

Studia theodisca IX

Franz Kafka • Heinrich von Kleist • Richard Strauss

Friedrich Torberg • Egon Friedell • Novalis

Ludwig Tieck • Johann Hermann Riedesel

Salomon Geßner • Wilhelm Waiblinger

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. IX (2002)

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 IX

Franz Kafka • Heinrich von Kleist • Richard Strauss
Friedrich Torberg • Egon Friedell • Novalis
Ludwig Tieck • Johann Hermann Riedesel
Salomon Geßner • Wilhelm Waiblinger

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura tedesca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (DI.LI.LE.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Matthias Luserke-Jaqui – *Über Mittelalter und Gegenwart. Der Minnesänger Süßkind von Trimberg und der gleichnamige Roman von Friedrich Torberg* p. 9
- Alessandro Fambrini – *Egon Friedell precursore dello “steampunk”? Fantasia scientifica e invenzione letteraria in «Die Rückkehr der Zeitmaschine»* p. 23
- Hans-Gustav von Campe – *In-der-Welt-Sein als Gebrauch. Sohn-Rethel – Novalis – Anaximander* p. 33
- Maurizio Pirro – *Mediazione e interpretazione dei cambiamenti sociali negli «Idilli» di Salomon Geßner* p. 47
- Ralf Oldenburg – *«Ich spreche bildlich, denn ich weiß es in keinen abstrakten Begriff zu fassen, und es durch Worte zu versinnlichen». Wilhelm Waiblingers Kunst-Sprache in Alltag und Dichtung* p. 75
- Rosalba Maletta – *«L'avventore intempestivo». Alcune riflessioni sull'ultimo Kafka* p. 109
- Anton Reininger – *Sprache, Macht und die Mechanismen der Komik. Heinrich von Kleists «Der zerbrochene Krug»* p. 157
- Fausto Cercignani – *Per una rilettura di «Salomè». Il dramma di Oscar Wilde e il libretto di Richard Strauss* p. 171
- Gunhild Schneider – *«So ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns». Die romantische Dialektik in zwei Märchen-Novellen von Ludwig Tieck* p. 193
- Mirella Carbone – *L'immagine della Sicilia nella letteratura di viaggio tedesca* p. 207
- Für Burghard Damerau*
- Paola Bozzi – *«Berge schwarzer Qual»: Burghard Damerau zum Gedächtnis* p. 233

Matthias Luserke-Jaqui
(Darmstadt)

*Über Mittelalter und Gegenwart
Der Minnesänger Süßkind von Trimberg und
der gleichnamige Roman von Friedrich Torberg*

Der deutsche Spruchdichter jüdischer Herkunft des 13. Jahrhunderts Süßkind von Trimberg ist eine der reizvollsten Gestalten aus der Gruppe der mittelalterlichen "Minnesänger". Seine jüdische Abstammung macht ihn aus kulturhistorischen Gründen dem Betrachter noch interessanter, wenn man ihn nicht nur nach seinen dichterischen Schöpfungen beurteilt, sondern zugleich den Hintergrund der besonderen, auf die Juden seiner Zeit bezüglichen Gegebenheiten in Betracht zieht.¹

Mit diesen Worten eröffnet Ludwig Rosenthal seinen umfangreichen, 1969 erschienenen Aufsatz über Süßkind von Trimberg. Acht Jahre später fand in Stuttgart die legendäre Stauferausstellung statt, die ein unvergleichlich breites öffentliches Interesse an der mittelalterlichen Geschichte mobilisierte. Und zwischen 1972 und 1977 wurde auch ein «Neueinsatz der Rezeption von Mittelalterlichem»² in der Literatur konstatiert. Genannt wurden in diesem Zusammenhang Peter Rühmkorfs Buch *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975), Eberhard Hilschers *Der Morgenstern oder die vier Verwandlungen eines Mannes, Walther von der Vogelweide genannt* (1976), Dieter Kühns *Ich Wolkenstein* (1977) und eben Friedrich Torbergs *Süßkind von Trimberg*. Und spätestens seit Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* (1980) sind Mittelalterromane wieder en vogue. Das war nicht

¹ Ludwig Rosenthal: Süßkind von Trimberg. Der jüdische Spruchdichter des Mittelalters, in: Hanauer Geschichtsblätter 24 (1969), S. 69-100, hier S. 69.

² Trude Ehlert: [Rez. zu Torberg, Rühmkorf, Hilscher und Kühn], in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101/3 (1982), S. 460-466, hier S. 460.

