'animo umano in tutta la sua pienezza, ma anche perché è un'«arte ideale, pura come un angelo»,

---

ten Zaubergöttinnen des Schicksals frech und frevelhaft durcheinandertanzen» (SWB I, 222). Wackenroder andrà dunque ricordato anche quando si sostiene che, in Hoffmann, la vera arte può esprimere anche le oscure forze dell'irrazionale latenti nell'uomo, con il rischio che esse si rivolgano contro l'uomo stesso, contro un «apprendista stregone» – così Claudio Magris nell'introduzione a *E. T. A. Hoffmann. Kreisleriana*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 10 – che è capace di evocarle ma non di controllarle.

<sup>253</sup> In una lettera a Tieck dell'11 dicembre 1792, Wackenroder sostiene che il poeta «è creatore» e che soltanto l'attività creativa ci avvicina alla divinità («Nur *schaffen* bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, *ist* Schöpfer», SWB II, 101). Mentre il giurista deve rinnegare il sentimento e fare uso della ragione (peraltro limitata da leggi e consuetudini non sempre soddisfacenti), l'artista offre all'umanità qualcosa che – si potrebbe dire usando altre formulazioni wackenroderiane – ci costringe a guardare dentro noi stessi, a scoprire l'invisibile: vale a dire tutto ciò che è nobile, grande e divino («Die *Kunst* [...] schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt», *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, SWB I, 99). Mentre il giurista esercita una facoltà critica che tutt'al più comporta la «trasformazione di ciò che già esiste» («[Diese gewisse Kritik] besteht immer nur in Vergleichung, Zusammensetzung und Trennung dessen, was schon da ist, Verwandlung des schon existierenden», SWB II, 101), l'artista crea – l'implicazione è chiarissima – qualcosa che non è mai esistito.

<sup>254</sup> «Leonardo wußte, daß der Kunstgeist eine Flamme von ganz anderer Natur ist, als der Enthusiasmus der Dichter. Es ist nicht darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären» (SWB I, 76).

che «nella sua innocenza non conosce né l'origine né lo scopo dei suoi impulsi», non conosce «la connessione dei suoi sentimenti con il mondo reale»<sup>255</sup>. Nel fluire delle sue onde sembra scorrere «l'innumerabile mutare delle sensazioni», in un moto incessante che si associa alle transizioni di colore. Ma la sostanza dei flutti di quest'arte è «solo il puro essere senza forma»<sup>256</sup>.

La conferma di questa concezione innovativa emerge anche dalle pagine composte da Tieck, sempre pronto a riprendere ed elaborare gli spunti proposti dall'amico. Nel saggio intitolato *Le note*, egli afferma esplicitamente ciò che Wackenroder osa soltanto suggerire: mentre l'arte figurativa cerca di riprodurre le immagini del creato senza riuscire a renderne la bellezza<sup>257</sup>, la musica – le cui armonie sono infinitamente più belle dei suoni naturali – non imita affatto la natura. L'arte musicale è infatti un mondo a sé, e le sue note hanno un'essenza completamente diversa da quella dei suoni prodotti dall'universo fisico<sup>258</sup>.

Nella sua *Attestazione di apprendistato*, Johannes Kreisler riprende questo filone sviluppando argomentazioni non dissimili. I musicisti – osserva il maestro hoffmanniano – dicono che il regno della musica «non è di questo mondo», perché – a differenza dei pittori e degli scultori – i musicisti non possono trovare nella natura «il prototipo» della loro arte<sup>259</sup>. È pur vero che il suono è presente in ogni luogo, ma le melodie, «che parlano il superiore linguaggio del regno degli spiriti», albergano soltanto «nel petto dell'uomo»<sup>260</sup>. Tanto «lo spirito del suono» quanto «lo spirito della mu-

<sup>255</sup> Si veda sopra, alla nota 104.

<sup>256</sup> Si veda sopra, alla nota 105.

<sup>257</sup> «In der lebenden Natur begleitet Schall und Geräusch unaufhörlich Farbe und Form. Die bildende und zeichnende Kunst entlehnt immer von dort ihre Bildungen, wenn sie sie auch noch so sehr verschönt; «Der Glanz, der in der Natur brennt, das Licht, mit dem die grüne Erde sich schmückt, ist der Malerkunst unzugänglich» (*Die Töne*, SWB I, 236).

<sup>258</sup> «Die schönsten Töne, die die Natur hervorbringt sind nur unverständlich und rau»; [Die Töne der Instrumente] sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst» (SWB I, 236).

<sup>259</sup> «Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur so wie der Maler und der Plastiker den Prototypus unserer Kunst?» (PW I, 462).

<sup>260</sup> «Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen» (PW I, 462).

sica» si diffondono nella natura<sup>261</sup>, solo che, mentre tutti possono udire il suono che permea l'universo fisico, soltanto l'iniziato ha la capacità di percepire i fenomeni e le cose della natura come musica<sup>262</sup>: non già tuttavia perché la musica sia presente nel mondo naturale, bensì perché l'iniziato la sprigiona e la diffonde su tutto ciò che lo circonda, cogliendone poi la riverberazione che gli giunge dall'universo fisico<sup>263</sup>. In questo senso si può dire che il musicista non parla «per vuote metafore» o «per allegoria» quando sostiene di percepire come suono anche i colori, i profumi e le luci, e di vedere «nell'intreccio di tutte queste cose un meraviglioso concerto»<sup>264</sup>. Una volta chiarito tutto questo – una volta detto che il rapporto del musicista con la natura è simile a quello del magnetizzatore con la sonnambula<sup>265</sup> –, sarà anche possibile sostenere che la musica è «il linguaggio universale della natura»<sup>266</sup>: non già perché la natura sia in grado di parlarci per mezzo di armoniose melodie, bensì perché la musica che nasce dal «poeta nascosto» nell'iniziato<sup>267</sup> ci parla – come la natura – «per risonanze

---

<sup>261</sup> «Aber geht denn nicht, so wie der Geist des Tons, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? (PW I, 462).

<sup>262</sup> «Wie, wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch und harmonisch ausspräche?» (PW I, 463).

<sup>263</sup> «[Die Musik], mit [dem Musikers] Geiste gleichmäßig vibrierend, [ertönt] aus allem, was sein Auge erfaßt» (PW I, 463).

<sup>264</sup> «Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt» (PW I, 463).

<sup>265</sup> La natura (la sonnambula) è qui assoggettata alla volontà del musicista (il magnetizzatore), al quale deve rivelare tutti i suoi segreti: «und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten wie der Magnetiseur zur Sonnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt?» (PW I, 463). L'immagine di colui che, grazie ai suoi flussi magnetici, fa parlare la sonnambula è ripresa da Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, Mohr & Zimmer, 1810, vol. 2, p. 232.

<sup>266</sup> Pur non applicandolo in maniera coerente, Hoffmann riprende da Ritter (*Fragmente*, vol. 2, p. 228) il concetto di linguaggio «universale» della musica.

<sup>267</sup> Kreisler riconosce la presenza del «poeta nascosto» anche nel proprio allievo: «Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft, daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden) vernimmst» (PW I, 457-458). Hoffmann rimanda qui esplicitamente a Gotthilf Heinrich Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg, 1814 (ristampa in facsimile: Schneider, Heidelberg 1968), p. 3: «[Die Traumbildersprache ist] eine höhere Art von Algebra, noch kürzer und bequemer als die unsrige, die aber nur der versteckte Poet in unserm Innern zu handhaben weiß».

magiche e misteriose» che noi cerchiamo inutilmente di fissare in segni<sup>268</sup>. Se nel linguaggio della comunicazione umana (il linguaggio «individualizzato») <sup>269</sup>vige un nesso «intrinseco» tra il suono e il geroglifico della parola scritta<sup>270</sup>, il preciso allineamento di ogni nota (del geroglifico musicale) risulta sempre «artificioso» e rappresenta solo un vago abbozzo di ciò che il musicista ha percepito<sup>271</sup>.

Nonostante la maggiore esperienza e preparazione musicale di Hoffmann rispetto all'iniziatore del Romanticismo letterario tedesco, ritorna qui, negli scritti attribuiti a Kreisler, la concezione tutta wackenroderiana del mistero dell'arte, del resto già più volte riproposta nei testi esaminati più sopra. È vero che Hoffmann si rifà a Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) riprendendo (piuttosto superficialmente) alcuni concetti dai *Frammenti dal lascito di un giovane fisico*<sup>272</sup>, ma il suo atteggiamento nei confronti dell'arte, e della musica in particolare, richiama decisamente l'impostazione del vecchio monaco amante dell'arte e del suo "discepolo" Joseph Berglinger.

Per Hoffmann, così come per Wackenroder, nessuno può dire in cosa consista il senso peculiare, l'essenza stessa della musica. Cercare di pene-

<sup>268</sup> «Die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen» (PW I, 464).

<sup>269</sup> Le lingue del mondo sono – secondo Ritter, *Frammente*, vol. 2, p. 236 – «individualizzazioni» della musica, che è linguaggio universale, «il primo dell'uomo»: «Des Menschen Wesen und Wirken ist Ton, ist Sprache. Musik ist gleichfalls Sprache, *allgemeine*; die erste des Menschen. Die vorhandenen Sprachen sind Individualisierungen der Musik; nicht individualisierte Musik, sondern die zur Musik sich verhalten, wie die einzelnen Organe zum organisch Ganzen».

<sup>270</sup> «Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe (den Buchstaben der Schrift) erzeugt» (PW I, 464). Si veda Ritter, *Frammente*, vol. 2, p. 228: «Und haben wir je einen Gedanken, oder eine Idee, ohne ihre Hieroglyphe, ihren Buchstaben, ihre Schrift?».

<sup>271</sup> «[...] und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht» (PW I, 464).

<sup>272</sup> Si vedano le note precedenti. Hoffmann, tra l'altro, allude a Ritter quando attribuisce a un «arguto» fisico l'osservazione che «l'udire è un vedere dall'interno» («So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend, aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt» (PW I, 463). Si confronti Ritter, *Frammente*, vol. 1, p. 224: «Das Hören ist ein Sehen von innen, das innerstinnerste Bewußtsein».

trare veramente nelle profondità della musica significa trovarsi davanti al mistero della vita e della natura, con l'incalzante necessità di spiegare l'enigma dell'ispirazione artistica nell'animo dell'«iniziato» o, come direbbe il vecchio monaco amante dell'arte, nell'animo di uno dei «pochi eletti»<sup>273</sup>. Nell'avviarsi alla conclusione della sua «attestazione di apprendistato», Johannes Kreisler ribadisce che il musicista crea secondo un procedimento che resta difficile da spiegare, ma che forse permette perfino di conciliare l'idea dell'improvvisa ispirazione («il nascere delle melodie nell'animo» del musicista) con il concetto di una «misteriosa musica della natura»: perché se può essere ammessa, questa presenza deve necessariamente dipendere dalla capacità del musicista di riconoscerla e di comprenderla, sia pure in maniera inconsapevole o, meglio, senza che sia possibile spiegare o descrivere razionalmente il fenomeno:

Così, le improvvise ispirazioni del musicista, il nascere delle melodie nel suo animo, il riconoscimento e la comprensione inconsapevoli (o, piuttosto, non esprimibili a parole) della misteriosa musica della natura come principio della vita o di ogni attività sarebbero da ricercarsi nel musicista stesso<sup>274</sup>.

Il cuore che sente, direbbe Joseph Berglinger, costituisce un'autonoma e impenetrabile essenza divina, che non può essere «rivelata e risolta» dalla ragione<sup>275</sup>. E la musica è un'arte particolarissima proprio perché «l'oscuro e l'indescrivibile» giace nascosto nell'effetto di ogni nota e non si può trovare in nessun'altra espressione artistica<sup>276</sup>.

Nella chiusa del saggio che riassume gran parte delle riflessioni di Wackenroder sull'arte e sulla musica (*La particolare intima essenza della musica*), là dove le parole si dimostrano ancora una volta inadeguate a descrivere il mistero delle melodie, Joseph Berglinger cerca ancora «il vecchio

---

<sup>273</sup> «[Die Sprache der Kunst] reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat» (SWB I, 97).

<sup>274</sup> «So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein» (PW I, 463).

<sup>275</sup> «[Das fühlende Herz] ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann» (SWB I, 218-219).

<sup>276</sup> «Das Dunkle und Unbeschreibliche [...], welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt und welches bei keiner andern Kunst zu finden ist [...]» (SWB I, 216).

abbraccio del cielo che tutto ama»<sup>277</sup>, quasi a riproporre – in chiave consolatoria – la funzione salvifica dell'arte. In un contesto ben diverso, ma in qualche misura parallelo, il saggio che conclude i *Kreisleriana* ci presenta, con la fiaba del malvagio straniero e della giovane castellana, una dimensione onirica che consente al compositore di salvarsi dalla frustrazione e di consolarsi nella visione della vera musica:

Si! – Disteso sull'erba, appoggiato alla pietra, quando il vento fruscava tra le foglie dell'albero, udivo come un risonare di soavi, magnifiche voci dal regno degli spiriti; ma le melodie che queste cantavano avevano riposato da tempo nel mio petto, e ora si destavano ed erano vive! Come mi apparve insulso e insipido ciò che avevo composto finallora; mi sembrava che non fosse neppure musica; tutto il mio anelare pareva il volere insensato di un nulla insignificante. – Il sogno mi dischiuse il suo splendente, magnifico mondo, e ne fui consolato.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> «Kommt ihr Töne, [...] wickelt mich ein mit Euren tausendfachen Strahlen in Eure glänzende Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des alliebenden Himmels!» (SWB I, 223).

<sup>278</sup> «Ja! – im Grase liegend, an den Stein gelehnt, hörte ich oft, wenn der Wind durch des Baumes Blätter rauschte, es wie holde herrliche Geisterstimmen ertönen, aber die Melodien, welche sie sangen, hatten ja längst in meiner Brust geruht und wurden nun wach und lebendig! – Wie schal, wie abgeschmackt kam mir alles vor, was ich gesetzt hatte, es schien mir gar keine Musik zu sein, mein ganzes Streben das ungereimte Wollen eines nichtigen Nichts. – Der Traum erschloß mir sein schimmerndes, herrliches Reich, und ich wurde getröstet» (PW I, 462).

Marie Reynnier  
(Paris)

*Untertitel als metakritische Forderung bei Peter Turrini  
Zu einem lebendigen Theater*

Gleich nach seinem aufsehenerregenden Erstling *Rozznjogd*, 1971 uraufgeführt, «im österreichischen Dialekt geschrieben», wurde Peter Turrini als «Volksstückautor» eingestuft. Ein Jahr später wurde in München *Sauschlachten*, *Ein Volksstück* uraufgeführt, ebenfalls in Dialekt gehalten. Damit endet für Turrini der Einsatz einer Lokalsprache.

«In meinem österreichischen Paß steht unter Beruf «Heimatsdichter», schreibt Turrini<sup>1</sup>, der aber sofort bezeichnenderweise hinzufügt: «und das ist durchaus nicht ironisch gemeint». Infolge von Turrinis Mediengewandtheit könnte man leicht der Versuchung erliegen, ihn hauptsächlich für einen Provokateur zu halten. Man tut aber gut, nichts Dergleichen zu tun: «Volk» und «Heimat», eng ineinanderwoven, bilden bis in die 80er Jahre hinein den Kern von Turrinis dramatischer Tätigkeit.

Turrinis Auffassung der Heimat ist von einer negativen Dimension geprägt, weil er sich dabei nicht um die geläufigen Bilder der Heimat begnügt: schon lange ist die Heimat eine leere Hülse, das wissen viele. Turrini schreibt es:

Die Inhalte der alten Lieder, die Trachtenkapellen, die Holzschnitzereien, was immer so als Volkskultur bezeichnet wird, stimmt mit der heutigen Wirklichkeit nicht überein.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Rede anlässlich der Verleihung des Gerhard-Hauptmann-Preises am 23.11.1981 in: Peter Turrini. Mein Österreich Reden, Polemiken, Aufsätze Darmstadt, Luchterhand (Sammlung Luchterhand 811), 1988, S. 77.

<sup>2</sup> Peter Turrini: Volkskultur (Rede, 1979), S. 56 in: Mein Österreich, S. 55-57 a.a.O.

Die Folgen sind klar: «Der reale Verlust der Heimat führte zur Ideologie von der Heimat»<sup>3</sup>.

Diese Ideologie ist eine doppelte: sie besteht zum einen aus der Wiederverwendung der alten Klischees der Volksstücke, oder aus der bewußten Konstruktion Österreichs nach dem 2. Weltkrieg<sup>4</sup>, die Turrini so zusammenfaßt:

[...] Österreich hat von 45 bis Mitte der 50er Jahre nur sauber gemacht, alles sauber gemacht: die Pferde, die Wände, alles weiß angemalt, bis dieses strahlende Österreich plötzlich wieder dastand [...]<sup>5</sup>

Davon läßt sich die Aufgabe des «Heimatsdichters» klar ableiten:

Wenn ich mich als Heimatsdichter bezeichne, so bezeichne ich mich als Beschreiber der realen Bilder von der Heimat [...]<sup>6</sup>

In den nächsten zwanzig Jahren produzierte Peter Turrini weitere Stücke, allerdings ohne Gattungsbezeichnung, die sicherlich das Genre bereichern, von Jutta Landa «bürgerliches Schocktheater»<sup>7</sup> genannt und in ihrer Schärfe auch dazu beitragen, «reale Bilder der Heimat» zu vermitteln.

Erst einem seiner letzten Stücke, *Tod und Teufel*, 1990 am Burgtheater uraufgeführt, dient eine Gattungsbezeichnung als Untertitel, nämlich: *Eine Kolportage*.

Die Begriffe «Kolportage» und «Volksstück» weisen auf einen bestimmten Inhalt, auf ein potentielles Publikum hin. Diese Bekennung zu einer Gattung dient wohl als Orientierungspunkt, «Gebrauchsanweisung», aber in einem sehr beschränkten Sinne, denn beide Stücke fallen zugleich aus dem Rahmen der jeweiligen Gattung.

Im folgenden möchte ich zeigen, daß die Denunziation der unreflektierten Unterhaltung bei *Sauschlachten* am Werke ist; und daß die Denunziation der Voreingenommenheit gegenüber der «Kolportage» als der metakritische rote Faden bei *Tod und Teufel* zu beobachten ist. *Sauschlachten* ist auch eine Parabel; *Tod und Teufel* ist der moderne Kreuzweg Christi; beide

<sup>3</sup> Peter Turrini: Biographie des Lesens (1980), S. 61, Ebenda, S. 57-66.

<sup>4</sup> Siehe dazu die umfangreiche Studie von Gertraud Steiner: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966 Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1987.

<sup>5</sup> Gespräch der Autorin mit Peter Turrini, Wien, 1994.

<sup>6</sup> Wolfgang Schuch & Klaus Siblewski (Hrsg.): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder Frankfurt a/M, Luchterhand, 1991, S. 110.

<sup>7</sup> Jutta Landa: Bürgerliches Schocktheater, Frankfurt a/M, Athenäum Verlag, 1988.

umgestülpten Gattungsbezeichnungen können in der Bezeichnung der «Antitragödie» zusammenschmelzen: über die scheinbare Polemik hinaus gibt uns Turrini Beispiele einer konstruktiven, bünenfähigen Metakritik.

*Sauschlachten* spielt in Kärnten. In einer Regieanweisung, die dem Stück vorangestellt ist, heißt es: «Die Sprache dieses Stückes ist österreichisch, mit Anklängen ans Kärntnerische»<sup>8</sup>. Diese Angabe wird sich jedoch im Laufe des Stückes als problematisch, ja sogar trügerisch erweisen: sie ist nicht nur dramatisches Mittel, sondern Ausdruck einer regelrechten Kampfansage.

Während die Figuren den Kärntner Dialekt sprechen, gibt Valentin, der Sohn des Tonhofbauern, nur noch Grunzlaute vor sich. Es war nicht immer so: Valentin ist kein «Dorfkretin», wie ein Kritiker meinte<sup>9</sup>: erst seit dem Bonifaziustag, seinem Geburts- und Namenstag, wie sich später herausstellt<sup>10</sup>, scheint er sich auf diese Weise der Sprache zu weigern<sup>11</sup> und er wird sich im Laufe des Stückes immer deutlicher als ein intelligenter, feinfühler Mensch profilieren<sup>12</sup>. Aufgrund dieser Haltung und der zunehmenden Aggressivität der anderen wird er, «in einer Abfolge physischer und geistiger Brutalitäten»<sup>13</sup> regelrecht zur Sau gemacht und, mit Zustimmung der herbeigerufenen «Dorfhonoratioren», hinter der Bühne geschlachtet.

Zu *Sauschlachten* äußerte sich Peter Turrini zwanzig Jahre später so:

Es ist die Geschichte eines Menschen, der sich zutiefst fremd fühlt, zur Sau gemacht wird, in einer bäuerlichen Umgebung [...] Dieses Stück ist auch eine verschärfte, radikale Ausarbeitung meines eigenen Außenseitertums.<sup>14</sup>

Nicht nur durch diese, im üblichen Volksstück unübliche biographische Dimension, hebt sich *Sauschlachten* von dieser Gattung ab. Sein Untertitel *Ein Volksstück* verleiht diesem Stück eine eher zwielichtige Dimension. Denn dieses Genre kann verschiedene Formen annehmen und

<sup>8</sup> *Sauschlachten* in: Turrini Lesebuch, Wien, Europa Verlag 1978, S. 83.

<sup>9</sup> «Es geht so richtig schweinisch zu» In: Neues Land Graz, 21.10.1973.

<sup>10</sup> Peter Turrini: *Sauschlachten* a.a.O., S. 111.

<sup>11</sup> Bauer (schreit): Das geht jetzt schon seit dem Bonifaziustag so!! Ebda., S. 88.

<sup>12</sup> Aus Valentins Taschen werden ein Liebesbrief, Bücher hervorgebracht. Ebda., S. 106-113.

<sup>13</sup> *Sauschlachten* a.a.O., S. 83.

<sup>14</sup> Gespräch der Autorin mit Peter Turrini, Wien, 1992.

ist seit Ende des 18. Jahrhunderts eine problematische Gattung, weil mit einer Formulierung Thomas Schmitz' «die vielfältigen Formen und Intentionen, in denen sich Volksstück realisiert, neue Beschreibungen für nahezu jeden Autor verlangen»<sup>15</sup>.

Es wurde darauf hingewiesen, daß Ludwig Thomas' *Magdalena*, vom Autor als «Volksstück» bezeichnet, eigentlich eine Tragödie sei, denn es gehe Thomas eigentlich darum, «die Tragik aus den sozialen und moralischen Zwängen der Dorfgemeinschaft abzuleiten»<sup>16</sup>, und Jean-Marie Valentin stellt fest, daß sowohl «der Bauernschwank als das im Volksmilieu spielende Trauerspiel» unter dieser Gattungsbezeichnung subsumiert werden können<sup>17</sup>.

Wäre also das Volksstück eher durch seine Intentionen zu definieren? Saphir, ein Kritiker des 18. Jahrhunderts, formulierte seine Erwartung dahingehend, daß «das Volkstheater das Volksleben humorvoll zu idealisieren habe»<sup>18</sup>.

Humorvoll waren Nestroys Stücke ohne Zweifel, aber das Volksleben haben sie nicht gerade idealisiert, ihre sozialkritische Dimension ist nicht zu verkennen. Dabei gilt letzterer als Volksstückautor par excellence, obwohl er nur bei einem einzigen Stück die Bezeichnung «Volksstück» verwendet hat – sonst tragen seine Stücke die Bezeichnung: «Zaubermärchen», «Posse», «Schwank», oder «Lustspiel».

In diesem Sinne antwortete Marie-Luise Fleißer auf die Frage, ob ihr Stück *Der starke Stamm* ein Volksstück sei: «Er ist unterschwellig satirisch. Volksstück ist eine zu brave Definition, das Stück hat einen gesellschaftskritischen Hintergrund»<sup>19</sup>.

So eine «reine» Auffassung des Volksstücks als naive Unterhaltung hatte wohl Erich Kästner, der 1931 in einer Kritik über die Uraufführung von Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* schrieb, daß dieser «ein Wiener Volksstück gegen das Wiener Volksstück»<sup>20</sup> geschrieben habe.

---

<sup>15</sup> Thomas Schmitz: *Das Volksstück*, Stuttgart, Metzler, 1990, S. 22.

<sup>16</sup> Schmitz, a.a.O., S. 26.

<sup>17</sup> Jean-Marie Valentin: *Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater (Anfang des 18. – Ende des 19. Jahrhunderts)*. Eine provisorische Bilanz, S. 7 in: *Das österreichische Volksstück im europäischen Zusammenhang 1830-1850*. Bern, Verlag Peter Lang, 1988, S. 5-12.

<sup>18</sup> Ebenda. S. 2.

<sup>19</sup> Ebenda. S. 21.

<sup>20</sup> Ebenda. S. 43.

Immer wieder und immer noch schwebt den Rezensenten so etwas wie ein verklärtes Bild vom Volksstück vor, geprägt durch das Alt-Wiener-Volksstück oder eher durch die Vorstellung, die sie davon haben<sup>21</sup>.

Auch Turrini-Kritiker erliegen, genau wie Erich Kästner, dieser Versuchung. Voll Empörung schrieb Thomas Herbst 1973:

Was haben diese bestialischen, pervertierten Kreaturen mit «Volk» zu tun? Und stellt man sich die immer wieder erwartete und geforderte Erneuerung des Volksstücks auf solche Weise vor? Hoffen wir, daß mit dieser sogenannten Volksdramatik auf Dialektwelle und in der Machart Turrinis ein Grenzbereich ausgeschritten wurde, dem die große Wende folgen muß: die Rückkehr zum Gesunden, zur Sauberkeit und zu positiven Werten und Wertungen. Es ist hoch an der Zeit für eine solche Neuorientierung.<sup>22</sup>

Dieser Rezensent hat kein schiefes Bild vom Volksstück: dem Aufbrausen liegt aber eher das Bild vom Bauernstück zugrunde, das, für und über das Volk, von Autoren geschrieben wird, die selbst mit der Stadt wenig zu tun haben und denen die Unterhaltung dieses Publikums höchstes Ziel ist. Aber die «hohe Literaturwissenschaft» interessiert sich für solche Stücke nicht, denen Peter Mertz ein erhellendes Essay gewidmet hat<sup>23</sup>. Dieses Volksstück, in Österreich z.B. von Hans Gnant vertreten, ist alles andere als verwerflich: da stehen Publikum und (Volks)stück in Einklang; dieses Volksstück ist folglich ein «Ort der Ehrlichkeit», so Turrini<sup>24</sup>. Aber Peter Turrini selbst, so enttäuschend es auch klingen mag, interessiert sich genauso wenig für das Volksstück – das der Klischees und das der Ehrlichkeit – wie für das Volk:

In meinem Kopf geistert nicht das Volk herum [...] ich frage mich nicht, welches Thema ist für das Volk wichtig oder weniger wichtig: ein Stück entsteht, wenn ich zu einem gewissen Zeitpunkt nichts anderes zu sagen habe oder so auf die Welt reagieren will.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Zu dieser verklärten Auffassung des Volksstücks: Helga Crößmann: Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters in: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 71, 1975, S. 48-63.

<sup>22</sup> In: Neues Land Graz 21.10.73.

<sup>23</sup> Peter Mertz: Wo die Väter herrschten. Volkstheater nicht nur in Tirol. Wien, Köln, Graz, Böhlau Verlag, 1985.

<sup>24</sup> Gespräch der Autorin mit Peter Turrini, Wien, April 1992.

<sup>25</sup> Ebenda.

In Eva Kormanns Formulierung ist das Volksstück für Peter Turrini «nicht Ziel sondern Ärgernis»<sup>26</sup>: das ländliche Theater bietet zu wenig kritische Distanz, das Löwinger-Volksstück, die städtische Variante zum Volksstück in der Art eines Hans Gnant, zu viel Verlogenheit.

Eine Verbindung zwischen Turrini und dem Volksstück gibt es wohl, obgleich sie eine negative ist. Mit *Sauschlachten* wollte der Autor auf eine bestimmte Form des Volksstückes reagieren, wie er anlässlich der Linzer Aufführung des Stückes meinte:

Ich habe für diese Geschichte die Form des Volksstückes gewählt, um das Publikum dort zu treffen, wo ich es vermute: in seiner Bereitschaft zur Unterhaltung, in der vertrottelten Mittelmäßigkeit des Löwinger-Klischees.<sup>27</sup>

Der Vergleich mit Horváths Unternehmen liegt nahe:

Horváth [...] vergreift sich im Volksstück am Volksstück. Er berennt es nicht von außen, sondern von innen. [...] Warum muß er das? Weil er [...] nicht die aktuelle Tauglichkeit der fraglichen Gattung grundsätzlich bestreitet. [...] Den beiden oben genannten Publikumsgruppen, der naiven und der aufgeklärten, liefert er kein Volksstück, das sie gern hätten, aber eins, das sie brauchen.<sup>28</sup>

Das Stück ist ein Gebrauchsstück, und wir versuchten es für einen konkreten Zweck zu gebrauchen.<sup>29</sup>

Die Destruktion des Volksstücks ist zunächst die der Bilder, die dem Genre anhaften. Die erste Bühnenangabe von *Sauschlachten* liefert uns den Schlüssel von Turrinis metakritischem Anliegen:

Die gute Stube des Tonhofbauern. Ein typisch bäuerliches Bühnenbild, welches zwar nicht der Wirklichkeit, aber der Tradition dieses genres entspricht.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Eva Kormann: «Der täppische Prankenschlag ...». Das neue kritische Volksstück. Tübingen, Günter Narr Verlag, 1990.

<sup>27</sup> Meinem allzuliebten Heimatlande gewidmet S. 116.

<sup>28</sup> Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1976, S. 205.

<sup>29</sup> Peter Turrini. Turrini Lesebuch (1) Wien, Europaverlag 1978, 3. Auflage 1989, S. 72.

<sup>30</sup> a.a.O., S. 88.

Auch folgende Regieangabe aus Horváths *Glaube, Liebe, Hoffnung* will nicht ein Bild der Realität bringen, sondern eines, das mit einer Erwartung in Einklang steht:

Der Schupo [Alfons Klostermeyer, MR] liegt in Unterhosen im Bett und döst vor sich hin. Elisabeth kocht Kaffee [...] Draußen scheint die Oktobersonne [...] und das Ganze ist ein Bild des glücklichen Friedens zweier liebender Herzen.<sup>31</sup>

Eine weitere, gesellschaftliche, sprachliche Norm wird in *Sauschlachten* vom grunzenden Valentin gebrochen. Diese besteht aber aus Brutalität, gewalttätiger Sexualität und faschistischer Gesinnung in einer Welt, die mit den Klischees der ländlichen Idylle nichts mehr zu tun hat.

Mit Ausnahme von Valentin sprechen alle Figuren – aber dürfen wir noch sagen, daß sie sprechen? Eher vermitteln sie das Bild von Sprechmaschinen: ihre Sprache besteht aus unreflektierten Floskeln und Phrasen, ordnungshütenden Klischees und Sprichwörtern, wie die Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Diese Haltung gegenüber der Sprache bringt der Knecht zum Ausdruck; für ihn ist Sprache «was Erbautes ... was Höchstes ...». Dabei beruft er sich ständig auf den Lehrer: «i sag, wies der Lehrer sagt hat»<sup>32</sup>.

Diese verlogene Ehrfurcht vor der Sprache kontrastiert mit den brutalsten Äußerungen, wenn man die anderen zum Sprechen bringen will, z.B. des Bauern, der der Magd «die Goschen mit der Mistgabel aufmachen will»<sup>33</sup>.

Während *Rozznjogd*, mit seinem phonetischen Dialekt<sup>34</sup> im Sog von H. C. Artmanns Arbeit an der Erneuerung der Sprachmittel stand, die

[...] von der Sprach- und Textmontage [...] über die «poetischen Gesellschaftsspiele» der Stilimitation zum bewußten Einbeziehen des Dialekts [hin reichen ],<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in acht Bänden (werkausgabe edition suhrkamp) I, 359.

<sup>32</sup> a.a.O., S. 89.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> «Ihren phonetischen und akustischen Erscheinungen aber kann ich, da sie wertfrei sind, vertrauen [...]» Peter Turrini: Zwei Briefe, S. 8 in: Mein Österreich, a.a.O.

<sup>35</sup> Karl Riha: Nachwort zu H. C. Artmanns «wer dichten kann, ist dichtersmann» S. 94 Philipp Reclam jun., Stuttgart 1966.

sind Valentins Grunzlaute Ausdruck eines tief verwurzelten Mißtrauens gegenüber der Sprache. Die Abkehr von einer Sprache, die Mittel einer historischen Lüge war, nimmt beim jungen Turrini die Form eines Schreis an:

Zu *Ende* mit den Worten der schönen Kunst,  
der erwählten Literatur, diesem Dreck auf  
dem schmackhaften Butterbrot einer verlorenen  
Sensibilität.

[...]

Zu *Ende* mit der Sprache der Ideologien,  
Programme, Ismen, diesem zähflüssigen Pesthauch in  
der humanistischen Schweinsblase des Bürgers.

[...]

Am *Anfang* war das Grunzen.<sup>36</sup>

Ob die Sprache also eine phonetische ist, oder ob sie total verweigert wird, strebt Turrini, sowie die Dichter der Wiener Gruppe, ihre Reinigung und ihr bewußtes Einsetzen an. In den siebziger Jahren ist jedes Affirmationstheater fehl am Platz, trägt zur allgemeinen Lüge bei.

Die Publikumerwartung eines unterhaltsamen Stückes, die durch die Bezeichnung *Ein Volksstück* geweckt wird, wird auch durch den Rückgriff auf aktionistische Mittel zunichte gemacht. Die Tabus werden bewußt inszeniert und es ist so, als wäre Valentins Körper selbst das «Material» einer «Aktion»:

[die Aktionisten richten sich] gegen das «Material» [...], mit dem sie es zu tun haben: blindlings geschleudert werden Farben, Töne und Wortstümpfe, nicht Molotow-Cocktails oder Handgranaten.<sup>37</sup>

Zeichnete sich das Österreich der Nachkriegszeit durch den Hang aus, alle Feigheiten im Dritten Reich und die Lüge des Staatsvertrags zu vertuschen, so haben die Theaterdichter den grundsätzlichen Vorsatz, jeden Dreck, jede Abscheulichkeit ins Rampenlicht zu rücken:

In *Sauschlachten* war das sogar buchstäblich der Fall. Wenn der dieses Koschpel<sup>38</sup> [...] saufen muß, spritzte immer ein Teil in die ersten Reihen und der Schock galt weniger der Tatsache, daß da ein Mensch

<sup>36</sup> Peter Turrini. Zwei Briefe, S. 7 in: Mein Österreich, a.a.O., S. 7-9.

<sup>37</sup> Hans Magnus Enzensberger: Einzelheiten II, Frankfurt/M, Suhrkamp, S. 72.

<sup>38</sup> Saufutter, [MR].

umgebracht oder gequält wurde, sondern daß der eigene Anzug plötzlich schmutzig wurde.<sup>39</sup>

Der Zuschauer darf nicht ungeschoren davon kommen: die Grenze der Bühne bietet ihm keinen Schutz mehr; Turrini will ihn mit aller Brutalität von seinen ästhetischen und politischen unreinen Gewißheiten reißen.

\* \* \*

Das zweite Stück, das meinen Überlegungen als Ausgangspunkt dient, handelt von einem Priester, «der am Zwiespalt zwischen institutionalisiert-opportunistischem und biblischem Christentum verzweifelt»<sup>40</sup>; er «nimmt bewußt die Erfahrung der Sünde auf sich, bis er sich auf seinem selbstgewählten Leidensweg ohne Aussicht auf Erlösung selbst kreuzigt»<sup>41</sup>.

In *Tod und Teufel* ist die Norm eine banalisierte, völlig integrierte Sünde, die deshalb nicht mehr als solche zur Kenntnis genommen wird. Pater Bley stellt sich das so dar:

[die Menschen] kommen in den Beichtstuhl, flüstern mir ihre Sünden zu, und ich vergebe ihnen. Aber ich weiß nicht, was ich ihnen vergebe. Natürlich weiß ich, wovon sie reden, aber ich habe keine Ahnung, wie es ist. Ich kann die Sünde nicht mehr finden. Ich habe mich verloren. Ich habe Gott verloren.<sup>42</sup>

Sein Widerpart, Pater Manzetti, hat sich längst damit abgefunden: dazu verwendet er eine indirekte Metapher, die der verkehrten Welt, die hier die Form der Kirsche annimmt<sup>43</sup>.

Die Kirsche ist die einzige Frucht, die man so ißt, wie sie wächst, quasi eins zu eins ... [...] Man soll die Kirsche auch nicht im Munde teilen, am besten ist es, man schluckt sie mit dem Kern, dadurch bleibt ihre Einmaligkeit bewahrt. Ein befreundeter Theologe hat mich darauf gebracht. [...]<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Gespräch der Autorin mit Peter Turrini, Wien, 1994.

<sup>40</sup> Hilde Haider-Pregler: «Passion ohne Erlösungshoffnung», in: Wiener Zeitung, 13.11.90.

<sup>41</sup> Ebenda.