immer so. Historische Romane – und damit also nicht nur Mittelalterromane im engeren Sinne – galten lange Zeit wohl meist zu Recht als ein ideologisch befrachtetes Produkt der Literatur des 19. Jahrhunderts. Doch schon Goethes *Götz von Berlichingen* fand viele Nachahmer. Es sei daran erinnert, dass zwischen 1775 und 1811 allein 38 Ritterdramen erschienen. Heinrich von Kleist berichtete in einem Brief vom 14. September 1800 nach dem Besuch in einer Würzburger Lesebibliothek, dort hätten sich keine Werke von Wieland, Goethe oder Schiller gefunden. Stattdessen «Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben»³. In der Folge der Rezeption historischer Romane von Walter Scott kam es in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer breiten Akzeptanz dieses Genres. Die meisten deutschsprachigen historischen Romane erschienen zwischen 1850 und 1875⁴. Die Blüte des historischen Romans ist in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts festzustellen. Wilhelm Hauff steht mit seinem *Lichtenstein*-Roman (1826), nach dessen literarischer Vorlage immerhin die gleichnamige Burg als neuschwansteinsche Miniatur erbaut wurde, als einer der ersten in der deutschen Scott-Nachfolge. Neben den historisierenden Romanen sind die tatsächlich historischen Romane zu nennen, welche mit Sorgfalt auf die Strenge der geschichtlichen Quellen achten (z.B. bei Hermann Kurz und Willibald Alexis). Joseph Viktor von Scheffel schrieb mit seinem Roman *Ekkehard* (1855) eine Art Mittelalterkultbuch des 19. Jahrhunderts. Immerhin gab es bis 1886, dem Todesjahr des Autors, 90 Auflagen davon⁵. Bis heute ist vor allem Kellers Novelle *Hadlaub* (1878) ein paradigmatischer Text für diese Mittelalterfiktion geblieben. Im 20. Jahrhundert sind unter anderem an die historischen Romane von Ricarda Huch, Emil Ludwig, Stefan Zweig, Alfred Döblin und Lion Feuchtwanger zu erinnern. Und vielleicht könnte man auch Robert Musils Erzählung *Die Portugiesin* (1923) peripher in diese literaturgeschichtliche Reihe stellen⁶. In der sogenannten “inneren Emigration” oder im Exil entstehen zahlreiche historische Romane. Guy

³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hgg. v. Helmut Sembdner. 8. Aufl. München 1985, Bd. 2, S. 563 (im Original kursiv).

⁴ Vgl. Hartmut Eggert: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875. Frankfurt a.M. 1971. Eggert spricht von ca. 500 Werken für diesen Zeitraum (vgl. ebd., S. 7).

⁵ Ein direkter Vergleich von Scheffels *Ekkehard* und Torbergs *Süßkind von Trimberg* wäre ein lohnendes Unterfangen.

⁶ Vgl. Matthias Luserke: Robert Musil. Stuttgart, Weimar 1995, S. 60f.

Stern hat auf diesen Zusammenhang zwischen dem literarisch-politischen Exil vieler Autoren und einer auffallenden Neigung zu historischen Stoffen aufmerksam gemacht. Die Darstellung historischer Personen diene «zur Überprüfung und Neudefinierung des durch das Exil in Frage gestellten eigenen Ichs»⁷.

Wie ist dies nun zu bewerten, wenn sich in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein Autor anschickt, einen Mittelalterroman zu schreiben? Dazu noch über einen Minnesänger, von dem recht wenig bekannt ist und dessen Lieder nur in einem spärlichen Zeugnis überliefert sind? Was ist das für ein Dichter, den der Autor Torberg zur Hauptgestalt seines Romans wählt? Süßkind von Trimberg gehört nicht mehr zu den gänzlich unbekanntem Dichtern der deutschen Literaturgeschichte, wenngleich es auch nicht so ist, wie Winfried Frey meinte, dass über diesen Dichter «Sekundärliteratur von einem nicht minder erstaunlichen Umfang»⁸ produziert worden sei. Vor wenigen Jahren ist die bislang umfangreichste Monographie über Süßkind von Trimberg erschienen, nämlich Dietrich Gerhardts gleichnamige Untersuchung mit dem programmatischen Untertitel «Berichtigungen zu einer Erinnerung»⁹. Die Aufnahme in die von Marcel Reich-Ranicki herausgegebene *Frankfurter Anthologie* hat Süßkind zwar gefunden¹⁰. Doch gehört er keineswegs zu den berühmten Minnesängern, als den ihn der eine oder die andere gerne sähe¹¹. Einzig Peter Wapnewski hat sich von literaturwissenschaftlicher Seite vor Gerhardts Monographie öfters mit Süßkind beschäftigt.

⁷ Guy Stern: Biographischer Roman als Selbstzeugnis aus dem Exil: Friedrich Torbergs *Süßkind von Trimberg*, in: Ders.: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989. Ismaning 1989, S. 319-330, hier S. 319.

⁸ Winfried Frey: ich will in alter juden leben / mich hinnân fürwert ziehen. Der mittelalterliche Spruchdichter *Süezkint der Jude von Trimberg*, in: Unsere Heimat. Mitteilungen des Heimat- und Geschichtsvereins Bergwinkel, 9 (1993), S. 68-87, hier S. 68.

⁹ Vgl. Dietrich Gerhardt: Süßkind von Trimberg. Berichtigungen zu einer Erinnerung. Bern 1997. Irritierend ist die unterschiedliche Schreibweise des Namens; während Rückentitel und Umschlagtitel «Süßkind» schreiben, findet sich auf Vorsatzblatt und Titelblatt die Schreibweise «Süsskind».

¹⁰ Vgl. Frankfurter Anthologie. Bd. 16: Gedichte und Interpretationen. Hgg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a.M., Leipzig 1993, S. 13-16. Abdruck des Gedichts *Wâhebûf und Nichtenvint* sowie eines kleinen Kommentars dazu von Peter Wapnewski.

¹¹ Vgl. Malka Rosenthal: Süßkind von Trimberg – ein Jude? Mutmaßungen über den berühmten Minnesänger des 13. Jahrhunderts, in: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums 30/118 (1991), S. 176-185. Dieser Artikel ist wirklich nicht mehr als eine Mutmaßung.

Gerhardt trägt jenes Faktenmaterial vollständig zusammen, dessen man im Sinne archivalischer Quellen entbehrt und das erst – so paradox dies klingt – durch die Forschungsliteratur geschaffen wurde. Gerhardt unterzieht dies einer kritischen Prüfung. Sein Anspruch besteht darin, Legende und Wirklichkeit zu trennen und insbesondere der Frage nachzuspüren, ob Süßkind von Trimberg tatsächlich ein jüdischer Minnesänger war. Gerhardt gelangt zu folgendem Schluss¹²: In der Handschrift C, der Großen Heidelberger Liederhandschrift (1300 – 1330/40), ist Süßkind zunächst nichts anderes als ein Eigenname. Die Miniatur neben dem Text, welche den Dichter mit einem zeitgenössischen Judenhut zeigt, ist jünger und erlaubt keinen Rückschluss auf die Lebensdaten des Dichters¹³. Es entstammt der ikonographischen Tradition. Aus Süßkinds Liedern ergibt sich «keinerlei Anhaltspunkt»¹⁴ auf die Datierung. Als sicher gilt, dass einzelne Schreibformen und Reime in den Liedern ins Mitteldeutsche verweisen, Süßkind selbst vielleicht aus dem Fränkischen stammt (Trimberg liegt zwischen Bad Kissingen und Schweinfurt), nicht aber aus Würzburg, wie noch von der Hagen angenommen hatte, und ebenso ist Schlüchtern als Herkunftsort unwahrscheinlich, zumindest nicht belegt¹⁵. Wenn Süßkind tatsächlich ein migrierender Minnesänger¹⁶ war, dann ließe sich ohnehin

¹² Vgl. zum Folgenden Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 208ff.

¹³ Vgl. dazu Manuela Jahrmärker: Die Miniatur Süßkinds von Trimberg in der Manesischen Liederhandschrift, in: Euphorion 81 (1987), S. 330-346, hier S. 330: «der Miniator des Süßkind-Bildes – es handelt sich um den ersten Nachtragsmaler des Codex – reagierte auf die Textüberschrift *Süsskind der Jude von Trimberg*, indem er einen Juden mit dem ihn als solchen kennzeichnenden Judenhut darstellte». Vgl. dazu auch Peter Wapnewski: Ein Fremder im Königlichen Liederbuch Süßkind von Trimberg, in: Ders.: Zuschreibungen. Gesammelte Schriften. Hgg. v. Fritz Wagner u. Wolfgang Maaz. Hildesheim, Zürich 1994, S. 160-192, hier S. 161. Zuerst 1986 erschienen. Dieser Neudruck enthält auch den älteren Aufsatz “Der fünfte Ton des Juden Süßkind von Trimberg” (ebd., S. 176ff.).

¹⁴ Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 208.

¹⁵ Vgl. Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 78ff. – Sprachbeispiele in: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hgg. v. Carl von Kraus. Band II Kommentar. Besorgt v. Hugo Kuhn. 2. Aufl. Tübingen 1978, S. 513.

¹⁶ Soweit ich sehe, geht keine der wissenschaftlichen Arbeiten auf die Differenzierungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten zwischen den Begriffen “Spruchdichtung” und “Minnesang” angemessen ein, selbst Wapnewski und Gerhardt nicht (zu den bibliographischen Angaben s. unten). Einzig Rosenthal: Süßkind von Trimberg, S. 79, hebt hervor, dass Süßkind kein Liebeslied geschrieben habe, insofern also nicht als Minnesänger gelten könne, da das zentrale Thema der Minnelyrik gerade die Minne-Liebe sei. Allerdings findet sich in III/2 (nach der Zählung von Carl von Kraus) das topische Frauen-

kein fester Herkunfts-, geschweige denn Bleibeort ausmachen. Die Apposition "von Trimberg" kann genauso gut eine historische (Ver-)Fälschung sein. Vielleicht ist Süßkind von Trimberg auch eine jener fiktiven Dichterpersone(n), die in der Manesse-Handschrift durchaus überliefert und auf diese Weise personalisiert sind. Ein wenig erinnert diese Überlegung an die Homer-Diskussion in der Altphilologie des 19. Jahrhunderts, worin es, vereinfacht gesprochen, um die Frage ging, ist Homer ein Individuum oder ein Kollektivsingulär. Doch sei den vielen Hypothesen nicht eine weitere hinzugefügt.

Um diesen nicht ganz einfachen Sachverhalt und die sehr komplexe, aber auch engagierte Debatte um Süßkinds Glaubenszugehörigkeit an einem Beispiel zu verdeutlichen. Im sogenannten "Schlüchterner Memorbuch" soll sich der Hinweis aus dem 13. Jahrhundert auf den Namen Süßkind von Trimberg finden¹⁷. Belegt ist dies aber nur mit einer Quelle aus dem 19. Jahrhundert. Aus dem nicht ungefähren Hinweis eines Lesers auf diesen Sachverhalt wurde innerhalb kurzer Zeit die Legende, die 1991 in einer Publikation verbreitet wurde, Friedrich Torberg habe die Fotografie eines verwitterten Grabsteins mit der Inschrift "Süßkind von Trimberg, der Minnesänger" erhalten. Der Grabstein sei in Süddeutschland auf einem alten jüdischen Friedhof entdeckt worden¹⁸. Wie groß das Bedürfnis vieler Leser und Wissenschaftler nach einer positivistischen Unterfütterung oder gar Beweissicherung ist, wonach Süßkind tatsächlich als ein jüdischer Dichter gelten kann, zeigt dieses groteske Beispiel. Winfried Frey bringt es klar auf den Punkt: «Beweisen läßt sich aus dem *Werk* sein Judentum nicht»¹⁹. Gerhardt's Schlussfolgerung aus der Forschungsdiskussion ist ehrlich und einfach, man müsse sich für die eine oder andere Variante entscheiden, wonach Süßkind von Trimberg vielleicht ein Jude war,

lob. Ich verwende daher den Term "Minnesänger" ohne Bezug auf diese (mögliche) formalästhetische Diskussion.