<sup>42</sup> *Tod und Teufel*, Luchterhand 1990, S. 36.

<sup>43</sup> Jean Lafond, Augustin Redondo. L'image du monde renversé et ses représentations littéraires Colloque international, Tours 17-19.11.1977, Paris, 1979.

<sup>44</sup> a.a.O., S. 12.

Das Bild der Kirsche wird durch das der Welt ergänzt. Pater Manzetti sagt einmal:

Wo ich hinsehe, sehe ich nur Sünden. Die Sünde ist überall. Sie ist alltäglich, eine Banalität sozusagen. Da gibt es nichts zu finden, da gibt es nichts zu bekümmern. Man könnte glauben, der Teufel hätte von mir Besitz ergriffen. Wenn ich nicht genau wüßte, daß ich ein Mann Gottes bin. Ich halte mich an Kirschen. Ja, ich halte mich an Kirschen.<sup>45</sup>

Die Lehre, die Pater Bley daraus zu ziehen hätte, ist klar: auch er sollte die Kirsche samt ihrem Kern (= der Sünde) schlucken. Das will er eben nicht; er zieht in die Welt, um die Sünde und, was noch wichtiger ist: das Gefühl der Sünde, zu finden. Erst dann wäre es möglich, die Menschen zu retten. Bley findet die Sünde in diesem Sinne nicht: er kreuzigt sich, in einem Akt der Verzweiflung, der Aufopferung, der auch symbolisch einen Neubeginn der Menschen möglich machen möchte:

Der Himmel, ein gefallener Baldachin, liegt zertreten auf der Erde. Er muß noch einmal errichtet werden. Die Sünde muß wieder benannt, die Vergebung muß wieder erlehnt werden. Ich muß alle Sünden dieser Welt auf mich nehmen. Ich muß noch einmal den Weg des Kreuzes nehmen. [...] Ich bin Jesus Christus.<sup>46</sup>

Der Untertitel dieses Stückes, *Eine Kolportage*, verweist sowie das von *Sauschlachten* auf eine volkstümliche Gattung. Karl Riha hat die Volksnähe dieses Genres betont; sobald die Moritatenänger erscheinen, unterbrechen die Handwerker ihr Geschäft:

Das macht deutlich, daß wir es mit einer Literaturform zu tun haben, die sich in relativer Nähe zu gewöhnlichen Arbeitsprozessen zu behaupten vermag, während doch das Lesen von Büchern oder gar Theaterbesuche – jedenfalls in der herrschenden Form “gehobener” Theaterkultur – einen eigenen Frei- und Freizeitraum, ganz abgetrennt von der Arbeitssphäre, fordern.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Ebenda S. 11-12.

<sup>46</sup> Ebenda S. 77.

<sup>47</sup> Karl Riha: Moritat, Bänkelsong, Protestballade 1975, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 2., durchgesehene, ergänzte und erweiterte Auflage 1979, S. 15.

Gefährdung und Wiederherstellung der Ordnung in der Gesellschaft werden inszeniert (thematisch ist in diesem Sinne die Kolportage mit dem Kriminalroman verschwistert).

Auf der anderen Seite gehört die Kolportage zur Trivilliteratur; dies macht sie schon anrühlich:

Trivilliteratur ist gleichzusetzen mit Kitsch. Kitsch hat als konsumierbare Nachahmung von Kunst eine Funktion. Dies trennt ihn von der Kunst. Kitsch ist Resultat des im 18. Jahrhundert sich aktivierenden Demokratisierungsprozesses. [...] Kitsch ist demokratisierte Kunst im Zeitalter der Reproduzierbarkeit, wobei der Begriff der Reproduzierbarkeit die Reproduktion von Welt in der möglich gewordenen Massenlektüre miteinbeschließt.<sup>48</sup>

Kitsch gefällt auch unmittelbar, seine Mittel sind schon bekannte Themen, Situationen, dem Leser/Zuschauer sofort zugänglich. In diesem Sinne schlagen die Kolporteure eine Brücke zwischen dem Volk und der Bildung. Jedoch bleibt die Unterscheidung zwischen den gebildeten und den ungebildeten Schichten gültig, in der Form einer Scheidelinie zwischen «gutem Geschmack» und «Geschmack von unten».<sup>49</sup>

Kultur und Bildung waren zunächst Privileg und Charakteristikum einer schmalen Schicht in der Mitte<sup>50</sup>. [...] Solange der "gute Geschmack" durch ein aristokratisch-elitäres Publikum "garantiert" war, konnte der schlechte Geschmack als Ausdruck von Defizienz abgetan werden.<sup>51</sup>

Peter Turrinis Stücken liegen auch theoretische Überlegungen zugrunde<sup>52</sup> und solche Bezeichnung ist kein Zufall.

Nicht weil er «sich gegen die Kritik [zu] immunisieren» bedacht war, wie es Sigrid Löffler in der *Weltwoche*<sup>53</sup> schreibt, hat Peter Turrini *Tod und Teufel* den Untertitel *Eine Kolportage* gegeben: eher ist diese Bezeichnung

---

<sup>48</sup> Otto F. Best: Das verbotene Glück Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur, Piper, München, 1978, S. 15.

<sup>49</sup> Ebenda. S. 16.

<sup>50</sup> Ebenda S. 36.

<sup>51</sup> Ebenda S. 37.

<sup>52</sup> Ich verweise zu diesem Punkt auf meine Dissertation: Marie Reygnier: «Je suis orphelin du monde». Clichés et création poétique dans l'oeuvre dramatique de Peter Turrini (1971-1995), Dissertation, Paris, Sorbonne, 1995.

<sup>53</sup> Sigrid Löffler: Der Reklamegag hat nicht recht gezündet, in: die Weltwoche 15.11.90.

auf ein formales und thematisches Spiel mit den Merkmalen der Kolportage zurückzuführen. Dies geht aber so weit, daß diese «Kolportage» deutlicher noch als *Sauschlachten* ins Tragische umkippt.

Für Ivo Braak ist das Prinzip der Häufung ein Merkmal der Kolportage, schon im Titel *Tod und Teufel* zu verzeichnen<sup>54</sup>: zugleich ein Fluch kann dieser Titel auf spannende Abenteuer schließen lassen.

Die Häufung ist hier auch mit der Wiederholung zusammengekoppelt.

Pater Manzetti sagte «Wo ich hinsehe, sehe ich nur Sünden. Die Sünde ist überall»<sup>55</sup>: *Tod und Teufel* zeigt eben die Sünde in all ihren verschiedenen Erscheinungen und Formen. Es geht nicht um einen abstrakten Begriff, sondern um Menschen, die überall der Sünde verfallen, und um einen Priester, der sie am eigenen Leibe erfährt und zugleich Zuschauer ist. Das Stück besteht aus elf Szenen: Pater Bley bewegt sich von einem Ort der Sünde zum anderen. Jede Szene ist ein weiteres Beispiel für die Allgegenwärtigkeit und somit der «Banalität» der Sünde. Jedes Stück könnte ohne weiteres die eine oder die andere Szene entbehren aber das Repetitive ist Bestandteil der Kolportage: es macht sie verständlich, anschaulich.

Die kritischen Volksstücke verhindern also laut Eva Kormann, «daß aus Staats-, Stadt- und Landestheatern vollends intellektuelle Elfenbeintürme werden»<sup>56</sup>.

Volksnah ist bestimmt auch die Kolportage und in diesem Sinne *Tod und Teufel*: Ausgangspunkt ist zwar eine Abstraktheit (Die Sünde), aber der Leidensweg des Pfarrers lehnt sich deutlich an einen von allen, zumindest in großen Zügen, bekannten an: an die Passion Christi. Jede Szene ist eine Station, bringt eine Bestätigung der unbewußten Sünde und endet, sowie Christi Kreuzweg, mit einer Kreuzigung.

Die Wiederholungen und diese Anlehnung an ein bekanntes Schema sind Züge der Redundanz. Aber auch die Redundanz bringt eine Freude, so Umberto Eco: sie ist in der Trivilliteratur und in den Kriminalromanen anzutreffen<sup>57</sup>. Einer solchen Literatur gegenüber sind zwei Haltungen möglich:

[...] n'y a-t-il pas ceux pour qui la narrativité de la redondance consti-

<sup>54</sup> Ivo Braak: Poetik in Stichworten, München, Hirt, 5. Auflage 1974, S. 180.

<sup>55</sup> a.a.O., S. 11-12.

<sup>56</sup> Eva Kormann, a.a.O., S. 228.

<sup>57</sup> Umberto Eco: Il Superuomo di Massa, Mailand, Gruppo Editoriale Fabbri, 1978 (Ins Französische übersetzt von Myriem Bouzaher: De Superman au surhomme, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993).

tue une alternative à autre chose, et ceux pour qui elle représente la seule et unique possibilité? Plus encore: à l'intérieur des mêmes schémas itératifs, dans quelle mesure un dosage différent des contenus, des thèmes [...] ne renforce-t-il pas la fonction négative du schéma?<sup>58</sup>

Ein Oberbegriff für diese Wiederholung und diesen Rückgriff auf bekannte Geschichten ist der des Klischees<sup>59</sup>. Und tatsächlich wird er am Ende von *Tod und Teufel*, nachdem Pater Bley einen Polizisten erschossen hat, von der Vergrößerung ergänzt und vervollkommenet. Der Journalist Peter Paul Sänger, der «auf der Suche nach "Wirklichkeiten" ist<sup>60</sup>, hat endlich die sensationelle Reportage, durch die er seine Talente zur Geltung bringen kann: über der Bühne hängt eine riesige Leinwand:

*Der ältere Polizist kniet neben dem jüngeren nieder. Blut rinnt aus der Schulter des jüngeren Polizisten. Das Bild erstarrt und wird zum Pressefoto. Peter Paul Sänger tritt auf, er hat einen Stab in der Hand und zeigt auf das Pressefoto.*

SÄNGER Das erste Foto vom Attentat. Die Kugel durchschlug die linke Schulter. Hier sehen Sie ganz deutlich das Einschußloch und die Spuren des austretenden Blutes. Weiter.

[...]

*Die nächste Projektion erscheint.*

SÄNGER eine Nahaufnahme auf der Intensivstation. Die Augen des Polizisten sind weit geöffnet. Wird er durchkommen? Wir alle bangen um sein Leben. Weiter.<sup>61</sup>

Diese vergrößernde «mise en abyme», sowie die reduzierende wovon der Artikel von Lucien Dällenbach handelt, hat eine bestimmte Funktion:

<sup>58</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>59</sup> Auch in bezug auf «Die Liebe in Madagaskar» (Premiere am 3.4.1998 im Akademietheater, in einer Inszenierung von Matthias Hartmann) merkt ein Kritiker: «Wir haben uns in ein Land der verkitschten Phantasie zu begeben, in dem man den Stoff, aus dem die Träume sind, aus großen alten Kinofilmen bezieht». Duglore Pizzini: «Einmal die Reise nach Cannes und zurück», in: Der Standard, Wien, 06.04.1998. Wolfgang Höbel ist das auch nicht entgangen: «diesmal, da es ohnehin um die Beschwörung von Kinoträumen und Erlösungsvisionen geht, bekennt sich [Peter Turrini] zur Phantasterei entschlossener denn je». «Fitzcarraldo am Telefon», in : «Der Spiegel», Hamburg, 06.04.1998. Der Rückgriff zu Filmklischees bleibt ein beliebtes Mittel bei Peter Turrini, in einem Land, wo die aktuelle Filmkunst kaum nennenswürdige Produktionen zu verzeichnen hat.

<sup>60</sup> *Tod und Teufel*, a.a.O., S. 26.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 79.

[elle] accroit le pouvoir de com-prendre<sup>62</sup>

Gleich wie die Moritatusänger will Peter Turrini «verstanden» werden und die Ähnlichkeit der Mittel drängt sich hier auf:

Um die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu lenken, treten die Vortragenden auf eine Bank (ein *Bänkel* – daher ihr Name) und bedienen sich einer Bilder-Schautafel. Der Text wird meist mit Musikbegleitung vorgetragen; wichtiges Vortragsutensil ist der Zeigestock, mit dem die Bildtafel – in ihren an den Vortragstext angepaßten Segmenten – abgetastet wird. Bild, Sprache und Musik wirken also zusammen, die Gattungsgrenzen zerfließen.<sup>63</sup>

Ein solches Mittel ist eigentlich hier doppelbödig: es verweist auf die Verwandtschaft des Stückes mit der Tradition der volksnahen Literatur und verbirgt die Intention der Verfremdung, der Distanz.

Was auf dem Gebiet der inneren Ruhe gewonnen wird (Bestätigung einer bestehenden Ordnung) wird auf dem Gebiet der Vieldeutigkeit, der Vielfalt verloren: die Aneinanderreihung der Szenen macht es unmöglich, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden; in dieser Welt ist kein Platz für eine scharfe Trennungslinie zwischen den verschiedenen Werthaltungen. Diese Auffassung einer Welt, in der alles neben allem steht, gibt Peter Turrini durch das Bild des Mülls zu spüren:

In meinem Kopf und in meinem Gemüt ist ein Weltenmüll, ich fühle mich buchstäblich vor die Welt gesetzt.<sup>64</sup>

*Sauschlachten* und *Tod und Teufel* enden mit dem Tod der Hauptfigur: schon deshalb, weil Volksstück und Kolportage ein gutes Ende anstreben, können diese Stücke nicht ohne Vorbehalt als das verstanden werden, für was sie sich scheinbar geben.

Die normverletzenden Figuren werden abgeschafft: mit Mord bzw. Selbstmord wird ihrem Außenseitertum ein Ende gesetzt. Dies entspricht einer dramatischen Norm, von Manfred Pfister definiert:

Nach dieser Konvention [...] müssen alle ethischen Konflikte im Dramenausgang durch die Belohnung der normkonformen und die

---

<sup>62</sup> Lucien Dällenbach: Intertexte et autotexte S. 282-296, in: Poétique 25/1976, Paris, Seuil, S. 285.

<sup>63</sup> Riha S. 14.

<sup>64</sup> «Die Welt ist mir abhanden gekommen», Gespräch mit Karin Kathrein in: Die Bühne 2/93.

Bestrafung der normverletzenden Figuren entschieden werden, wovon man sich eine zum Guten ermutigende bzw. vom Bösen abschreckende Wirkung auf die Zuschauer versprach.<sup>65</sup>

Problematisch ist hier die Tatsache, daß die Norm von den Figuren verletzt wird, die wir als die Vertreter des «Guten» betrachten werden.

Das Böse triumphiert in beiden Stücken.

Zwar können beide Stücke als eine «Kolportage» bzw. als «Ein Volksstück» verstanden werden, aber die Klischees, worauf sie beruhen, gehen ins Negative, in die Umkehrung der Ausgangsmodelle.

Peter Turrini rechnet hier mit einer erneuerten Rezeptionstrategie, ähnlich der, die Theodor Adorno zu dem *Himbeerpflücker* von Fritz Hochwälder empfiehlt:

Der Zuschauer ist in Versuchung, die Gleichung, daß der Prachtkerl der Hauptschuft ist, umzukehren und den Hauptschuft für einen Prachtkerl zu halten, so wie seine Spezies es tun, die er alle übers Ohr haut. Was Hochwälder verlangt, ist eine veränderte Gestalt des Widerstands. Das Publikum muß der Suggestion des Stückes widerstehen, wenn es das Stück verstehen will, sich dem Bann überantworten, um das Entsetzen des Gemütlichen zu spüren und dadurch ihm abzusagen.<sup>66</sup>

Die Kritiker konnten dieser «Suggestion» der Stücke nicht immer widerstehen und mußten verständlicherweise ihrer Empörung Luft lassen.

Natürlich hätte Peter Turrini alle Mißverständnisse leicht beseitigen können, wenn er zum Beispiel beiden Stücken den Untertitel «Eine Antitragödie» gegeben hätte.

Diese Dimension der Stücke über ihren Untertitel hinaus wurde schon wahrgenommen. Für die Rezensentin der *Bühne* Silvia Anner war *Tod und Teufel* «eine Tragikomödie voller Humor»<sup>67</sup>, für viele Kritiker war es ein «Passionsspiel» und *Sauschlachten* nannte Turrini selbst «eine Parabel».

Turrini scheint sich zwischen *Sauschlachten* und *Tod und Teufel* der tragischen Dimension seiner Stücke bewußt gewesen zu sein: die religiös-sym-

<sup>65</sup> Manfred Pfister: *Das Drama*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1982 5. durchgesehene und ergänzte Auflage 1988, S. 139.

<sup>66</sup> Theodor W. Adorno: Reflexion über das Volksstück in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1974, S. 694.

<sup>67</sup> *Eine Tragikomödie voller Humor* in: *Die Bühne* November 1990.

bolische Dimension wird betont und die Parallele mit Christi Kreuzweg liegt auf der Hand. 1990 bekennt der Autor selbst in einem Gespräch:

Der Priester ist in diesem Fall jedoch nicht nur eine soziale, sondern auch eine theatralische Figur. Das Leben eines Priesters ist ganz stark definiert, so daß sein Bruch mit dem bisherigen Leben besonders deutlich wird.<sup>68</sup>

Ausweglosigkeit der Situation, Statik der Figuren und die Bezeichnung der Figuren als «Heilige» lassen deren Tod als unausweichlich erscheinen. Wie in den klassischen Tragödien ist in beiden Stücken die Figurenkonstellation überschaubar.

Aus all diesen Gründen wird ersichtlich, daß die Bezeichnung «Antitragödie» zutreffender gewesen wäre. So definiert sie 1967 Jean-Marie Domenach in seinem Essay *Le retour du tragique* («Die Rückkehr des Tragischen»)

Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent: des passions, des intérêts, des valeurs; dans l'antitragédie contemporaine, ce sont des creux: des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie: caractère, transcendance, affirmation.<sup>69</sup>

Deshalb ist die Schuld auch keine richtige mehr, sie besteht nur darin, daß eine Figur reagiert – nicht darin, daß sie auf Liebe oder Macht oder Glück bedacht ist: sie kann diese Kluft zwischen sich und ihrer Welt einfach nicht mehr ertragen. Auf diese Weise sind diese Stücke Ausdruck einer negativen Pädagogik<sup>70</sup>. So wie die Figuren des absurden Theaters können sich Valentin und Pater Bley mit ihren Mitmenschen nicht mehr ver-

<sup>68</sup> In: Tod und Teufel, Burgtheaterprogrammheft Nr. 67, S. 94.

<sup>69</sup> «In der klassischen Tragödie treffen Erfülltheiten aufeinander: Leidenschaften, Interessen, Werte; in der zeitgenössischen Antitragödie sind das Hohlräume: Abwesenheit, Wertlosigkeit, und Unsinn. Die Antitragödie speist sich aus dem Scheitern all dessen, was der Tragödie Zusammenhalt gab: Charakter, Transzendenz, Affirmation»: Jean-Marie Domenach: *Le retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967 (Deutsch von der Autorin).