¹⁷ Vgl. Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 78ff.

¹⁸ Vgl. Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 121, Anm. 315. – Insofern sind auch die Bemerkungen von Franz-Heinrich Hackel: In der Sprache der Verfolger schreiben? Friedrich Torberg befragt Süßkind von Trimberg, in: *Emuna* 3 (1977), S. 29-33, bes. S. 30, längst überholt, wonach Süßkind von Trimberg in der sogenannten Bergwinkel-Chronik Erwähnung gefunden habe. Der ebenfalls dort abgedruckte Aufsatz von Hubert H. F. Husnik: Süßkind von Trimberg. Ein jüdischer Minnesänger der Manessischen Liederhandschrift, in: *Ebd.*, S. 10-29, enthält wenig Erhellendes und ist inzwischen ebenfalls durch die Forschungen von Gerhardt (1997) überholt.

¹⁹ Frey: ich will in alter juden leben, S. 81.

vielleicht aber auch nicht. Dass Gerhardt diese Varianten auch noch Wahrheit nennt, macht die Sache nicht gerade leichter.

Im Killy-Artikel, der von Christoph Huber verfasst wurde, wird Süßkind von Trimberg als Sangspruchdichter bezeichnet, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelebt habe²⁰. Burkhart Wachinger schreibt den wohl bislang ausgewogensten Artikel über Süßkind von Trimberg²¹. In bewundernswert sachlichem Ton fasst er die Diskussion 1995 zusammen:

An der Möglichkeit, daß ein Jude als Sangspruchmeister an Höfen auftrat, ist nicht zu zweifeln [...]. Unwahrscheinlich ist jedoch, daß er da spezifisch jüdisches Gedankengut vortragen konnte. Was man bisher als jüdische Quellen von S. [üßkind]s Sprüchen benannt hat [...], ist jedenfalls recht unspezifisch und ebensowohl aus christlicher Tradition erklärbar.²²

Die Frage nach Süßkinds Glaubenszugehörigkeit, die Frage also ob er tatsächlich mosaischen Glaubens und damit der einzige jüdische Dichter der mittelalterlichen deutschen Lyrik gewesen sei, oder Christ, diese Frage zu beantworten zu versuchen trägt wenig dazu bei, die literarische Qualität der Texte zu beurteilen. Wenn wir also von Fakten statt von Fiktionen sprechen wollen, dann kann man nur wenig festhalten. Lediglich eine Handschrift überliefert Süßkinds Lieder – neben den Liedern von 139 anderen Dichtern –, es sind sechs Töne mit 12 Strophen, die den Blättern 355^{va} bis 356^{rb} der Heidelberger Liederhandschrift – auch die Manessische Liederhandschrift genannt – entsprechen, jeweils zwei Töne zu einer, zwei und drei Strophen. Formal sind sie ebenso traditionell, wie sie inhaltlich wenig innovativ sind, wenn dies überhaupt ein wie auch immer geartetes “ästhetisches” Kriterium zur Beurteilung mittelalterlicher Dichtung sein kann, lebt sie doch, wie Peter Wapnewski zu Recht betont, gerade von einem strengen Formen- und Themenbestand.

Die heute maßgebliche Textausgabe ist die Liedersammlung von Carl von Kraus²³. Die Themen von Süßkinds Lyrik gehören nach dem Urteil

²⁰ Christoph Huber: Süßkind von Trimberg, in: Literatur Lexikon. Hgg. v. Walther Killy. München 1991, Bd. 11, S. 284f.

²¹ Burkhart Wachinger: Süßkind von Trimberg, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hgg. v. Burkhart Wachinger. Berlin, New York 1995, Bd. 9, Sp. 548-552.

²² Wachinger: Süßkind von Trimberg, Sp. 550.

²³ Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hgg. v. Carl von Kraus. Band I Text.

Peter Wapnewskis zum «Grundstock der Gattung Spruchdichtung im hohen und späten Mittelalter»²⁴. Diese Themen der einzelnen Strophen lassen sich nach deren Häufigkeit folgendermaßen ordnen:

1. Gruppe: betrifft die Antinomien Tor – Weiser (II, I/2, IV/3, V/2), arm – reich (IV/3), gut – böse (VI, IV/2), adel – edel (I/1), hier – dort bzw. Diesseits – Jenseits (I/3).
2. Gruppe: betrifft den Begriff der Ehre und dessen semantisches Feld, z.B. die Tugenden Treue, Zucht, Milde, Mannheit, Maße und Freundschaft (IV/1 u. IV/3), Bescheidenheit (IV/2). Expressis verbis erscheint das Wort Ehre in I/2 und II/1.
3. Gruppe: dieser Themenbereich berührt den Begriff des Frauenlobs als zentrales Definiens der Minnelyrik. Ob hierzu allerdings Süßkinds Vers in Ton III, Strophe 2 zu rechnen ist, der mit folgenden Worten beginnt: «Ir mannes krône ist daz vil reine kiusche wîp»²⁵, ist zweifelhaft.
4. Gruppe: zu diesem thematischen Bereich zählen die Vergänglichkeit des Lebens (I/3 u. IV/1), das Gotteslob und die Gottesanrede (III/1 u. I/3) sowie die explizit benannte Gedankenfreiheit (II).

Friedrich Torbergs (1908 – 1979) Roman *Süßkind von Trimberg* erschien 1972. Torberg hat im engeren Sinn zwei Vorläufer. Josef Kastein publizierte 1934 seine Erzählung *Süßkind von Trimberg*, und 1939 veröffentlichte Max Geilinger sein Drama *Süßkind von Trimberg*. Ein direkter Vergleich dieser drei Dichtungen wäre sicherlich reizvoll, doch soll dies in unserem Zusammenhang nicht Thema sein. Viktor von Scheffel eröffnete einst sein programmatisches Nachwort zum *Ekkehard*-Roman mit den Worten: «Dies Buch ward verfaßt in dem guten Glauben, daß es weder der Geschichtschreibung noch der Poesie etwas schaden kann, wenn sie innige Freundschaft miteinander schließen und sich zu gemeinsamer Arbeit vereinigen»²⁶. Scheffels Sorge galt allerdings dem Gedanken, «die ganze altdeutsche Herrlichkeit» könne eines Tages «wieder versunken sein in Schutt und Moder der Vergessenheit»²⁷, und der Frage, wie wissenschaft-

Tübingen 1952, hier S. 421-425, und Band II Kommentar. Besorgt v. Hugo Kuhn. Ebd. 1958, S. 513-516. 2. Aufl. 1978.

²⁴ Wapnewski: Ein Fremder im Königlichen Liederbuch, S. 165.

²⁵ Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. I, S. 423.

²⁶ Joseph Viktor von Scheffel: *Ekkehard*. Mit einem Nachwort des Autors. Zürich 1985, S. 431.

²⁷ Viktor von Scheffel: *Ekkehard*, S. 431.

liche Erkenntnisse über das Mittelalter – «eine Literatur von Gelehrten für Gelehrte»²⁸ – einem breiteren Publikum vermittelt werden könnten. Scheffel schrieb in seinem Nachwort weiter: «Auf der Grundlage historischer Studien das Schöne und Darstellbare einer Epoche umspannend, darf der Roman auch wohl verlangen, als ebenbürtiger Bruder der Geschichte anerkannt zu werden [...]»²⁹. Torberg erhebt diesen Anspruch explizit nicht. Schon der Klappentext zum Roman weist dieses Ansinnen kategorisch zurück: «Das Leben des mittelalterlichen Poeten Süßkind von Trimberg, des ersten jüdischen Dichters deutscher Sprache, rekonstruiert Torberg mit den künstlerischen Mitteln des Romans, der keinen Anspruch auf wissenschaftliche Haltbarkeit erhebt».

Immer wieder wurde die Frage gestellt, ob *Süßkind von Trimberg* als ein Entwicklungs- oder Künstlerroman gelten könne³⁰. Verglichen mit Mörikes *Maler Nolten* (1832) oder Wilhelm Heinses *Ardinghella* (1787) etwa beschreitet Torberg offenkundig einen ganz anderen Weg. Das Bedürfnis der Literaturkritik – immerhin hat Reich-Ranicki, aber auch andere, ihn als «eine Art Künstlerroman»³¹ bezeichnet – nach normativer Kategorisierung muss man hier also enttäuschen, *Süßkind von Trimberg* ist kein Künstlerroman. Doch auch die Kategorie des Entwicklungs- oder Bildungsromans versagt, da Torberg zu unmissverständlich auf den einen Aspekt der wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Süßkind-Diskussion abstellt. Süßkind von Trimberg ist ein *jüdischer* Minnesänger und erfährt als erster deutscher Dichter jenes Schicksal, das im 20. Jahrhundert in den Holocaust führt. Das ist Torbergs Autorintention, die Kontinuität der Verleumdung, der Verfolgung und des Untergangs aufzuzeigen, deutsche Literaturgeschichte als eine tragische Literaturgeschichte zu erkennen. Dietrich Gerhardt beurteilt die Diskussion um Torbergs *Süßkind*-Roman in der Form, dass die Annahme vom “jüdischen Minnesänger”

Ergebnis eines ästhetischen Bedürfnisses [sei]. Die eine überliefernde Handschrift hat uns die wenigen Texte und den Namen als schlecht zu vereinbarende Fakten hingeworfen, daß dieser Tatbestand aber so oft und gierig aufgegriffen wurde, ist wohl wirklich vor allem deswegen geschehen, weil die *tragische* Figur des resignierenden edlen Sängers, weil der Zwiespalt, den sie verkörpert, so *schön* auszumalen ist,

²⁸ Viktor von Scheffel: Ekkehard, S. 431.

²⁹ Viktor von Scheffel: Ekkehard, S. 432.

³⁰ Vgl. Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 115.

³¹ Zitiert nach Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 115, Anm. 288.

weil sich mit ihrer Stimme viel sagen läßt, Ehrliches und Unehrlisches, Echtes und Unechtes, Antisemitisches und Unchristliches, weil sich damit ebenso ein Beispiel alter Gleichberechtigung wie angemessenen Anspruches aufstellen und schließlich sogar noch eine Wiedergutmachungslyrik anstimmen läßt, und dies für Juden und Nichtjuden, für Wissenschaftler und Schriftsteller in gleicher Weise.³²

Doch was ist dies für ein Schönheitsbegriff, der dem Bedürfnis nach einer Ästhetisierung des Tragischen, wenn es dies überhaupt gibt, das Wort redet?

Natürlich hat Torberg selbst die konzeptuellen Schwächen des Romans gesehen. Er konstatiert beispielsweise ein Missverhältnis zwischen Dialog und Erzählung. Auch die Balance zwischen Modernität und «billig historisierenden Mätzchen»³³ sei nicht gewahrt. Gelegentlich nennt er den Text auch einen pseudohistorischen Roman, der voller Fußangeln stecke, man könne doch heutigentags nicht mehr so schreiben wie einst Walter Scott oder Felix Dahn³⁴. Immerhin sprach Torberg schon am 28. März 1949 von sich selbst als «ich, des süskints von Trimberg selfappointed nachfahr und fictioneer presumptive»³⁵. Mit dem Plan zu einem Mittelalterroman oder Süßkind-Roman hat sich Torberg nach eigener Aussage bereits als Schüler Ende der zwanziger Jahre befasst. Ab 1966 arbeitet Torberg am Roman, er legt sogar ein „*Arbeitsjournal*“ zum Süßkind-Roman an³⁶.