<sup>70</sup> Der eigentliche Begriff ist der der "schwarzen Pädagogik", dem wir Katharina Rutschky verdanken. Ich verweise hier auf ihr Buch: «Schwarze Pädagogik – Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung», Frankfurt/Main, Ullstein, 1977 (Ullstein Taschenbuch 35670, 1997) und auf Alice Millers faszinierendes «Am Anfang war Erziehung», Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980 (Taschenbuchausgabe 1983): zum Problem der grausamen Inszenierung, die wegen mangelnder sprachlicher Ausdrucksfähigkeit die Rolle des "Wiederholungszwangs" erfüllt, siehe S. 267.

ständigen: es scheitert an der Sprache, an den verschiedenen Machtinteressen. *Sauschlachten* und *Tod und Teufel* sind keine absurden Stücke; sie tragen einfach Züge des Absurden: beliebte Mittel dieses Theaters (das Zyklische, das Repetitive) haben sie zu den ihren gemacht.

Das Volksstück, die Kolportage, diese schwammigen Gattungen, die zur «Literatur von unten» gehören, werden durch den metakritischen Untertitel des Autors zu Antitragödien.

\* \* \*

Beide Gattungsnamen wollen nicht (nur) irreführend sein: *Sauschlachten* fungiert mit den Mitteln des Volksstückes, *Tod und Teufel* mit den Mitteln der Kolportage: doch ist das erste eine Destruktion des Volksstückes, das zweite eine Aufwertung der Kolportage. Beide Untertitel sind also als Kampfansage an erstarrte Erwartungen des Publikums und an erstarrte Gattungen zu verstehen. Die Gattungsbezeichnungen sind also nicht (nur) als Provokation, sondern als Kommentare zu den jeweiligen Motiven gedacht; sie thematisieren die Gattung, haben also eine metatheatralische Funktion. Sie geben keinen Hinweis darauf, was diese Stücke sind, sondern darauf, was diese Stücke nicht sein wollen.

So stehen *Sauschlachten* und *Tod und Teufel* zwischen Volksstück und Kolportage, zwischen klassischem und modernem Drama, sowohl inhaltlich als auch formal. Kritisch sein, Mißstände anschaulich machen, Abstand nehmen<sup>71</sup>: dies ist eine Grundhaltung von Peter Turrini, der in beiden Stücken das durch den Tod der Hauptfigur ungelöste Problem ans Publikum delegiert.

Die einzige Frage, die es an dieses Theater geben könnte, wäre die Frage nach der Intensität. Wie kann möglichst viel ergriffen, betrübt, gelacht, erfaßt, erschreckt, verstört, gerührt werden?<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Eine Radikalisierung dieses Verfahrens zeigt sich mit dem Unternehmen, «Tod und Teufel» dieses Jahr (in Graz, Musik von Gerd Kühn) als Oper auf die Bühne zu bringen. «“Tod und Teufel” ist als Libretto fertig. Ich habe eine wesentliche Veränderung des Theaterstoffes vorgenommen. Es geht im Stück um das Böse – und dieses taucht in der Opernversion als eigene Figur auf, als Teufel in vielerlei Verkleidungen»: Peter Turrini im Gespräch mit Barbara Petsch, in : Die Presse, 24.05. 1997, Beilage s. 111.

<sup>72</sup> Peter Turrini “Mein Österreich”, Reden, Polemiken, Aufsätze S. 9 [Brief an den Regisseur Götz Fritsch] Darmstadt, Luchterhand, 1988 Sammlung Luchterhand 811.

Liegt Peter Turrini die Kritik des Theaters am Herzen, so wehrt er sich doch gegen eine spröde Haltung, die das Theater zum Schweigen bringen würde: zwar hören und sehen wir Unerträgliches, Störendes: aber das Theater soll eine lebendige Anstalt bleiben (werden?).

Rosalba Maletta  
(Milano)

*Paul Celan: «Frankfurt, September»\**

Durante i duemila anni che precedettero la creazione del mondo, il Santo, sia Egli benedetto, si diletto con la scienza delle lettere. Le metteva assieme, le faceva ruotare, le combinava in un'unica frase, le girava tutte e ventidue avanti e indietro. Le componeva in frasi complete, mezze frasi, un terzo di frase. Rovesciava le frasi, le univa, le separava, trasformandole tanto nelle lettere quanto nella puntazione vocalica. Ne contava il numero sino a completarlo. Queste erano le operazioni del Santo, sia Egli benedetto, quando decise di creare il mondo con la propria parola e con l'espressione del proprio Nome grande e terribile.

Sabbetay Donnolo *Sefer Hakmoni*

KEIN NAME, der nennte:  
sein Gleichlaut  
knotet uns unters  
steifzusingende  
Hellzelt

P. Celan

*Polonia – 1.9.1939: invasione delle truppe tedesche.*

*Auschwitz – 3.9.1941: il gas Zyklon B viene impiegato per la prima volta su esseri umani.*

*Germania – 19.9.1941: con l'approvazione di una commissione di esperti (Judenexperten) entra in vigore l'obbligo per ogni ebreo di portare la stella di David.*

Nel passato di Paul Celan c'è un taglio netto: il cordone ombelicale della lingua materna pende sull'abisso di uomini che si fanno avanti «camminando sulle mani» (I, 147)<sup>1</sup> e chi cammina sulle mani – virtuoso-

---

\* Cfr. in appendice il testo della poesia.

<sup>1</sup> Le opere di Paul Celan vengono citate nell'edizione dei *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a.Main 1983, con il numero romano a indicare il volume seguito dalla cifra araba a indicare le pagine corrispondenti. Per le prime poesie si fa riferimento a P. Celan, *Das Frühwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a.Main 1989, abbreviato in Früh.

jongleur della parola – ha per abisso il cielo (III, 195). La questione dunque si muove intorno al dire, dire dopo Auschwitz, dire nella lingua dei carnefici che è anche l'idioma succhiato con il latte materno, fonte di creatività da ripensare in causa e al di qua dello sterminio. Celan randagio a Parigi restituisce dignità alla parola, Signore del Nome tra i Signori del Nome riscrive il mondo tenendosi in equilibrio sulle mani. Di questo trattano le sue opere, di questo la poesia in cui cita direttamente Freud e un sogno che fa la sua comparsa nel VI cap. della *Traumdeutung*, quello dedicato alla *Traumarbeit*. Citazione di Freud e da Freud, citazione di una frase dai quaderni in ottavo di Kafka, vergata a matita e poi cassata: «Zum letztenmal Psychologie». Dunque due presenze: l'una direttamente nominata, l'altra non mai, per essa la scrittura, forse, alla fine, la voce, prodigio sineddochico che revoca la condanna al silenzio. Di fatto le parole di Kafka vengono messe in bocca a Freud? In verità è una lacrima di duro silenzio a produrre il mistero della frase-cristallo. Se con essa parla anche Freud, è un Freud sofferente, un profeta la cui bocca è stata toccata, come sovente accade nella Bibbia. *Millah – milah*: la mistica ebraica gioca spesso sull'ambiguità tra l'oggetto-parola e l'oggetto-circoncisione, quasi identiche nella grafia consonantica. L'atto che lega entrambe è la Legge: piega-piaga del corpo che fonda la trasmissione della specie facendo di Avram (padre grande) Avraham (padre di una moltitudine) (*Gen. 17,5*), escissione della bocca che fonda la *langue* nell'atto di *parole*, ferita purulenta dopo la *Shoah*, epperò necessaria per serbare memoria. Sullo sfondo il poeta stesso: «Jetzt, da die Betschemel brennen, / eß ich das Buch / mit allen / Insignien» (II, 258). Il rovetto ardente si fa carne e parola, parola di carne. La lingua di Celan – è noto – è lingua corrusca, epperò di fredda, autoptica esattezza, non ha, non può più avere il sapore di miele del verbo divino interiorizzato dal profeta (*Ez. 3,3*), la dolcezza nutritiva del canto del Salmista (119,103), porta con sé piuttosto l'intestimoniabile retrogusto di mandorle amare dello Zyklon B. Riprende la tradizione per incresparsi sino a studiata involuzione in una densità iconico-metaforica, in uno slittamento metonimico probabilmente senza pari nella pur grande e celebrata coorte dei Lirici del Novecento. Si tratterebbe, quindi, per colui il quale si accosta a simili testi, di mettere in cantiere un'ipotesi di lavoro per un *entretien infini*; ci si contenta di riuscire a sbizzare, da codesta eccezionale concentrazione, talune immagini, forse suggerite da affinità elettive, tuttavia fondate su un serrato confronto con il corpus del poeta rumeno.

Si diceva di quanto potentemente risulti investita in *Frankfurt, September* la sede dell'oralità: non è la sola. In apertura di poesia una prima ossimo-

rica coppia ci riporta all'atto del vedere/non vedere: *Blinde, licht-*. Celan, assiduo frequentatore della Scrittura, Celan maestro della lingua, esperto traduttore, sa bene come le Dieci Parole che fondano l'Alleanza vengano percepite da Israel ai piedi del Sinai mediante l'organo della vista<sup>2</sup>. Una luce cieca ci viene incontro dal primo verso della prima strofa, una luce cieca introduce il tu del lettore ad una forma inusitata del vedere, se egli saprà ascoltare. Certo il verso spezzato dall'ardito *enjambement* continua sino a prestare senso all'ossimoro pretestuoso di chi, recitando fra sé e sé il *Ge-dicht*, non può non inciampare in quella patente contrapposizione. Ci viene incontro allora una "lichtbärtige Stellwand". Elemento umano e materia inerte sono spesso accostati nell'universo celaniano, ne costituiscono per così dire la cifra, quasi a offrire le quinte per un quadro di Magritte. Di solito si tratta però di oggetti del mondo minerale che rimandano a una purezza fredda e crudele sino all'a-significanza, struttura cristallina, la più pura (*Kristallgitter*), sulla quale viene calcata la lingua poetica (*Sprachgitter*). Qui l'oggetto è assai meno scientifico e assai più prosaico: trattasi di un divisorio, un tramezzo mobile di quelli usati per allestire mostre ovvero – il titolo del *Ge-dicht* è eloquente – fiere; una fiera del libro in cui di Freud viene fatto mercato? Di Freud, di Kafka e soprattutto della parola poetica.

La barba in questione, la barba che copre la parete, è certamente, nell'aggettivo composto, barba di luce. Se accogliamo questa lettura, confortati dalla letteratura mistica ebraica che Celan frequentava, siamo dinanzi a un Saggio, un Giusto, uno Tzaddik; se pensiamo a Mosè al cospetto di Dio sul Sinai, eccoci dinanzi a un prescelto, un eletto. Una interpretazione midrashica dice che il volto del Saggio si illumina ogniqualvolta questi conosca una risposta<sup>3</sup>. Trattasi in verità di parete rischiarata non solo dalla

---

<sup>2</sup> «E tutto il popolo vedono le voci e i fulmini e la voce dello shofâr e il monte irradiante; e vide il popolo e oscillarono e stettero da lontano» (Es. 20,18). Riporto il passo nella traduzione proposta da Haim Baharier durante un seminario da lui tenuto a Milano nel maggio/giugno 1997 dal titolo *Destino e Linguaggio* avente per tema appunto le Dieci Diciture.

<sup>3</sup> La grande mistica ebraica indugia spesso e con dovizia di particolari sulla descrizione della figura divina. Nell'*Idra zuta* e *Idra rabba*, due testi dello *Zohar* considerati fra i più segreti ed enigmatici della *qabbalah*, Dio è descritto come l'Antico degli antichi o l'Antico di giorni: «Signore dal mantello bianco, [dal cui] sembiante emana luce». Egli è al di sopra della dualità esperibile del reale, i suoi occhi, privi di palpebre, sono in realtà un occhio solo che provvede al sostentamento di ogni essere e dalle sue narici fuoriescono solo la vita e la vita della vita. Egli ha due volti, l'uno (*Arik anpin*) rivolto verso il

sua propria barba di luce, ma pure da un sogno ispirato dal freudiano *Käfertraum*. Dunque la risposta che accende il volto-parete del saggio dalla barba di luce è il sogno dei maggiolini. I modi di dire ad essi connessi ci riportano al campo semantico della luce e dell'allegrezza: "strahlen wie ein Maikäfer" (ugs.: über das ganze Gesicht lachen, strahlen)<sup>4</sup>; il Grimm riporta il proverbio "fidel sein wie ein maikäfer"<sup>5</sup>. "Maikäfern", come verbo, sta invece per "almanaccare, rimuginare, mulinare pensieri", il che si accorda con la scelta del verbo "aus-leuchten" che illumina pienamente, completamente, la parete, o, piuttosto, quanto su di essa viene proiettato. "Maikäfern" significa pure "riflettere su un discorso di là da tenere", "lavorare in silenzio, assorti, in sé compresi". Forse il poeta alla Fiera del Libro di Francoforte si vedeva esibito dinanzi a un pubblico per il quale doveva produrre parole parlate, lui che della lingua offesa tanto sapeva? È stata questa l'occasione del *Ge-dicht*? Non è dato saperlo con certezza, però la presenza di Kafka e il composto Simili-Dohle della penultima strofa, con il riferimento a uno stato sospeso tra contraffazione e bluff, così caratteristico della sua ultima affabulazione, potrebbero indurci a non scartare una tale ipotesi.

---

mistero e l'inconoscibile, l'altro (*Ze'er anpin*) rivolto verso la molteplicità del creato. La fonte primaria che alimenta ogni cosa risiede nel primo volto: è la luce che illumina tutte le cose ed è benevolenza assoluta. Tutto in esso è destra. I capelli e la barba sono descritti nell'*Idra rabba* con una sorprendente ricchezza di attributi. Dalla barba si conosce «tutto quanto è nella testa, e cioè mille mondi sigillati con un sigillo di purezza», il suo principio è la forza. Attributo della barba superna sono i tredici ornamenti. Il giorno in cui l'Antico degli antichi si leverà negli ornamenti superni la barba sarà onorata, sarà quello il tempo della barba preziosa in cui essa sola regnerà e con essa la saggezza. Dai tredici ornamenti della barba superna scaturiscono le tredici sorgenti dell'olio dell'unzione; esse illuminano il volto che guarda verso la creazione e tutti coloro che stanno in basso. Anche il volto dello *Ze'er anpin* s'adorna di capelli e di una barba di luce, ma si mostra all'uomo con un duplice aspetto che alterna il lato destro, misericordioso, a quello sinistro, rigoroso. Quando vi è equilibrio fra le due parti, il mondo è dominato dalla misericordia, quando prevale il lato sinistro, allora c'è posto solo per sdegno, ira e distruzione e lo *Ze'er anpin* dà corso ad una giustizia impietosa. Il fumo e la tenebra che fuoriescono dalle sue narici circondano tutti gli esseri del creato (cfr. G. Busi *Introduzione* in G. Busi ed E. Loewenthal [a cura di] *Mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1995, pp. XLVII-XLIX).

<sup>4</sup> *Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1995, vol. V, p. 2180.

<sup>5</sup> J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Nachdr. d. Erstausgabe 1860-1984, dtv, München, vol. XII, col.1481.

Gli occhi e la bocca risultano dunque fortemente investiti con procedimento straniante. La bocca è sede del lavoro di Freud quale scopritore della *talking cure*, altrimenti detta *Psycho-logie*, alla lettera logos dell'anima, e il dire con l'anima è per Celan condizione imprescindibile del dire poetico.

Allorché l'antropico fa la sua comparsa esso appare "klagegerastert". Come prima il tramezzo aveva tratti umani, ora l'umano è reificato. Il *terminus technicus* dice assai di quel "Seele und Genauigkeit" che, grazie alla ricezione dei modelli scientifici, non da ultimo le topiche psicoanalitiche, la cultura mitteleuropea dovette considerare endiadi indissolubile. Il riferimento allo "inneres Schauspiel", ivi compreso il teatro del sogno, è esplicitato dal marcatore "dahinter" che introduce a un tempo altro. La fronte di Freud è proiettore la cui luce troppo accecante va schermata. All'epoca della *techne* il reticolo di dolore copre il brillio che nell'antico Israel distingueva l'alto sacerdote la cui fronte era ornata da un diadema<sup>6</sup>. Nel luogo del moderno il cristallo salato, concrezione ed umore di sottaciuto dolore, rinvia a un corpo, a un linguaggio altri. Celan che lavora in Francia, che conosce De Saussure e ha studiato le leggi della linguistica, dilata la citazione da Kafka a coprire tre versi. Perché? Nella scansione ritmica, che va a occupare la seconda metà della strofa centrale, la frase dei quaderni in ottavo diventa messaggio di riscatto, fulcro da cui si diparte il senso del lavoro poetico e pare suggerire l'opposto di quel che taluni critici hanno inteso: «Da ultimo / una volta ancora psico- / logia»<sup>7</sup>. Questo gioco di ci-

<sup>6</sup> Nel Libro di Ezechiele Dio pone un marchio (*tan*) sulla fronte dei pochi Giusti di Gerusalemme che meritano di essere salvati (Ez. 9,4-6).

<sup>7</sup> Sparr osserva: «Kafkas Verdikt «Zum letztenmal Psychologie» ist immer als eine Absage an Freuds Psychoanalyse verstanden worden, deren Schärfe aus Kafkas unmittelbarer Zeitgenossenschaft erwuchs. Aber an der Schlüsselbedeutung, die Kafkas Werk dem Traum einräumt, läßt sich sein Satz auch als Abwehr aus großer Affinität zu Freud lesen: Zum letztenmal, aber eben noch Psychologie» (Th. Sparr, *Celan und Kafka in Celan-Jahrbuch* (2), Carl Winter Verlag, Heidelberg 1988, p. 142). – Senza voler trattare una questione tangente alla tematica qui in oggetto, ci limitiamo a rilevare come Kafka non smetta mai di osservarsi (cfr. diari 7.11.1921), di «udire le terribili voci dell'intimo», come scrive a Milena il 3.6.1920, sebbene sappia che tale continua, ossessiva, impietosa critica di sé, tale incalzante messa a nudo, confini con l'autodistruzione (cfr. diari 12.2.1922; 9.3.1922). Una simile capacità introspettiva rende superfluo qualsivoglia supporto interpretativo esterno, giacché lo implica e lo sussume. Le interpretazioni che chiamano poi in causa la condanna della psicologia in quanto metodo prettamente statico-descrittivo rispetto a quello psicoanalitico, squisitamente psico-dinamico, non tengono nel dovuto conto il fatto che lo stesso Freud è piuttosto elastico rispetto alle distinzioni terminologiche e dedica ad es. il VII cap. della *Traumdeutung* proprio all'analisi della psicologia dei

tazioni di cui le liriche di P. Celan, soprattutto le ultime, sono ricchissime<sup>8</sup>, sembra procedere a quella *mise en abyme* del testo cara alla tradizione ebraica che è sostanzialmente esercizio ermeneutico, ricerca, interpretazione che dal detto va traendo il non detto che c'è fra le righe<sup>9</sup>. Non solo questo portato della tradizione e della mistica ebraica è presente nel corpus celaniano. Pare infatti a chi scrive di rinvenire, in maniera esemplificativa in questa poesia, ma, infine, ovunque, i quattro livelli del senso secondo il sistema del *PaRDèS*, il fiorito frutteto della *Qabbalah*: il semplice (*Peshàt*), l'allusivo (*Remez*), l'esplicativo (*Drash*), il segreto (*Sod*). Il secondo e il quarto, in particolare, sembrano momenti costitutivi della poetica del-

---

processi onirici (*Zur Psychologie der Traumvorgänge*). Si veda pure la sua definizione della psicoanalisi come «nuova psicologia» (*Die Frage der Laienanalyse*, G. W. XIV, p. 220), ovvero come una parte di essa (Nachwort zur «*Frage der Laienanalyse*», G. W. XIV, p. 289). Le opere di Freud vengono citate nell'edizione dei *Gesammelte Werke* hrsg. v. A. Freud u.a., Imago Publishing, London 1940-1952, dal 1960 Fischer, Frankfurt a.Main.