In der zur Zeit wohl maßgeblichen Literaturgeschichte der Gegenwart, herausgegeben von Wilfried Barner, die immerhin den anspruchsvollen Titel führt *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (1994) taucht der Name Friedrich Torberg auf über 1000 Seiten kein einziges Mal auf. Im Kapitel „Nach der Studentenbewegung“, „Austriakische Variationen“, ist zwar die Rede von Roth, Frischmuth, Jonke, Rosei und Hoffer, nicht aber von Torberg³⁷. Was ist das also für ein Roman, der geschrieben wird, als sich politische und gesellschaftliche Verwerfungen manifestieren, der erscheint in einer Zeit, wo die deutschsprachige Literatur, die österreichische zumal, das gesamte Spektrum literarischer Ausdrucks- und The-

³² Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 126.

³³ Friedrich Torberg: Auch Nichtraucher müssen sterben. Essays – Feuilletons – Notizen – Glossen. München, Wien 1985, S. 55.

³⁴ Vgl. Torberg: Auch Nichtraucher müssen sterben, S. 57.

³⁵ Zitiert nach: Gerhardt: Süßkind von Trimberg, S. 112f.

³⁶ Vgl. Torberg: Auch Nichtraucher müssen sterben, S. 44-64.

³⁷ Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hgg. v. Wilfried Barner. München 1994, S. 633ff.

menvielfalt abschreitet, dem klassischen Ton der Kampf angesagt ist und alles Erzählen als bürgerlich ideologiekritisch verdächtig wird, was ist das für ein Roman, von dem Peter Wapnewski noch 1986 kurz und bündig sagt, er sei «als literarisches Ereignis belanglos»³⁸, und den Stern aber als «*chef d'oeuvre* Torbergs»³⁹ betrachtet? Was ist das für ein Roman, über den Reich-Ranicki urteilt, er sei Torbergs «ehrgeizigstes, aber auch sein fragwürdigstes Werk»⁴⁰? Dies bringt unverhohlen die Enttäuschung zum Ausdruck, mit der Vertreter der Literaturkritik 1972 auf das Erscheinen dieses Romans reagiert haben. An anderer Stelle, aber auch aus dem Jahr 1972 stammend, nennt Reich-Ranicki den Roman «ein absolutes Mißverständnis»⁴¹. Weshalb? Ein Argument des Kritikers ist bestechend, er schreibt: «Aber ich bin ganz sicher, daß heute ein solcher historischer Roman indiskutabel werden oder jedenfalls mißlingen muß, wenn der Autor – wie Torberg – sämtliche Errungenschaften der modernen Literatur auf so großzügige wie entwaffnende Weise ignoriert und tut, als lebten wir immer noch im neunzehnten Jahrhundert»⁴². Nebenbei – und dies ist nicht minder decouvrierend – beschreibt Reich-Ranicki sein eigenes Literaturverständnis, freilich ex negativo, wie er es über ein Jahrzehnt medienwirksam im “Literarischen Quartett” vertrat. Oder anders formuliert, Torberg schrieb 1972 die Art von Literatur, die dem Kritiker zwanzig Jahre später gefällt. Die Polemik Reich-Ranickis, man könne meinen, Torbergs Roman sei «ein Auftragswerk der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit, geschrieben zur Feier der alljährlichen “Woche der Brüderlichkeit”»⁴³, und das Buch solle möglichst schnell vergessen werden⁴⁴, beraubt die durchaus auch ernstzunehmende und berechnete Kritik ihrer Glaubwürdigkeit.

Autor und Romanfigur wurden von der Forschung eine «äußerliche Ähnlichkeit und gelegentliche Schicksalsgemeinschaft», sowie eine «gemeinsame geistige Haltung und innere Biographie»⁴⁵ bescheinigt. Der

³⁸ Wapnewski: Ein Fremder im Königlichen Liederbuch, S. 161.

³⁹ Stern: Biographischer Roman als Selbstzeugnis aus dem Exil, S. 320.

⁴⁰ Marcel Reich-Ranicki: Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. Erweiterte Neuausgabe. Stuttgart 1989, S. 120.

⁴¹ Reich-Ranicki: Über Ruhestörer, S. 161. Diese Rezension erschien zuerst in der ZEIT vom 31. März 1972.

⁴² Reich-Ranicki: Über Ruhestörer, S. 163.

⁴³ Reich-Ranicki: Über Ruhestörer, S. 164.

⁴⁴ Reich-Ranicki: Über Ruhestörer, S. 165.

⁴⁵ Stern: Biographischer Roman als Selbstzeugnis aus dem Exil, S. 324.

Autor Torberg und der fikionalisierte Minnesänger Süßkind von Trimberg erfüllten eine unmissverständliche «Mission als deutsch-jüdische Dichter»⁴⁶. Diese Deutung geht in die falsche Richtung, da sie sich zu sehr an fragwürdigen halb- oder unwissenschaftlichen Kriterien wie Wesensbestimmung, Auftrag oder schlicht an Äußerlichkeiten orientiert. Nur schlüssig ist es freilich, wenn von einer auffallenden Annäherung des biographischen Romans an die Autobiographie gesprochen wird. Der Roman *Süßkind von Trimberg* wäre dann gewissermaßen eine parallel laufende, lange ungeschriebene Spur neben dem übrigen Werk Torbergs, das erst als „Alterswerk“ seinen literarischen und ästhetischen Ort im Schaffen Torbergs findet. Hat sich Torberg – so könnte man kritisch einwenden – damit sein eigenes Denkmal gesetzt? Oder als Lesethese formuliert, Torbergs *Süßkind*-Roman ist eine autobiographische Fiktion, mehr noch, eine fiktive Autobiographie. Immerhin belegt Torberg seinen Text im Untertitel mit der Gattungsbezeichnung Roman.