<sup>8</sup> Celan sembra lavorare sul lettore come Benjamin che in un passo di *Einbahnstraße* scrive: «Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen» (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, vol. IV/1, p. 138). Per entrambi le citazioni a montaggio mirano a un effetto di *dépaysement* che, strappando il soggetto dal proprio baricentro, lo consegna a una realtà più profonda soggiacente alla presa in carico della Soggettivazione; in questo senso le considero prettamente terapeutiche per lo scrivente e pure per il lettore, il quale non può mai lasciar cadere l'attenzione, quell'attenzione che Celan in *Der Meridian* definisce «das natürliche Gebet der Seele» (III, 198), citando dal saggio di Benjamin su Kafka, il quale Benjamin, a sua volta, cita da Malebranche. Sulla citazione e l'autocitazione in Celan si veda, fra i più curati: W. Menninghaus, *Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*, in *Paul Celan*, hrsg. v. W. Hamacher und W. Menninghaus, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, pp. 170-190.

<sup>9</sup> Traggo da G. Busi una nota di stilistica che può servire a chiarire quanto intendo dire: «Midrash: caratteristica struttura che procede di citazione in citazione e che apre all'interno di ogni argomentazione infiniti incisi. Essa impone il proprio ritmo e dissolve sul nascere qualsiasi parvenza di gerarchia narrativa. È come se il testo rimettesse in discussione il proprio sviluppo a ogni nuova frase, condotto dal suono della parola e dall'emergere dei significati che provengono dalla Scrittura. Procedere per associazioni e per giustapposizioni di elementi eterogenei» (*Mistica ebraica*, cit., p. 89). – Due paralleli si impongono: paiono essere qui in gioco la freudiana *Deutung*, nonché il cuore più intimo della kafkiana «Lust zu fabulieren». Non è un caso che proprio Kafka fornisca – nella lapidarietà dell'aperçu – la definizione forse più illuminante della psicoanalisi freudiana come commento di Rashi della sua propria generazione e del XX secolo. In una lettera a K. Abraham Freud osserva: «Il nostro modo di pensare talmudico non può essere improvvisamente scomparso» (riportato in D. Meghnagi, *Il padre e la legge*, Marsilio, Venezia 1992, p. 17).

l'autore, oltre che livelli presenti nella *Traumarbeit*, di cui il sogno si serve, insomma, per tessere il proprio messaggio. Sicché il freudiano Käfertraum, qui citato come Maikäfertraum, risulta fondante il testo poetico in quanto tale, nella sua struttura paradigmatica e sintagmatica. Celan procederebbe dunque al montaggio dei semi linguistici come fossero le immagini del sogno che vanno a costituire il contenuto manifesto (*Trauminhalt*), il quale, a sua volta, debitamente scomposto, ri-vela la coesa, fitta trama soggiacente (*latente Traumgedanken*). Questo minuzioso lavoro di scavo e di cesello (maikäfern), questa importanza attribuita proprio agli scarti è sempre presente in Celan che in una lettera del gennaio 1964 all'editore tedesco Bermann Fischer scriveva: «Die Wahrheit sitzt im Detail»<sup>10</sup>.

Dunque fronte di Freud che si apre su una frase di Kafka che la voce fuori campo ha disposto sulla pagina scritta secondo una scansione, una grammatologia sue proprie. In un periodo assai difficile, in cui i ricoveri manicomiali si susseguono, il poeta cerca un'occasione per dire con il cuore, per sfuggire alla parola-liquame, alla chiacchiera infamante ipocritamente vaticinata dai «Bälge der Feme-Poeten» (I, 275), i nuovi «Maestri della Germania» che – a differenza del verbo unico del patriarca di *Tübingen, Jänner* – «durchen und vespern und wispern und vipern, / episteln» (I, 275)<sup>11</sup>.

L'exkursus intertestuale rinvia a *Huhediblu*, poesia di amaro, sottile, feroce sarcasmo, composta nel settembre 1962, periodo assai difficile della vita di P. Celan ancora profondamente prostrato per l'eco suscitata dall'accusa di plagio mossagli dalla moglie di Yvan Goll, Claire, alias Clarissa Liliane Aischmann. Sgomento dinanzi alla miope memoria dell'industria culturale bundesrepubblicana, che sugli orrori della *Shoah* speculava e fio-

<sup>10</sup> Cit. in *Paul Celan*, hrsg. v. W. Hamacher und W. Menninghaus, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, pp. 23-24. Questa attenzione per i dettagli, per i particolari apparentemente meno significativi, più assurdi e superflui che accomuna Freud, Kafka, Benjamin, Celan è parte integrante della tradizione ebraica che nella discussione talmudica e nella ermeneutica biblica raggiunge vette d'inarrivabile raffinatezza.

<sup>11</sup> È questo un po' il Leitmotiv della prima sez. di *Fadensonnen*, di cui *Frankfurt, September* è la seconda poesia. La prima è, come l'ultima, un'esortazione che Celan, nel periodo di acuzie dei disturbi psichici, rivolge a se stesso per non soggiacere al terrorismo della manicomializzazione: «Augenblicke, wessen Winke, / keine Helle schläft. / Unentworden, allerorten, / sammle dich, steh» (II, 113). Su detto periodo di inaudite sofferenze e miserie cfr. J. Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, Beck, München 1997 [1995], cap. 14. Con stile sorvegliato, senza nulla concedere al patetico o al sensazionalistico, il critico americano presenta una documentazione ricca e assai utile per la comprensione dell'uomo e del poeta.

riva, il poeta invoca a testimoni dell'infamia Paul Verlaine e Guillaume Apollinaire e combinando le loro parole, le loro immagini con le proprie, stigmatizza la stupida malvagità di una "Afterschrift" che tutto insozza e trascina nella stroschia della società-spettacolo «unterm / Datum des Nimmermenschtags im September-» (I, 276), il settembre dell'invasione nazista in Polonia<sup>12</sup>. Se in *Huhediblu* la cucina letteraria apparecchia un Beiwort che si fa mortifero Beilwort<sup>13</sup>, in *Frankfurt, September* essa si limita ad ammannire la prima colazione. Soggetto di tale atto incorporativo è una Simili-Dohle, composto uscito dalla densissima creatività del codice celaniano. Alla voce Simili i dizionari della lingua tedesca registrano i composti Simili-Edelsteine e Simili-Diamant<sup>14</sup>. Portiamo oltre l'associazione e pen-

<sup>12</sup> In una lettera del 14.12.1963 all'editore G. Bermann Fischer Celan menziona «die – nachweisbaren – Bestrebungen, mich und meine Veröffentlichungen zurückzusetzen bzw. totzuschweigen. Seit Jahren sehe ich [...] den systematischen Bemühungen zu, mein Prestige als Person und Schriftsteller abzubauen. [...] Entschuldigen Sie, daß ich auf mich selbst zu sprechen komme; ich täte es nicht, hätte ich nicht so deutlich vor Augen, daß an dem «Fall Paul Celan» viele von den Dingen abzulesen sind, die die Entwicklung in Deutschland mitbestimmen, – eine Entwicklung, die ich mit Besorgtheit verfolge. Dazu gehört, auf der «Linken», ein gewisser «liberaler» Antisemitismus, der es sich, diesmal (auch diesmal!) nicht ohne Mithilfe von Juden bzw. «Juden», zum Ziel gesetzt hat, das Jüdische – also *eine* der Gestalten des Menschlichen, aber immerhin eine *Gestalt!* – auf dem Wege der Absorption, Bevormundung usw. zu beseitigen. Es ist – das Wort ist nicht zu stark – letzten Endes ein verkappter Arisierungsprozeß [...] Nur daß es diesmal mit sympathetischer Tinte geschrieben wird – nicht anders als die Bestimmungen des numerus clausus, die in der Literatur überall da zur Anwendung gelangen, wo Jüdisches über die ihm zugebilligte Zweitrangigkeit hinauswächst» (*Paul Celan*, cit., p. 22).

<sup>13</sup> «auf den alten / Alraunenfluren gedeiht es, / als schmucklos-schmückendes Beikraut, / als Beikraut, als Beiwort, als Beilwort, / ad- / jektivisch, so gehn / sie dem Menschen zuleibe, Schatten, / vernimmt man, war / alles Dagegen – / Feiertagsnachtisch, nicht mehr,-; / Frugal, / kontemporan und gesetzlich / geht Schinderhannes zu Werk, / sozial und alibi-elbisch, und / das Julchen, das Julchen: / daseinsfest rülpst, / rülpst es das Fallbeil los, – call it (hott!) / love. // Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?» (I, 276-277). – L'ebraico biblico è lingua di notevole concretezza che fa un uso assai limitato degli aggettivi qui da Celan evidentemente considerati orpelli superflui, inutili specchietti per le allodole. – Il *Beilwort* potrebbe rinviare, per assonanza, pure all'affaire Beilis, cui Kafka – a detta di Dora Dymant – lavorò nel periodo berlinese (cfr. M. Brod, *Über Franz Kafka*, Fischer, Frankfurt a.M. 1974, p. 177). Il caso dell'ebreo russo Mendel Beilis – accusato di assassinio rituale nei confronti di un bambino cristiano – sollevò in Russia un'ondata antisemita costellata di azioni violente e persecutorie e trovò grande eco nella stampa europea. Kafka ne seguì gli sviluppi, tra il 1911 e il 1913, con particolare attenzione.

<sup>14</sup> Come già evidenziato da C. Perels in *Zu Paul Celans Gedicht Frankfurt, September* in

siamo a Dora Diamant (Dymant)<sup>15</sup>, compagna dell'ultimo anno di vita di Kafka, ebrea orientale di stirpe chassidica, prodiga di cure e maestra di ebraico dello scrittore, insieme al quale leggeva Isaia, il più messianico dei profeti. Kafka la conobbe a Müritz nel luglio 1923 nella Colonia della Casa Popolare Ebraica di Berlino, con lei andò a vivere a Berlino, con lei vagheggiava di raggiungere la Terra dei Padri<sup>16</sup>. La donna, dunque, la donna con cui dividere l'esistenza, la donna scelta, trovata alla fine, quando l'artista non riesce più neppure a nutrirsi, quando il viaggio in Palestina è impraticabile.

Il passaggio Simili-Diamant/Dora rinvia pure alla Dora del celebre caso di Freud. Pubblicato nel 1905 il resoconto dell'analisi iniziata nel 1899 illustra, riassume ed esemplifica i principi esposti nella *Traumdeutung*<sup>17</sup>. Il

GRM, 23/1, 1973, p. 63. A questo lavoro si rimanda per l'eccellente analisi stilistica della poesia.

<sup>15</sup> La storia dell'evoluzione dei cognomi ebreo-tedeschi meriterebbe uno studio a parte. La cancelleria di Giuseppe II insieme al riconoscimento dei diritti e dell'emancipazione impose agli ebrei nuovi cognomi, talora richiesti dagli stessi sudditi impazienti di assimilarsi, che li rendessero facilmente riconoscibili. Tra i più diffusi quelli legati all'ambito minerale e delle pietre preziose come appunto Diamant, Goldbaum, Karfunkel, Bernstein, Silbermann. Pure frequenti quelli eufemisticamente legati ad aromi fioriti quali Blumenfeld, Liliental, Rosenzweig, Veilchenduft. Un altro gruppo pare essere il parto della sarcastica, perversa fantasia della commissione imperial-regia: in mezzo a Ladstockschwinger, Pulverbestandteil, Schulklopfer, Kanalgeruch spicca sinistramente Luftgas (cfr. Hans-Jochen Gamm, *Das Judentum*, Campus Verlag, Frankfurt a.M.; New York, 1994, p. 152, nota 46). – Ritornando alla lettera di cui alla nota 12 Simili-Diamant/Simili-Dohle starebbe per l'ebreo assimilato che fa combutta con chi gli ha concesso la scelta (!) di un cognome che ne indichi la presunta, proiettata avidità.

<sup>16</sup> Dora racconta nelle sue *Erinnerungen* di come lei e Franz fantasticassero di emigrare in Palestina e di lavorare colà in un ristorante, lei come cuoca, Kafka come cameriere. La stessa Dymant, tuttavia, ricordando quei progetti non sa più dire con certezza se si trattasse o meno di mere fantasticherie, alla qual cosa farebbe pensare anche la lettera di Kafka a Milena del 9.5.1923. Per quanto assai lodata da molti critici e biografi dello scrittore ceco, la Dymant non si mostrò tuttavia generosa come Milena e non diede mai a Brod i manoscritti di Kafka rimasti in suo possesso. Di fatto non ne intuì neppure lontanamente il valore se nell'inverno del 1924 a Berlino bruciò – certo su invito dello scrittore – parecchie pagine degli stessi per scaldare, data la penuria di carbone, la casa in cui vivevano. I manoscritti ancora in suo possesso vennero poi confiscati dalle SS e risultano da allora scomparsi.

<sup>17</sup> Quando l'analisi iniziò, Dora presentava da anni una sintomatologia complessa: difficoltà di respirazione, accessi di tosse, crisi di afonia, dispnea etc. Senza voler ripercorrere tutta la storia della paziente, sottolineiamo che dai resoconti di Dora Freud risali ad una situazione tipicamente edipica, con una famiglia dominata dalla personalità pa-

nome Dora è fittizio, la scelta, dice Freud, è casuale, tuttavia l'anfibolia omofonica con *Torah* è pressoché completa<sup>18</sup>. I «Feme-Poeten» (I, 275), «Sipheten und Probyllen» (II, 93), campioni di falsi vaticini nell'epoca che dopo le «Auschwitzer Todesmühlen» (Eichmann) conosce i meccanismi tritattutto dell'industria culturale, praticano una Simili-Torah<sup>19</sup>. Simili-Torah è pure certa psicoanalisi «che riduce Freud a moneta spicciola», come scrive Kafka a F. Weltsch, allorché viene a sapere che per esemplificare i disturbi morbosi della vita pulsionale e affettiva dell'individuo W. Stekel sceglie un'opera come la *Verwandlung*<sup>20</sup>.

La frase secreta dalla lacrima-cristallo allude a tutt'altro. Come quando scambia il proprio corpo, le braccia, le mani con Mandel'stàm (I, 284), Celan inserisce in *Frankfurt, September* parole di Kafka che è andato rielaborando per sé. Il soggetto dello “an-schießen” è la Träne, che è anche di

---

terna. Il padre – che la fanciulla idolatrava – aveva stretto un legame durevole con la signora K. Il signor K. si mostrava invece molto interessato a Dora. In un sogno più volte ripetuto Dora si vede fuggire con il padre da una casa in fiamme dove la madre cerca di trattenerla, arrivata in una città straniera incontra un giovane sconosciuto: secondo Freud è qui attanzializzato il desiderio di sfuggire ad una realtà che schiaccia per ritrovare un'infanzia senza conflitti.

<sup>18</sup> *Torah* è insegnamento rivelato. In senso corrente designa i primi cinque libri della Bibbia o Pentateuco che sono parte di un insieme indivisibile corrispondente alla rivelazione del Sinai. Sull'associazione Dora/Torah cfr. D. Bakan, *Freud e la tradizione mistica ebraica*, Edizioni di Comunità, Milano 1977 [1958], cap. 32. È sempre Bakan che a p. 222 rileva come già il *Sefer Yetzirà* alluda alla intercambiabilità della *t* con la *d*.

<sup>19</sup> Il Grimm fa derivare il tedesco Dohle dall'italiano taccola, da cui ciacola, ciacolare, scherzare, pettegolare, sparlare (J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, cit. vol. II, col. 695-696). Un'altra accezione di Dohle – sempre registrata dal Grimm – è quella di “Prostituierte”: l'arte prostituita, fatta mercato, svilita da traffici banausici. (Grimm, cit., col. 1127) – Il composto Simili-Dohle potrebbe anche alludere a Reinhard Döhl, estensore della relazione commissionata dal presidente della Darmstädter Akademie, Hermann Kasack, per scagionare Celan dall'accusa di plagio (cfr. R. Döhl, *Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan in Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Darmstadt, 1960, pp. 101-132). Campione dei voltagabbana, Döhl aveva a tutta prima sottoscritto e ampiamente riferito le infamie che la vedova Goll faceva circolare sul conto di Celan.

<sup>20</sup> F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt a.M. 1958, p. 169. D'ora innanzi abbreviato con B. – La valutazione che Kafka dà di Freud è tutt'affatto diversa se, non appena terminata la stesura di *Das Urteil*, collega la sensazione di liberazione e di felicità provate allo psicoanalista viennese (si veda la nota di diario del 23.9.1912). Lo stesso Freud del resto non ha mai messo in discussione l'autonomia della sfera artistica rispetto alla ricerca psicoanalitica come frequentemente attestato nella sua opera (cfr., ad es., G. W. XIII, p. 91).

Freud, ma, nella generalizzazione sineddochica, accomuna tutti i padri-patriarchi, veggenti insonni della parola, ad eccezione di quell'unico – Mosè – con il quale Dio volle intrattenere un dialogo diretto (Num. 12, 6). Una visione per comunicare dunque, un *Maikäfertraum* a illuminare la parete antropizzata. Dietro a questo schermo del sogno la fronte di Freud apre una prospettiva inusitata, inquietante che, nell'impersonalità reificante della quarta dimensione, nullifica la trappola della captazione immaginaria spogliando l'Io del lettore dell'alibi empatico.