Man sollte zuerst die letzte Seite lesen, bevor dieser Roman aufgeschlagen wird. Natürlich bleibt auch hier immer ein durchaus fragwürdiger Rest, wenn man sich vorneweg einer autopoetologischen Leserlenkung unterwirft. Doch scheint dies in diesem Falle unverzichtbar, wenn man anders als mit bloßen Geschmacksurteilen im Stile Reich-Ranickis werten will. Torberg eröffnet den Roman mit der Schilderung, wie das Elternhaus Süßkinds abgebrannt wird, er in den Flammen Vater und Mutter verliert. Im als Epilog zu bezeichnenden Schlusstext des Romans führt Torberg die Flammen- und die Todesmetaphorik im Schrecken des buchstäblichen historischen Sprechens zusammen:

Gekommen aber sind [...] die Tage des brennenden Todes, der über die Erde geht, [...] er hat sie genährt an Süßkind, dem Juden von Trimberg, [...] und hat sie genährt in unseren Tagen, daß es hoch emporschlug aus den großen Öfen von Dachau und Buchenwald und Auschwitz und Majdanek und Treblinka.

Und es war immer die gleiche Flamme wieder, und kam herübergezüngelt aus dem brennenden Blute Süßkinds, des Juden von Trimberg, herüber und über die Zeiten hinweg und bis in das Blut, von welchem die schwache Hand durchpulst ist, die dieses schreibt. Und schreibt aber diese Hand in der gleichen Sprache wie jene vor siebenhundert Jahren zum ersten Mal, noch in der gleichen Sprache, noch. Und darum mußte es geschrieben werden von dieser Hand,

⁴⁶ Stern: Biographischer Roman als Selbstzeugnis aus dem Exil, S. 324.

heute, in unseren Tagen, ich habe es geschrieben, möge es zum Guten sein, Amen. (S. 299)⁴⁷

Dies ist ein Vermächtnis, kein Zweifel. Und absichtsvoll wählt Torberg auch den hohen, fast schon psalmodischen, jedenfalls leicht archaisierenden Ton, der vor allem gekennzeichnet ist durch die Inversion der Satzglieder. Als auktorialer Erzähler, der sich souverän der erlebten Rede und des inneren Monologs bedient, gibt sich Torberg von Beginn an zu erkennen, doch erst im Epilog nennt er sich selbst als Autor-Ich. Torberg wird so zum Chronist, zum Chronisten einer Fiktion, der am Ende durch das appellative Ich die Echtheit des Überlieferten bezeugt, im Medium der Fiktion, eben als Roman. Dies muß kein Widerspruch sein, sondern ist ur-eigenstes Anliegen der Literatur. Die Literaturgeschichte ist voll von Beispielen, in denen die Authentizität, ja die Dokumentarität des Geschriebenen als Beschriebenes durch den Hinweis auf entdeckte Manuskripte, die man lediglich zur Kenntnis des Lesers bringe, beschworen wird. Wielands *Agathon* (1766/67) mag an dieser Stelle als Beispiel für die Verbindung von dokumentarischer Fiktion und Entwicklungsroman nicht unerwähnt bleiben.

Torberg gruppiert den Roman um seine eigene Übersetzung der 12 Töne des Minnesängers, bringt sie in eine andere, ausschließlich erzähllogische Reihenfolge und unterschiebt ihnen eine fiktive chronologische Ordnung, über deren tatsächliche Reihenfolge im Sinne der Entstehungsgeschichte man nichts weiß⁴⁸. Schon Süßkinds Vater ist im Roman sprachsensibel und versbegabt, Süßkind selbst entwickelt früh eine Affinität zu Worten und Liedern. Hier bedient Torberg alle Stereotype der künstlerischen Begabung. Nicht äußere Not oder Protest sind es, die Süßkind zur Laute greifen lassen, sondern innerer Drang. Oder wie es die Romanfigur selbst sagt, «aus Freude am Liedermachen» (S. 127, 170 u. 205) sei er Sänger geworden. Neben diesem romantischen Klischee steht das nicht minder romantische Motiv des Abschieds. «An diesem Herbstmorgen wurde ihm zum erstenmal inne, daß alles in seinem Leben bisher, alles, was er erfahren hatte und mit sich trug, ein Abschiednehmen war» (S. 41), heißt es über den jungen Süßkind. Dieses Abschiedsmotiv taucht übrigens immer wieder auf, es konstituiert den Roman, es ist ein Leitmo-

⁴⁷ Ich zitiere den Roman nach folgender Taschenbuchausgabe: Friedrich Torberg: Süßkind von Trimberg. Roman. München, Zürich 1981. Zitatbelege im Haupttext.