Protagonista del freudiano *Käfertraum* è una donna; il sogno è interpretato come volontà punitiva che copre la beanza del *Begehren* aperta da un marito inadempiente: è la sirena dell'apologo kafkiano con gli occhi pieni di lacrime e gli artigli pronti a ghermire. Di «Maikäfer» Freud parla in rapporto alla «Maikäferplage» che infesta la località estiva in cui la sognatrice si trova a soggiornare con la figlia. Il sadismo con cui i bambini del luogo infierivano contro gli insetti schiacciandoli crudelmente risveglia nella donna il ricordo di un uomo che si cibava dei maggiolini dopo aver loro strappato le ali. L'arsenico richiesto alla sognatrice dalla figlia per uccidere le farfalle che collezionava da piccola, nonché ulteriori atti di sadismo, fanno venire in mente i mezzi usati contro gli ebrei nei campi di sterminio, in particolare l'impiego dello *Schädlingsbekämpfungsmittel* Zyklon B, ritenuto da Rudolf Höß – comandante in capo ad Auschwitz – di gran lunga più efficace del monossido di carbonio<sup>21</sup>. Altri indizi ricollegabili al *Ge-dicht* si potrebbero rinvenire procedendo oltre nell'analisi, non da ultimo la distonia che la paziente avverte tra intenzioni profonde e apparenza, tra essere e dover essere<sup>22</sup>. Ma c'è dell'altro: c'è l'uomo insetto,

<sup>21</sup> Cfr. *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, hrsg. v. W. Benz, H. Graml u. H. Weiß, dtv, München 1998, p. 815.

<sup>22</sup> S. Freud, *G. W. II-III*, cit., p. 296. La paziente scompone – secondo le indicazioni di Freud – le immagini del sogno procedendo per singole associazioni, trattando insomma le parole come cose e le cose come parole: a Maggio (Mai) ella collega la propria data di nascita e quella del proprio matrimonio. Tre giorni dopo il matrimonio scrisse una lettera ai genitori in cui mentiva dicendosi felice, mentre non lo era affatto. Il motivo del matrimonio rimanda a Kafka, mentre quello della lettera è fondante la poetica di Celan a partire da *Schwarze Flocken* (Früh., 129), momento in cui la Storia entra nella sua vita con la lettera della madre che lo informa della morte del padre e gli chiede uno sciale, un panno per fronteggiare il gelido inverno ucraino. Nel maggio 1946 Celan aveva iniziato l'amico Petre Solomon alla lettura di Kafka. La frequentazione dei testi di Kafka, insieme a quelli di Shakespeare, accompagna la vita del poeta scandendone i momenti più critici e infelici. Nel maggio 1960 la campagna denigratoria scatenata dalla vedova Goll contro Celan – vincitore designato del premio Büchner – raggiunge la sua

lo «Schwarzkäfer», come lo definisce Kafka in una nota di diario del 21. 10.1913 riferita alla *Verwandlung*. Il Maikäfer compare inoltre sotto forma di ambigua fantasia onirico-ipnagogica in un frammento della prima produzione di Kafka<sup>23</sup>.

Allora il primo membro del composto Simili-Dohle allude pure alle simiglianze, alle affinità elettive, strumento necessario, ingrediente prezioso della particolare *Ver(s)dichtung* celaniana, la cui rima – tutta interiore e chiasmica – canta nelle due strofe finali di *Frankfurt, September*. D'altra parte in quanto primo membro dei composti *Simili-Edelsteine/Simili-Diamant* esso veicola l'idea di artefatto, di contraffazione, grande motivo che l'ultimo Kafka ripropone in maniera sempre più insistita insieme all'altro di sempre: «Schreiben als Form des Gebetes»<sup>24</sup>.

Quale compito spettasse poi alle Dohlen nell'opera di Celan lo aveva mostrato una poesia del 1952 che inaugura l'ultima sezione di *Von Schwelle zu Schwelle*, quella in cui la voce poetante compie l'agghiacciante traversata alla volta dell'isola dei morti. Parodistico, orrifico capovolgimento della

---

acme segnando per sempre la vita del poeta. Nel maggio 1964 Celan è oggetto di nuove incomprensioni nella Germania bundesrepubblicana. Dopo dieci anni H. E. Holthusen torna a occuparsi di lui e sulla *FAZ* del 2.5.1964, pur paragonandolo a Rilke e a Hölderlin, liquida il verso: «Ihr mahlt in den Mühlen des Todes, das weiße Mehl der Verheißung» (I, 35) come una «in x-Beliebigkeiten schwelgende Genitivmetapher». L'influente critico – autore di una poesia bolsa e retorica come *Tabula rasa* – aveva dimenticato (o non voleva aver mai saputo?) l'eufemismo con cui Eichmann designava la mostruosa macina di morte operante ad Auschwitz.

<sup>23</sup> Trattasi del frammento *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1907/1908). A segnalare la fonte è Th. Sparr in *Celan und Kafka*, cit., p. 142. – Kluge riconduce l'etimologia di Käfer a «fressen, kauen» e lo apparenta a Kiefer (F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, W. de Gruyter, Berlin, New York 1989, p. 346). L'apparato boccale dei coleotteri è di tipo masticatorio con mascelle e mandibole particolarmente robuste: uno sciame di maggiolini può divorare in brevissimo tempo un intiero raccolto. Eccoci di nuovo nell'ambito dell'oralità presente in *Frankfurt, September* sia nella sua forma simbolica – l'atto di parola della lacrima cristallizzata – che in quella prettamente fisiologica, inglobante e incorporativa: il Frühstück della Simili-Dohle richiama infatti il robusto appetito dei sorveglianti del racconto di Kafka *Ein Hungerkünstler* (cfr. Perels, cit., p. 63). La voracità degli attempati guardiani è uno dei pochi spettacoli che rallegrano la vita monotona e oscura in cui è piombato il grande artista di un tempo. È nota la propensione di Kafka per il vitto vegetariano e per i cibi morbidi e dal sapore delicato. La parentela della parola *Käfer* con *Kiefer*, organo della masticazione oltre che dell'articolazione del linguaggio, rafforza inoltre il rimando all'ultimo Freud come pure all'ultimo Kafka.

<sup>24</sup> F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt a.M. 1953, p. 348. D'ora innanzi abbreviato con H.

nottola di Minerva che doveva trascinare nella notte mistica del “sangue e della terra” le ambizioni aquiline, la furia rapace di una nazione tutta, la Dohle compare qui nella funzione di sentinella dei morti che vogliono essere detti nel notturno in sé raccolto: «dies ist die Gegend, wo / rasten, die wir ereilt: //sie werden die Stunde nicht nennen, / die Flocken nicht zählen, / den Wassern nicht folgen ans Wehr. //Sie stehen getrennt in der Welt, / ein jeglicher bei seiner Nacht, / ein jeglicher bei seinem Tode, / unwirsch, barhaupt, bereift / von Nahem und Fernem» (I, 125).

È un volo interminabile che non sa più dell’inizio e della fine. E la parola ristà sopra i ghiacciai, si fissa – come l’esistere – a torto (*zu Unrecht*), si dipana con la stessa inesorabile crudeltà con cui l’estate succede all’inverno spaventoso della Storia: «Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte, / sie tragen sie ab an ein Wort, / das zu Unrecht besteht, wie der Sommer. //Ein Wort – du weißt: / eine Leiche. / Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden» (ibid.). «Ein Wort – du weißt: / eine Leiche»: del cadavere e della lasciatura, spazio bianco dimenticato da un tipografo disattento, si nutre i versi di Celan. In una tarda lirica il poeta, votato alla *Nachtordnung*, apostrofa se stesso come «seelenbärtiger, hagel- / äugiger Weißkies- / stotterer» (II, 357), l’impossibile, mistica barba di luce è barba dell’anima, gli occhi sono spenti, la parola offesa. Il *trait d’union*, il *Simili* che unisce i poeti allo scrutatore d’anima, è allora il “klagegerastert”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Dopo il salto mistico del *Tractatus* Wittgenstein, occupato dal problema di come il linguaggio rifletta le sensazioni individuali (Empfindungen), ricorre nelle *Philosophische Untersuchungen* alla metafora del Käfer per rappresentarsi una parola che nel gioco linguistico chiami in causa la propria come l’altrui sofferenza: «293. Wenn ich von mir selbst sage, ich wisse nur vom eigenen Fall, was das Wort «Schmerz» bedeutet, – muß ich *das* nicht auch von den Andern sagen? Und wie kann ich denn den *einen* Fall in so unverantwortlicher Weise verallgemeinern? / Nun, ein Jeder sagt es mir von sich, er wisse nur von sich selbst, was Schmerzen seien! – Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir «Käfer» nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schau; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick *seines* Käfers, was ein Käfer ist. – Da könnte es ja sein, das Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, daß sich ein solches Ding fortwährend veränderte. – Aber wenn nun das Wort «Käfer» dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? – So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein Etwas: denn die Schachtel könnte auch leer sein. – Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann «gekürzt werden»; es hebt sich weg, was immer es ist. / Das heißt: Wenn man die Grammatik des Ausdrucks der Empfindung nach dem Muster von «Gegenstand und Bezeichnung» konstruiert, dann fällt der Gegenstand als

Nel terzo dei *Quaderni in ottavo* in data 11.12.1917 leggiamo: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit-Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts» (H, 83). Proprio nel 1917 Kafka si dedica intensamente alla psicoanalisi e alla lettura di Kierkegaard, che in *Enten-Eller* definisce il poeta come: «[...] un uomo infelice, le cui labbra sono formate in modo tale che il suo sospirare e il suo urlare si trasformano in bellissima musica, mentre la sua anima si contorce in tormenti segreti<sup>26</sup>. Il che ci introduce ai due ultimi versi occupati dal secondo membro del binomio chiasmico: Der Kehlkopfverschlusslaut / singt. La oclusiva momentanea sorda forte *k*, due volte ripetuta, racchiude il NdP di Kafka; il semema *Kehlkopfverschlusslaut*, nella potenza articolatoria esplosiva ed affricata, impegna tutti gli organi di fonazione: piaceva questo grattare, questo gracidiare, al Kafka dello sconcertante aforisma che umilia la volontà di potenza delle cornacchie contro il cielo<sup>27</sup>. In “Kehlkopfverschlusslaut” l’accumulo di gutturali sorde forti e di affricate è sollecitato – sul piano fonosimbolico – dal “frühstückt” della strofa precedente: la dis-simulazione si fa dis-similazione. Il poeta porta il segno come *Ja’agov / Israel*; è scelto, foss’anche da nessuno. Il cibo anelato deve essere allora di tutt’altra natura, come per Gregor nella *Verwandlung*, come per l’artista del digiuno che supera se stesso e nell’andare oltre il limite dei 40 giorni – (i 40 giorni di Mosè in digiuno e in preghiera sul Sinai, quelli di Cristo nel deserto) – si lascia morire. «E tu mangerai e ti sazierai e benedirai YHWH, tuo Elo-him, in questo buon paese che egli ti avrà dato» (Deut. 8,10), così la promessa di Dio a Israel, che si appresta a entrare in terra di Canaan. Questa promessa Kafka, l’ebreo Kafka, la ricerca, sino a perseguirla

---

irrelevant aus der Betrachtung heraus» (L. Wittgenstein, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1969, Bd. I, p. 403). – Käfer e dolore, dunque, a rappresentare quanto di umano troppo umano non si lascia imbrigliare da gabbie concettuali precostituite. Non sappiamo se Celan conoscesse dette riflessioni, di certo l’amico di I. Bachmann, l’uomo dalle molteplici e dotte letture, non poteva ignorare Wittgenstein e la sua preoccupazione intorno al linguaggio. Le ipotesi del filosofo austriaco ben si attagliano alla problematica che occupava la vita del poeta di Czernowitz nella ricerca della fondazione del senso per dare corpo e sostanza (*sub specie* fonica e fonologica) all’insignificabile e non mentalizzabile della *Shoah*.

<sup>26</sup> Citato da Baioni nel suo bel libro su Kafka: G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 221.

<sup>27</sup> Giocando con l’etimo del proprio nome Kafka scrive: «Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeutet eben: Unmöglichkeit von Krähen» (H, 42).

spasmodicamente, nella pratica della scrittura<sup>28</sup>.

\* \* \*

Nel chiasmo delle due ultime strofe di *Frankfurt, September* il non detto della lacrima si esprime con geometrica esattezza nella proporzione *Simili-Doble: singt = Kehlkopfverschlußlaut: frühstückt*. A ben vedere le due fonicamente sintoniche, ma concettualmente distoniche ed ossimoriche immagini qui veicolate si interrelano a specchio al titolo dell'ultimo racconto di Kafka, *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. È l'ambigua, enigmatica, preziosa nullità del canto di Josefine ad attrarre Celan, figlio superstita: «Josefine behauptet sich, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl daran zu denken. Einen wirklichen Gesangkünstler, wenn einer einmal sich unter uns finden sollte, würden wir in solcher Zeit gewiß nicht ertragen und die Unsinnigkeit einer solchen Vorführung einmütig abweisen»<sup>29</sup>.

Già, ma chi è, o meglio, che cosa è Josefine? Con un doppio salto mortale il racconto – come e oltre lo *Jakob von Gunten* di quel poeta della prosa che fu Robert Walser, da Kafka amatissimo – non è costruito su, ma parla la bi-logica dell'inconscio e forse, sopra tutto, il *double-bind*, perché Josefine è a un tempo verità corrusca e sfrontata menzogna, beffa e santità<sup>30</sup>. Tutto il racconto è la revoca di se stesso, non della propria *fabula*, ma del diritto ad esistere come racconto, a darsi al mondo, al proporsi dell'artista come tale. Più e oltre Odradek – lo sconcertante figlio-rocchetto senza fissa dimora, tutto da leggere alla luce del freudiano *fort/da* – Josefine presiede alla *Verneinung* e dunque al linguaggio, è il salto oltre la

---

<sup>28</sup> Il 28.1.1922, periodo di amari bilanci quant'altri mai, Kafka annota: «[...] jetzt bin ich schon Bürger in dieser andern Welt, die sich zur gewöhnlichen Welt verhält wie die Wüste zum ackerbauenden Land (ich bin vierzig Jahre aus Kanaan hinausgewandert) [...] Freilich, es ist wie die umgekehrte Wüstenwanderung mit den fortwährenden Annäherungen an die Wüste und den kindlichen Hoffnungen (besonders hinsichtlich der Frauen): "ich bleibe doch vielleicht in Kanaan", und inzwischen bin ich schon längst in der Wüste, und es sind nur Visionen der Verzweiflung, besonders in jenen Zeiten, in denen ich auch dort der Elendeste vor allen bin, und Kanaan sich als das einzige Hoffungsland darstellen muß, denn ein drittes Land gibt es nicht für die Menschen» (F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992, p. 414. D'ora innanzi abbreviato con TB). Cfr. pure la nota di diario del 19.10.1921.

<sup>29</sup> F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt a.M. 1993, p. 184. D'ora innanzi abbreviato con E.

<sup>30</sup> «Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. / Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein» (H., 99).

barra della *Ur-verdrängung* verso il Sé più intimo e nascosto<sup>31</sup>. Colché raggiungiamo il paradosso, l'impossibile freudiano di pensare la *Dauerspür* corto-circuitando il sistema *W-Bw* (Percezione-Coscienza)<sup>32</sup>. Josefina è perfetta, totale dimenticanza, è la beata incoscienza di *Odysseus* ed è pure le sirene dagli artigli inutilmente pronti a ghermire, il corpo sensualmente offerto, il volto bagnato di lacrime. È l'animale forse in grado di ingannare il cherubino dalla spada fiammeggiante del dialogo kleistiano, ma solo perché l'angelo non si cura di lui, solo perché il cielo è «impossibilità di cornacchie». È il coesistere di differenti mozioni dell'animo, due forze di uguale potenza epperò di opposta vettorialità: tale irrapresentabile, tale ineffabile degli affetti riesce a esprimere e condensare l'ebreo Celan (che come l'ebreo Kafka e l'ebreo Freud sa che le proprie origini riposano sul divieto fondamentale del farsi immagini) nella rigorosa, complessa geometria che compone le ultime strofe di *Frankfurt, September*, dove forma e contenuto sono talmente interrelate che si potrebbe forse solo descriverne l'efficacia con la figura del toro di Lacan.

Padroneggiando un *ductus* talora ironico, talaltra ieratico lo scriba del popolo dei topi ci narra ancora una volta, per l'ultima volta con l'anima, poiché se la fine di Josefina è incerta, ancor più incerto è il destino dei topi che: «[...] in unserer Welt nur ein sehr trauriges werden kann», ciononostante il popolo (*Volk*) fa corpo coeso, resiste: «[...] aber das Volk, ruhig, ohne sichtbare Enttäuschung, herrisch, eine in sich ruhende Masse, die förmlich, auch wenn der Anschein dagegen spricht, Geschenke nur geben, niemals empfangen kann, auch von Josefina nicht, dieses Volk zieht weiter seines Weges» (E, 185)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> «Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt» (H, 92).

<sup>32</sup> Problematica che impegna Celan il quale su questo invalicabile confine tra soma e psiche torna a più riprese (cfr. in particolare II, 201; II, 203; II, 388).

<sup>33</sup> *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* riprende e sviluppa le riflessioni del 1911 sulle *Kleinere Literaturen* che Kafka concepisce di concerto al suo incontro con la cultura e la lingua jiddish, simulacro idealizzato del mondo degli ebrei orientali, dell'universo dello *shtetl* che forniva al figlio Franz, inevitabilmente Westjude, una ipotesi da contrapporre all'assimilato, sanguigno, stereotipato mondo del padre Hermann. La lucida, quasi suicidaria sincerità di Kafka figlio verso se stesso e le favole che si raccontava traluce dalla indecidibile, aporetica identità di Josefina che non rende possibile una sua collocazione nel popolo dei topi, sebbene la *pietas* muova il narratore ad istituire un'analogia: «Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen; das dünne Pfeifen Josefins

Al pari di Kafka Freud non poteva concepire, non immaginava l'irrapresentabile della *Schoab*, come Kafka tuttavia lo presentava ed era in un certo senso felice di congedarsi da un mondo in cui non si riconosceva<sup>34</sup>, che bruciava i suoi libri, perseguitava la sua famiglia, confiscava i beni costringendolo alla fuga, a farsi esule in terra straniera, lui vecchio patriarca così malato e come Kafka sempre più vicino al silenzio. E *Ja'aqov/Israel* tornava a prendere il bastone, lo spettro di *Abasverus* a vagare inquieto per

---

mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die armselige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt» (E, 178). Dove la funzione fatica della lingua mondana fallisce, dove quella poetica è umiliata e irrisa, il canto, foss'anche il flebile squittio di un topo già in trappola, lascia una traccia. Freud, Kafka, Celan lettore di entrambi e frequentatore di Benjamin uniti nella preoccupazione intorno alla *Dauerspür* (cfr. nota 34). Dalla «traccia» sembrano provenire le creature animali e in-coscienti dell'universo kafkiano, nella *Spür* riposa l'irriducibile trascendenza del «tu» celaniano che ci parla nel grido di Lucile, nel mondo scardinato dalla prospettiva a testa in giù di Lenz. – Alla comprensione del palinsesto celaniano concorrono pure, a mio modo di vedere, le riflessioni di E. Lévinas, il quale propone una lettura della *Spür* in chiave squisitamente ebraica che permette di ripensare l'Altro in causa della responsabilità. Il superamento dell'«être soucieux d'être», che incatena l'individuo ancora e sempre alla «filosofia dell'hitlerismo» (1934), permette di uscire dalla relazione simmetrica nella cura per *Altri*. L'ultra-ontologico di Lévinas afferma la trascendenza dell'Altro in tutta la sua portata etica. Alla luce di tale lettura la «Atemwende» si proporrebbe come il tentativo di dare corpo e voce all'irriducibile unicità della creatura, di avventurarsi nel campo vergine e inesplorato di una lingua che riferisce dell'altrimenti che essere»: «Cet au delà se dit – et se traduit dans le discours – par un Dire essoufflé ou retenant son souffle, l'extrême possibilité de l'esprit, son époque même, par laquelle il dit avant de se reposer dans son propre thème et de s'y laisser absorber par l'essence. Cette rupture de l'identité – cette mue de l'être en signification, c'est-à-dire en substitution – est sa subjectivité du sujet ou sa sujétion a tout – sa susceptibilité, sa vulnérabilité, c'est-à-dire sa sensibilité» (E. Lévinas, *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye 1974, p. 17).

<sup>34</sup> In una lettera del 19.4.1936 Freud, padre Edipo che necessita vieppiù della parola-protesi di Anna-Antigone, scrive a B. Low: – «The world is becoming so sad that it is destined to speedy destruction – this is the only palliative for me». (S. Freud, *Briefe 1873-1939*, Fischer, Frankfurt am Main, 1960, p. 421.) Ma si veda pure la toccante lettera a S. Zweig del 17.10.1937, dove nessun palliativo riesce a coprire la lunga, onesta pratica della verità come «esercizio critico»: «Ich leide an der Zeit wie Sie, und wie Sie finde ich den einen Trost an dem Gefühl der Zusammengehörigkeit mit wenigen anderen [...] Meine Arbeit liegt hinter mir [...]. Niemand kann vorhersagen, wie spätere Zeiten sie einschätzen werden. Ich selbst bin nicht sicher, von der Forschung ist ja der Zweifel unablässig, und mehr als ein Bruchstückchen der Wahrheit hat man gewiß nicht herausbekommen. Die nächste Zukunft sieht trübe aus auch für meine Psychoanalyse» (Ibid., pp. 430-431).

l'Europa, a misurare il mondo<sup>35</sup>.

\* \* \*

Poeti, profeti, parlati dalla parola-verità gridata nel silenzio che avvolge il fragore del mondo. Bisognava passare l'inferno della follia per far brillare il logos dell'anima, per isolare, purificato dalle scorie della Storia, l'umore amaro che questa aveva preteso, lacrima-lente, concresciuta sulla soglia, filtro tra interno ed esterno, tra introiezione e proiezione denegante, ricerca di realtà, premessa evenemenziale ad ogni tentativo di fondazione ontologica dell'uomo e del mondo.

Nel *Ge-dicht* dedicato a Spinoza, anch'esso in *Fadensonnen*, il filosofo esiliato e da tutti bandito, anche dalla sua gente, andava cesellando nel sordido sottotetto di uno squallido quartiere di Amsterdam lacrime angolose, incomprese, veggenti, lacrime come fossero lenti, lenti come fossero lacrime. Solo il poeta lo ricorda nel canto-benedizione che intona per una straniera, una barbara in odore di eresia: «daß Baruch, der niemals / Weinende / rund um dich die / kantige, / unverstandene, sehende / Träne zurecht- / schleife» (II, 126). Ma Baruch, quel nome invocato dal Salmista-poeta, divora i secoli e – come in una sinopia – sagome rosse evocano altre ombre, altri veggenti: Baruc, scriba di Geremia costretto al silenzio, legge in pubblico le profezie del maestro e si gioca la vita (Ger., 36).

Il sintagma “Träne – Satz” di *Frankfurt, September* si illumina allora di altri significati: “Satz” come “Lehrsatz”: teorema scientifico, tesi filosofica; “Satz” come frase musicale: in *Frankfurt, September* è un canto pieno; “Satz” come “sedimento”, stilla di dolore. Infine “Satz” come “salto”, come Pesach, il nome ebraico di Celan. È l'anticipo sui tempi che ostruisce il cristallino dell'occhio profetico producendo la lente di sale, specchio concavo in cui la memoria della propria gente precipita.

La venuta del patriarca, invocata dal poeta-gabbiano di *Tübingen, Jänner*, si chiude sulla poca cosa di un quasi silenzio che conosce solo più la dignità del balbettio, lallazione in-fans che sconvolge e scompone sememi per ricomporli nella sutura assurda della «Königszäsur» (III, 108) da cui dopo Auschwitz, nonostante Adorno, la verità della poesia ancora ci parla: «Käme, / käme ein Mensch, / käme ein Mensch zur Welt, heute, mit /

---

<sup>35</sup> Così si esprime Freud in una lettera del 12.5.1938 al figlio Ernst, già a Londra con la famiglia: «Ich vergleiche mich manchmal mit dem alten Jakob, den seine Kinder auch im hohen Alter nach Ägypten mitgenommen haben [...]. Hoffentlich folgt nicht darauf wie dereinst ein Auszug aus Ägypten. Es ist Zeit, daß Ahasver irgendwo zur Ruhe kommt» (Ibid., p. 435).

dem Lichtbart der / Patriarchen: er dürfte, / spräch er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu. // («Pallaksch. Pallaksch» I, 226). La glossolalia della Simili-Dohle contro la profezia esplosa con voce chioccia e graffiante, come il canto di una cornacchia contro il cielo: Spinoza, Hölderlin, Freud, Kafka, Benjamin: il caleidoscopio delle generazioni tutte collassa in quella lacrima di sale e di diamante. Celan, sopravvissuto, sa che il pessimismo di Freud non era dettato da vecchiaia, gli incubi di Kafka non da notti insonni passate a giacere con la donna-letteratura<sup>36</sup>. Egli è il figlio che parla dolorosamente *post rem*, quegli orrori li ha vissuti e con essi la falla che l'algido programma di sterminio nazista voleva aprire nel simbolico perseguendo con scientifica ferocia "l'eccidio del nome"<sup>37</sup>. Per quello è passata la sua poesia, da quello è uscita l'aspra, pungente, scabra duttilità della sua lingua.

\* \* \*

Dopo aver sezionato la poesia analizzandone le singole strofe, invitiamo a guardarla ora di nuovo nella sua interezza, con occhio visivo, come direbbe Cartier-Bresson. Ecco allora aprirsi al nostro sguardo segni neri che vanno componendo, strofa dopo strofa, il profilo di un volto, più come gli emblemi di certe poesie barocche che non come taluni esercizi della *konkrete Poesie*<sup>38</sup>: la prima e la seconda strofa disegnano la fronte e il

<sup>36</sup> Tutte le sorelle di Kafka e la stessa Milena morirono in campi di sterminio.

<sup>37</sup> Traggo la definizione da D. Sibony che così la motiva: «Lo Stato tedesco ha condannato a morte una parola (Ebreo) – un pezzo di linguaggio, un rapporto simbolico – esattamente come si condanna uno o più individui [...] Il progetto nazista deve essere pensato come rituale. Cerimonia allucinata: tutti i corpi concentrati in un sol luogo, mentre la voce tedesca richiudeva su di essi il loro nome unico, il loro nome comune, con la porta della camera a gas. / Hiroshima è perita in un attimo, grazie ad un congegno lungamente "cresciuto", ma senza questo accento rituale; sotto il segno unicamente dell'efficacia militare, discutibile o meno, ma che non invocava simbolicità né congiunzione tra il nome e il corpo; uccidere il nemico il più possibile non equivale a cercare l'ultimo nemico per tappare col suo corpo la breccia aperta dal suo nome. [...] Possiamo perdonare ai Nazisti? Alcuni individui possono accordare o rifiutare il perdono, ma l'atto in sé, in quanto eccidio del Nome, non dà luogo né al perdono né al suo rifiuto. Bisognerebbe che si commuovesse la lingua nel suo insieme, che essa si ergesse e gridasse la parola che le volevano cacciar fuori oppure che perdoni loro di aver tentato, invano, che le fosse strappata». D. Sibony, *L'eccidio del nome* in *Lettera Internazionale*, n.51/52, 1997, pp. 48-49).

<sup>38</sup> Che per altro Celan non amava (cfr. H. Huppert, «*Spirituell*». *Ein Gespräch mit Paul Celan* in *Paul Celan*, cit., p. 320).

naso, in «Träne e «Satz» sono riconoscibili labbro superiore ed inferiore. Ecco poi il mento, la gola con gli organi di fonazione che articolano le due strofe conclusive: anzi, a ben vedere, le due ultime strofe presentano proprio l'apparato fonatorio in sezione laterale. Possiamo così ricostruire il tragitto del suono giù sino alla laringe: il «Kehlkopfverschlußlaut» situato all'altezza della glottide, a chiuderla, con il «singt» immediatamente sotto, a costituire il cuore pulsante della *phoné*<sup>39</sup>.

Il fonema designato in tedesco con il termine «Kehlkopfverschlußlaut» o «Knacklaut» è l'occlusiva laringale sorda con trascrizione API [ʔ], altrimenti conosciuta come colpo di glottide. Essa non ha espressione grafica, si produce davanti a vocale tonica iniziale di morfema e ha un corrispettivo nella *alef* ebraica<sup>40</sup>. Il *Sefer Yetzirà* ci informa che *alef*, insieme a 'ayin, be e het, unita «alla punta della lingua come fiamma al tizzone» si usa «sull'attaccatura della lingua e nella gola», e la classifica fra le tre madri (*alef, mem, shin*); *alef* regna nello spirito che è nell'aria e nel cuore della persona<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Kafka aveva una rappresentazione dell'interno del suo corpo così marcata da sfiorare talvolta il delirio autoscopico o la veggenza. In uno dei *Gesprächsblätter*, cui era costretto in seguito alla prescritta «Schweigekur», leggiamo: «Da bekommt man einen Begriff von Schwindsucht in der Mitte ein facetierter Stein, zur Seite die Sägen, sonst alles leerer, trockener Auswurf» (B, 484). Il parallelo con il mondo lavico-minerale ricorda i paesaggi di Celan. Vale la pena rilevare che alla voce *Säge* il Duden riferisce dell'esistenza di una «Singende Säge», strumento musicale che produce suoni sfregando con un archetto la parte non dentata della lama di una sega (cfr. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, cit., vol. VI, p. 2842). Tale ambiguo strumento di musica e tortura, metafora del poeta malato e del suo canto inestinguibile, non avrebbe sfigurato in un qualche racconto kafkiano.

<sup>40</sup> Il cui valore consonantico appare solo quando è seguita da vocale, convenzionalmente trascritta con lo spirito dolce del greco; nei testi vocalizzati, in inizio e fine di parola, essa non viene traslitterata. Perels (cit., p. 62, nota 30) la confonde con la faringale 'ayin, gutturale sonora tipica delle lingue semitiche e sconosciuta alle nostre (cfr. P. Joüon, *Grammaire de l'hébreu biblique*, Institut Biblique Pontifical, Rome 1923, réimpression photomécanique 1987, pp. 15-16; E. Y. Kutscher, *A History of the Hebrew Language*, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem 1982, p. 8).

<sup>41</sup> *Sefer Yetzirà* / *Il libro della formazione* in *Mistica ebraica*, cit., p. 37. «Formati con *alef*: aria, atmosfera, umidità tiepida, tronco, norma e lingua» (ibid., p. 40). Un midrash racconta come la modesta *alef* si astenesse dall'avanzar diritto di primogenitura nella creazione del mondo, per la qual cosa Dio la premiò riservandole il privilegio di inaugurare il Decalogo (L. Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, Adelphi, Milano 1995 [1925, 1953], vol. I, p. 28). – Alef è la prima lettera di *emet* (verità): cancellata dalla fronte del golem essa lascia il posto a *met* (morto). La leggenda del golem, nata a Praga dalla fervida immaginazione di Juda ben Bezalel Löwe, comunemente conosciuto come Rabbi Löw o Wunderrabbi, testimonia della potenza creatrice della lingua. Di detta leggenda Celan si occupa nella

Questo suono accomuna dunque le due lingue madri di Péssach/Paul Antschel/Celan, ma c'è dell'altro. I nomi delle lettere ebraiche sono sempre stati percepiti come portatori di senso. Ogni lettera evoca una cosa, crea un pezzo di mondo<sup>42</sup>. La forma grafica della lettera **ℵ** simbolizza la natura infinita di Dio, Unico, Eterno, Immutabile, quella espressa dal Tetragramma impronunciabile. Ma **ℵ** sta anche per Adam (Uomo), la più nobile tra le creature chiamate alla vita dal soffio divino<sup>43</sup>.

L'anima di quel volto che è la poesia tutta *Frankfurt, September* ci guarda allora dalle profondità sorde, diafane, epperò, nella autoreferenzialità del suono, anche graffianti del «Kehlkopfverschlusslaut». Dal suo cuore nascosto – celato nel *sancta sanctorum* del tempio distrutto – nasce il canto, virata di respiro, alito di verità, ricerca di purezza<sup>44</sup>. Verità e purezza che disperavano Kafka: scrittore/demiurgo per sempre da esse bandito le ricreava con la potenza delle sue personali orgie visionarie<sup>45</sup>. Parola teurgica e istanze messianiche si saldano allora in *Frankfurt, September* a suggerire il

---

poesia *Einem, der vor der Tür stand* (I, 242) dove aleggia la presenza di Kafka, il quale aveva progettato di scrivere del golem (TB, 363). Il mondo dei chassidim dovette esercitare un certo fascino su entrambi gli autori, non a caso Celan mostrava una predilezione per *Ein Landarzt*, il racconto più chassidico di Kafka. Sulla poesia di Celan cfr. l'eccellente analisi di Felstiner che la collega alla parabola di Kafka *Vor dem Gesetz* (Felstiner, cit., pp. 237-241).

<sup>42</sup> L'alfabeto ebraico è un vero e proprio universo da cui i cabbalisti hanno saputo trarre costruzioni speculative di grande raffinatezza: *gimatreya*, *notariqon*, *taryeskat* sfruttano le molteplici possibilità combinatorie delle lettere per inseguire scintille di significato che esplodono in lapilli di acronimi, anagrammi, paragrammi, acrofonie e via dicendo. A questo patrimonio, assai più che a certe derive surrealistiche, attinge Celan.

<sup>43</sup> La lettera consiste di tre parti: il segmento superiore destro è una *yod*, quello inferiore sinistro è ancora una *yod* e queste due lettere sono connesse da una *vav* diagonale. Ogni *yod* vale 10, e la *vav* vale 6. La somma è 26, che è esattamente il valore della somma delle lettere del Tetragramma (*bet – vav – bet – yod*). Questo è il nome che rappresenta Dio come Eterno, perché con queste quattro lettere si possono formare le parole *haià* (era), *bovè* (è) e *ihie'* (sarà). (G. Levy, *Prima dell'alfabeto*, Edizione a cura della Comunità ebraica di Casale Monferrato, 1996, p. 12).

<sup>44</sup> Nell'alfabeto mistico di Mosheh Cordovero (qabbalah preluriana) la natura spirituale delle lettere dell'alfabeto è ricondotta alle dieci Sefirot di cui costituiscono l'emanazione. Così, quando un essere umano pronuncia una lettera, ne risveglia lo spirito e l'alito che fluisce dalla bocca per pronunziarla va assumendo forme sante che salgono verso l'alto sino a ricongiungersi al divino. (*Pardes rimmonim* 26, 59c).

<sup>45</sup> «Die ungeheuer Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar» (TB, 224).

sogno/miraggio della traversata del deserto nella promessa del ritorno a casa; passato e futuro fuoriescono dalla lacrima-prisma che riunisce le origini alla terra a venire in un'unica curvatura, scintillante utopia, screziato arcobaleno che restituisce la lingua al significato delle origini<sup>46</sup>.

Il viaggio di Kafka in Palestina si ferma ai visi rosei e paffuti dei piccoli ebrei orientali, ai loro giochi spensierati nella Colonia estiva di Müritz, le loro grida gioiose risuonano ancora nello squittio degli ignari topini che assistono estasiati al non-canto di Josefina<sup>47</sup>. Il viaggio di Freud è il salto dell'Acheronte nella consapevolezza di aver contribuito a distruggere i falsi idoli, di aver aperto all'uomo l'occhio dell'inconscio<sup>48</sup>. Paul Celan quel viaggio effettivamente lo compie. Nell'ottobre del 1969 è a Gerusalemme e a Tel Aviv dove tiene, dinanzi all'Associazione Ebraica degli Scrittori, una brevissima, quasi stenografica allocuzione colma di umana solidarietà per quanto lo Stato di Israele ha realizzato, per l'entusiasmo con cui tutto viene intrapreso<sup>49</sup>. Epperò l'ospite non si ferma, si rimette in cammino come le sue poesie, con le sue poesie su sentieri: «[...] auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst [...] Eine Art Heimkehr» (III, 201).

---

<sup>46</sup> Le istanze messianiche di autori come Benjamin, Bloch, lo stesso Kafka ritengo siano profondamente legate al fatto che in ebraico, in certe condizioni, il tempo perfetto e quello futuro si invertono. Senza voler e poter approfondire in questa sede la questione inerente alle origini e alla terminologia relative a tale fenomeno, ci limitiamo a ricordare che si tratta dei verbi con *nav* conversiva, al qual proposito Joüon parla di «tempi invertiti» (cfr. Joüon, cit., pp. 319-336). La forma *n<sup>é</sup>qatalî* del perfetto invertito è spesso usata all'inizio delle profezie (ibid., p. 327), da cui il paradosso secondo il quale i profeti predicano il passato.

<sup>47</sup> Si veda la nota di diario di Kafka in data 13.3.1922.

<sup>48</sup> Nel III capitolo di *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* al paragrafo *Der Fortschritt in der Geistigkeit* Freud attribuisce il progresso intellettuale e spirituale dell'umanità alla distruzione degli idoli operata dal divieto fondamentale per l'ebreo di farsi immagini di Dio. (S. Freud, G. W. XVI, pp. 219-223).

<sup>49</sup> Celan ricorre a verbi come "glauben", "verstehen", "begreifen" per parlare di sensazioni, di sentimenti che afferra con la *ratio* ma che non gli appartengono; anche nel nuovo Stato di Israele egli è un viandante, ospite di passaggio riposa per qualche tempo all'ombra della verzura strappata al deserto: [...] und ich verstehe, inmitten von so vielem, auch den dankbaren Stolz auf jedes selbstgepflanzte Grün, das bereitsteht, jeden, der hier vorbeikommt zu erfrischen» (III, 203).

È la maledizione di chi ha attraversato lo sterminio, sono in molti a conoscerla, e questi molti, troppi, sanno che non c'è davvero fine all'esilio, che non ci sono Stati accoglienti, porti sicuri, solo la speranza di un incontro con un tu desideroso di ascoltare un canto altissimo, difficile, a tratti allucinato.

Abbiamo già ricordato la potenza di Es. 19,9, allorché Israel ai piedi del Sinai non sente, bensì *vede* le Dieci Diciture riempire – sincrono accordo pulsante – la volta celeste. In *Frankfurt, September* l'incontro delle due fonti di luce (lichtbärtige Stellwand e Maikäfertraum) produce l'oscuramento che illumina la scena interiore al di là del reticolo di dolore che affanna la “redende Stirn” (II, 160) di cui, *da* cui Celan ci parla.

In una poesia il cui plesso è costituito dal corrispettivo ebraico del «Kehlkopfverschlußlaut» – la *alef* che si produce nella laringe attraverso il blocco del flusso d'aria direttamente espirato dai polmoni – il poeta resta più che mai fedele al divieto del Decalogo: «Non farete con me; elohim d'argento e elohim d'oro non farete per voi» (Es. 20,23)<sup>50</sup>. Allora il «Kehlkopfverschlußlaut» – vero ombelico del *Ge-dicht* – costituisce il fulcro da cui si dipartono i vari livelli di significazione che, dando luogo a una surdeterminazione eccezionalmente densa, risultano inesauribili, al di qua di ogni interpretazione epperò accessibili a tutte, al pari della *Torah* che sfida nel tempo qualsivoglia esercizio ermeneutico. Così il volto che andavamo a cercare nelle singole parole della poesia lo avevamo sotto gli occhi sin dall'inizio, poiché la poesia stessa nel suo insieme è quel volto, lo parla e lo testimonia: «Il volto è significazione e significazione senza contesto. [...] In questo senso si può dire che il volto non è «visto». Esso è ciò che non può divenire un contenuto afferrabile dal pensiero; è l'incontenibile, ti conduce al di là. [...]», così Lévinas che prosegue riconducendo lo sguardo che sollevo verso il volto di Altri [*Autru*] alla parola responsabile: «Volto e discorso sono legati. Il volto parla. Parla in quanto è lui che rende possibile e inizia ogni discorso. Il discorso e, più esattamente, la risposta o la responsabilità, è questa relazione autentica. [...] il *dire* è il fatto che davanti al volto io non resto semplicemente là a contemplarlo, gli rispondo. Il dire è un modo di salutare altri [*autru*], ma salutare altri [*autru*] significa già rispondere di lui. [...] Il “tu non ucciderai” è la prima parola del volto. Ora, questo è un ordine. Nell'apparizione del volto c'è un co-

---

<sup>50</sup> Riporto anche questo passo nella traduzione proposta da Haim Baharier in occasione del seminario di cui alla nota 2.

mandamento, come se mi parlasse un maestro. Tuttavia, al tempo stesso, il volto d'altri [*autrui*] è spoglio; è il povero per il quale io posso tutto e al quale debbo tutto»<sup>51</sup>.

Se seguiamo questa lettura, la frase secreta dalla lacrima che parla la morsura prodotta dalla follia della Storia è una ricerca della poesia «am Rande seiner selbst» (III, 197) per tentare – dolore sommerso – di dare espressione a quella verità denegata che brucia la retina di chi ad essa si espone, di chi di essa risponde. Colché giungiamo al messaggio fondamentale del *Ge-dicht*, al senso unico del far poesia dopo Auschwitz. È una volta di più il dettato biblico, quello che tormentava i padri che accompagnano il poeta nella traversata della ri-significazione del mondo e dell'esistenza in causa della *Shoah*, falla che grida un nome nella speranza dell'incontro con un tu: «Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. [...] Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen. Schicksal mitführende Geschenke. [...] Wir leben unter finsternen Himmeln, und – es gibt wenig Menschen. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte. Die Hoffnungen, die ich noch habe, sind nicht groß; ich versuche, mir das Verbliebene zu erhalten» (III, 177-178).

«Ich versuche mir das Verbliebene zu erhalten», così Celan nel maggio 1960, allorché la ferita per l'accusa di plagio mossagli dall'ebrea assimilata Claire Goll era bruciante. In *Frankfurt, September* il poeta ci presenta quel che gli rimane: è tutto racchiuso nella chioccia stringatezza della strofa finale. Quel colpo di glottide, quel suono-non-suono è anche in ebraico, nella sua articolazione, suono sordo, quasi impercettibile. Suono che impegna i polmoni e chiude per esplodere nella virata di respiro che si apre su un “singt” senza oggetto poiché l'essenza, l'anima stessa della poesia è il suo vivere in esilio, nella galut, il che spiega anche la sua natura aperta, sempre ellittica rispetto alla meta e al messaggio, questo suo inevitabile destino di naufragio<sup>52</sup>.

Allora *Frankfurt, September*, che si apriva evocando la vista tramite la non-vista («Blinde licht-/bärtige Stellwand»), si chiude su un canto desti-

<sup>51</sup> E. Lévinas, *Etica e infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, Città Nuova Editrice, Roma 1984 [1982], pp. 100-103.

<sup>52</sup> «Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu» (III, 186).

nato a chi sappia vedere il mondo attraverso la lacrima-lente, a chi sappia passare attraverso la chiusa prodotta dalla stretta che soffoca, a chi non si fermi all'apparenza piana, invitante, della parola-vitello-d'oro consumata alla mensa della *Simili-Doble*.

L'oggetto sognato, evocato, proiettato sul tramezzo mobile nella roboanza desertica della parola-chiacchiera espulsa con furia bulimica è la *Heimat*, parola-cosa che crea un mondo dicendolo e dice un mondo creandolo, che viene da orientali lontananze, da un popolo umile perché vicino alla terra, un popolo e dei libri: «[...] die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch um einiges ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Augen tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten» (III, 185).

«Heimat»/«Matria», asintoto desiderante che Avraham non ha mai veduto, Canaan nella quale Mosè non è mai entrato o dalla quale, *eironeia* ancor più beffarda, nel midrash che Kafka – Mosè mancato della “westjüdische Zeit” – scrive su se stesso, non è mai uscito. Luogo delle origini che le inquietudini, gli abissi, i crepuscoli che accompagnavano Celan non gli permettevano di identificare con *Eretz Israel*. L'ammirazione per i fratelli cui pareva di aver realizzato finalmente il mandato divino non spegneva le angosce che il poeta come molti, come troppi prima e dopo di lui, sapeva ormai senza oggetto e che solo un costante esercizio etico poteva imbrigliare<sup>53</sup>. È la sorte di chi – giunto sulla soglia del mondo dei salvati – si ritrae e prosegue il viaggio a ritroso fino alle ombre dei sommersi che ha lasciato. Il destino del poeta è quello della sua lingua. Non c'era, non ci poteva essere una seconda volta, non nello *hic et nunc* della storia umana: «Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache» (III, 175) Poesia: quell'unica volta della lingua in cui si aduna il destino.

È per questo che il «già non più» lascia il posto all'«ancora e sempre» incistato nella poesia, granello di sabbia che dal dolore dell'ospite fa nascere perle: «Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Nei-

---

<sup>53</sup> Nella sua definizione della poesia come «Handwerk» Celan osserva: «Dieses Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen – manche (ach ich gehöre nicht dazu) haben sogar einen Namen dafür. (III, 177).

gungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. / Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltetgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz» (III, 197).

\* \* \*

Tutta una vita per dare un nome, ogni poesia per risignificare l'al di qua del mentalizzabile: qualcosa rimane per la quale vale la pena compiere il traversamento della lingua: quel poco, quel quasi non-canto di Josefine, un «SINGBARER REST – der Umriß / dessen, der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, / abseits, am Schneeort. // [...] //- Entmündigte Lippe, melde, / daß etwas geschieht, noch immer, / unweit von dir» (II, 36).

Nella sua autoreferenzialità puramente significante il *Kehlkopfverschlußlaut* evoca quel clangore di suoni che tanto piaceva a Mandel'stàm; in quello scalpiccio e crepitio il poeta di *Kamen'* (Pietra) coglieva il vigore, la ricca pienezza della lingua russa<sup>54</sup>. Stridore e asprezze consonantiche segnano profondamente il *ductus* celaniano a testimonianza di una lingua esplosa nei campi di sterminio, incenerita nei forni crematori.

La *alef* è suono gutturale che si produce nella laringe provocando un temporaneo, impercettibile arresto del respiro, ma come per il *Kehlkopfverschlußlaut* tedesco l'occlusione ci regala le vocali; tanto impegno, tanta sofferenza le prepara, da questo nasce la poesia<sup>55</sup>. Il canto di Celan le conosce quelle vocali, le ha risuscitate, le ha scritte per noi, sono i suoi “regali per gli attenti”, i suoi doni per chi si metta in ascolto, il suo messaggio di naufrago. Non le cadenze piane ammannite dalla Simili-Dohle il cui ininterrotto fluire si imbatte solo all'esterno nel clangore culinario di un

<sup>54</sup> Nel *Discorso sulla poesia* Mandel'stàm scrive: «Il moltiplicatore della radice è la consonante, che è anche indice della sua vitalità [...] la parola si moltiplica non mediante le vocali, ma mediante le consonanti che sono il seme e la garanzia di continuità della lingua. L'atrofia della sensibilità per le consonanti è indice di una affievolita coscienza linguistica» (O. Mandel'stàm, *La quarta prosa*, cit., pp. 80-81).

<sup>55</sup> Lo *Zohar* celebra il valore delle vocali allorché vi si afferma che le consonanti costituiscono il corpo, le vocali il soffio vitale, l'anima della lingua. – Come già rilevato *alef*, insieme a *he*, *van*, *yod*, perde, in certe condizioni, il suo carattere consonantico e diventa muta, si parla allora di lettera quiescente o *mater lectionis* in quanto usata per indicare il timbro o la quantità delle vocali cui si accompagna (Weingreen, *A Practical Grammar for Classical Hebrew*, O.U.P. 1959 [1939], p. 27s.; Joüon, cit., p. 27ss.). Consisterebbe in ciò quel «Timbre des Sprechenden» che Celan si proponeva di riprodurre nelle traduzioni da Mandel'stàm (cfr. la lettera a Gleb Struve del 29.1.1959 in *Paul Celan*, cit., p. 12).

*frühstückt*. Le vocali che riposano nella promessa del “singt” in attesa di un oggetto degno di essere cantato Celan ce le aveva regalate in una poesia del febbraio 1964. Attaccato al suo «singbarer Rest» il poeta scrive quelle lettere in origine non segnate, solo salmodiate<sup>56</sup>, perché sa far parlare la lingua: «KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister. // Nichts erwürfelt. Wieviel / Stumme? / Siebenzehn. // Deine Frage – deine Antwort. / Dein Gesang, was weiß er? // Tiefinschnee, / Iefimnee, / I-i-e» (II, 39)<sup>57</sup>.

Lo attendono, ci attendono quelle vocali sotto la coltre di neve; lontano dai «Meister» la sabbia del deserto lascia il posto alla neve-madre che accoglie la voce-filamento del figlio sopravvissuto. Pochissimi sono i passi in cui la *Bibbia* menziona la neve; le distese desertiche raramente si coprono d’essa, più preziosa ne è dunque la comparsa in quanto simbolo di purezza che lava la colpa: «Aspergimi con l’issopo, e sarò puro, / lavami, e sarò bianco come neve» (Salmi 51, 9), invoca il Salmista. Gli fa eco Celan col poco che gli rimane. In un’epoca in cui l’incalzante mediocrità nega l’irriducibile unicità del singolo<sup>58</sup> le vocali, che danno il colore, debbono rimanere preziosamente celate, nulla più che una traccia, un baluginio, un tralucere dalla neve-madre, gli ultimi bagliori di una candela la sera di *Shab-*

<sup>56</sup> La *Bibbia* e i due *Talmud* sono precedenti alla vocalizzazione: fu cura dei masoreti unificare e fissare il testo sacro, dei *Naqdanim* o *punctatores* segnare le vocali, affinché il precetto di Deut. 13,1 («Non aggiungerai e non toglierai niente») venisse applicato anche alla *Torah*. Cfr. Joüon, cit., p. 11ss. e M. Hadas-Lebel, *Storia della lingua ebraica*, Giuntina, Firenze 1994 [1992], cap. IV.

<sup>57</sup> La *e* ebraica è chiusa ed è un suono prossimo a *i*, di cui costituisce il primo grado di alterazione per apertura (Joüon, cit., p. 19). Nel *Siebenzehn* del *Gedicht* che tanto ha fatto penare gli interpreti starebbe la lettera *’ayin* in quanto nella calligrafia della *Torah* essa è formata da una *yod* allungata e una *zain* (*Beit Yossef*). La *gimatreya* delle due lettere è 17, così come il valore di *tov* (bene) (cfr. Levy, cit., p. 41). Il bene riposa, muto, sotto la neve come la saggezza dei sette dormienti di Efeso riposa nel ventre della montagna. Il valore numerico della *zain* è 7. La lettera rappresenta spirito, sostentamento, lotta. Il valore numerico della *yod* è 10. La lettera rappresenta la Creazione e il metafisico. Per un’interpretazione della poesia riconducibile all’ambito ebraico cfr. pure J. Glenn, *Paul Celan*, Twayne, New York 1973, p. 142s; E. Petuchowski, *A New Approach to Paul Celan’s Argumentum e Silentio* in *DVJ* 52 (1978), pp. 121-122.

<sup>58</sup> In una lettera del 1964 all’editore, G. Bermann Fischer Celan scrive: «Es ist, nicht nur in Deutschland, eine Zeit der marschierenden Mediokrität angebrochen, die Profile und alles wirklich Persönliche und Personhafte werden, unter dem Vorwand einer – weiß Gott verlogenen – “Demokratisierung”, eingegeben und eingestampft, und im gleichen Zuge werden die Pseudo-Profile aus dem Boden gestampft» (*Paul Celan*, cit., p. 23).

*bat*: «Denn du bist Ruhe, Mutter, Schimmer aus dem Grund» (Früh., 9)<sup>59</sup>. Oltre la narratio e la poesia anche per Celan come per Kafka scatta il silenzio colmo, quello percepito da Elia all'Oreb-Sinai dove Dio è «*qol demamah daqqah*», «voce di silenzio sottile» (1RE 19,12). Mai compiacimento, mai, sino alla fine. La poesia è *metier*, amava dire Rilke; per Celan essa è più prosaicamente *Handwerk*: «Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht» (III, 177).

Avevo iniziato dicendo che queste poesie-cose, queste poesie-strette-di-mano sono suggerimenti per un *entretien infini*. Dunque questa non è, non può essere la fine, nulla è stato detto ancora, nulla potrà mai essere detto perché la lingua, come voleva Kafka, può solo alludere a ciò che non è del possesso e dell'avere. Ma la lingua di Celan, che è lingua di corpo tanto e più di quella di Artaud, tende alla parola scarnificata con la quale l'artista del digiuno sussurra il suo segreto al sanguigno guardiano. È una sfida all'invito al silenzio su cui si chiude il *Tractatus*, è una risposta impossibile al grido schönberghiano che non conclude il *Moses und Aaron*, è, al pari dell'ultima storia di Kafka morente, l'indicibile della *Dauerspür*: è carne e scheletro. Come nella valle di Ezechiele i morti tornano a vestire i loro poveri resti, l'attesa messianica è però stata assassinata in tante camere a gas. «Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein» (H. 86) scriveva Kafka nel periodo di Zürau e Celan ancora una volta lo segue. La sua lingua non sa dell'avere, perché ha perso tutto, ma solo dell'esserci, l'esserci dell'ebreo dopo Auschwitz. È lingua an-estetica per definizione, parla dalla valle delle ossa, parla quel luogo di morte: «Einmal, der Tod hatte Zulauf, / verbargst du dich in mir» (II, 249). Il lavoro dell'interprete in questo caso è un andare a tentoni, un porsi in ascolto con un po' di quella «gleichschwebende Aufmerksamkeit» che ci ha insegnato Freud. Celan si lascia forse dire solo con le sue proprie

---

<sup>59</sup> In risposta a un'inchiesta della libreria Flinker del 1958 il poeta delinea i caratteri della lirica tedesca nel modo seguente: «Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem "Schönen", sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine "grauere" Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre "Musikalität" an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem "Wohlklang" gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte» (III, 167).

parole, non perché sia oscuro ed ermetico: è che la sua lingua poetica, che è poi lingua di tutti i giorni – «Man komme uns hier nicht mit “poiein” und dergleichen. Das bedeutete, mitsamt seinen NÄhen und Fernen, wohl etwas anderes als in seinem heutigen Kontext» (III, 177) – parla al corpo, alle fibre, ai nervi perché dal corpo offeso, trucidato, esplosivo nasce. I geroglifici del sogno, la parola-pietra della rivelazione del Sinai si avvicinano forse a questa *enclave* preziosa che un figlio della *Shoah* ha voluto donare alla Germania, che la lingua tedesca dovrà tenere con sé, in sé per sempre, testimonianza del non-luogo/non-tempo dei suoi morti ammazzati.

Al mallarméano *coup de dés* risponde allora dopo Auschwitz il colpo di glottide celaniano: il randagio di Czernowitz crea un lessico talmente denso da aggirare il divieto fondamentale per l'ebreo, quello del farsi immagini, e tuttavia, nell'efficacia, nella potenza significante, che sfonda i più raffinati esercizi poetici facendo apparire vecchio e inadeguato persino il più formidabile armamentario di tropi, analogie, similitudini e metafore che il nostro secolo ha saputo creare, quel divieto di fatto lo ribadisce<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> «Und was wären dann die Bilder? / Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen. // Toposforschung? / Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. / Und der Mensch? Und die Kreatur? / In diesem Licht» (III, 199).

FRANKFURT, SEPTEMBER

Blinde, licht-  
bärtige Stellwand.  
Ein Maikäfertraum  
leuchtet sie aus.

Dahinter, klagegerastert,  
tut sich Freuds Stirn auf,

die draußen  
hartgeschwiegene Träne  
schießt an mit dem Satz:  
«Zum letzten-  
mal Psycho-  
logie.»

Die Simili-  
Dohle  
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut  
singt.



*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