⁴⁸ Auch Gerhardt: Süßkind von Trimberg, gibt seiner Untersuchung eine eigene Übersetzung der Süßkind-Lieder bei.

tiv. Kurz darauf dichtet Süßkind sein erstes Lied, Torberg schildert mit romantischem Kitsch den locus amoenus. Mond, Sterne, Wolken, Wald werden herbeizitiert, und der Wildbach rieselt (vgl. S. 44). Viel ist die Rede von der Süßigkeit des Worts und der Zärtlichkeit des Lieds (vgl. S. 65). So selbstbewusst, wie Süßkind bekennt, dass er ein Hebräer sei, so selbstbewusst behauptet er: «Ich kann Lieder machen» (S. 73 u. 84). Jüdischer Glaube und höfische Kunst, das sind die beiden Zentren, um die der Roman kreist, vereint in der Person des Süßkinds von Trimberg.

Von Hartmann von dem Busch lernt Süßkind die handwerklichen Fertigkeiten des Minnesangs. Seine Schutzherren sind zunächst Graf Berthold von Sponheim und danach Konrad von Trimberg. Natürlich ließe sich der Inhalt des Romans auch ganz anders wiedergeben, Torberg entwickelt eine Vielzahl von Nebenhandlungen und Nebenmotiven. Doch kommt es mir in unserem Zusammenhang auf diesen Aspekt an: *Süßkind von Trimberg* ist ein Roman des Abschiednehmens, auch im allegorischen Sinne, des Abschieds von einer vielhundertjährigen Symbiose von deutscher und jüdischer Kultur, die es in dieser Form nicht mehr gibt und nach Torberg auch nicht mehr geben wird. Man könnte sich auch fragen, ob nicht im Motiv des Wanderers Torberg ein Thema aufgreift, das – freilich postklassisch – spätestens seit Goethes *Wandlers Sturmlied* mit der Künstlerthematik aufs engste verknüpft ist. Allerdings wäre dies ein Aspekt des Romans, der gleichsam gegen die Absicht seines Autors gewonnen und behauptet werden müsste. Franz-Heinrich Hackel benennt diesen Gesichtspunkt auf der Grundlage eines Gesprächs mit Friedrich Torberg lediglich in seiner übertragenen, symbolischen Bedeutung, wenn er schreibt:

Es ist das Schicksal des Künstlers [sc. Süßkind von Trimberg, M. L.-J.] als “Wanderer zwischen zwei Welten”, der schließlich von beiden verstoßen und verachtet wird. “Für mich”, sagte Torberg in einem Gespräch, “ist Süßkind von Trimberg die um 700 Jahre vorweggenommene Verkörperung dessen, was wir optimistischerweise als deutsch-jüdische Kultursymbiose angesehen haben und was in unseren Tagen unweigerlich zu Ende geht.”⁴⁹

Dass diese Prognose verständlich, aber vor dem Hintergrund der jüngeren literarischen Entwicklung doch korrekturbedürftig ist, scheint mir evident. Ich erinnere nur an die Romane von Edgar Hilsenrath in den 70er und 80er Jahren oder in jüngster Zeit an das Prosawerk von Barbara

⁴⁹ Hackel: In der Sprache der Verfolger schreiben?, S. 30.

Honigmann. *Süßkind von Trimberg* ist insofern vielleicht als ein postromantischer Roman zu verstehen, ebenso unzeitgemäß, aber zur Zeit gehörend, wie der historische Minnesänger Süßkind von Trimberg. In diesem Sinne hätte Torberg eine kunstvolle Formäquivalenz von historischem Anspruch und inhaltlicher Gestaltung geschaffen. Spitzt man diesen Gedanken noch weiter zu, ließe sich die These bilden, dass Torbergs *Süßkind von Trimberg* Patrick Süßkinds Roman *Das Parfüm* (1985) vorwegnimmt. Aber kritisch gewendet müsste man sagen, Torberg ist am Versuch, einen postmodernen Roman zu schreiben, gescheitert. 1972 war dafür die Zeit scheinbar noch nicht reif. Torberg hat aber immerhin mit "künstlerischen Mitteln" entscheidend dafür gesorgt, dass das Interesse an dem Dichter Süßkind von Trimberg über den Kreis der Spezialisten hinaus erheblich, zumindest kurzfristig gewachsen war und diesem Dichter im kulturellen Gedächtnis ein sicherer Ort bewahrt bleibt.

Alessandro Fambrini
(Trento)

Egon Friedell precursore dello “steampunk”?
Fantasia scientifica e invenzione letteraria in
*«Die Rückkehr der Zeitmaschine»**

Lo *steampunk* – pur con la dovuta cautela dovuta all’odierna trasversalità dei generi, al loro continuo «interfacciarsi», per prendere a prestito un termine proprio del lessico che dal tecnico s’infiltra nel letterario e che ben contrassegna lo stato della letteratura dei nostri giorni – appare come una corrente del più vasto e alquanto ambiguo filone del *cyberpunk*, a sua volta situabile nel mare ancor più vasto e ambiguo, dai confini incerti, del post-moderno.

Della modalità postmoderna *cyberpunk* e *steampunk* condividono il rifiuto della profondità e l’insistenza per la superficie, l’ mancanza di inclinazione, la proliferazione di segni privi di referenti e, soprattutto, la foga citazionaria. Citazione del passato nel futuro per il *cyberpunk*, in cui modi narrativi *hard-boiled* e atmosfere di romanticismo un po’ *noir* vengono trasferiti in scenari tecnologici o tecnologico-cibernetici del prossimo e anzi dell’immediato avvenire (da qui per gli esponenti della corrente anche la definizione di «neuromantics», che gioca sulle loro inclinazioni e sul titolo del romanzo di William Gibson, *Neuromancer*¹, del 1984, che ha iniziato il filone), e citazione del futuro nel passato per lo *steampunk*, che inscena la proiezione di sviluppi tecnologici in uno scenario che corrisponde perlopiù all’età vittoriana. Si ha in questa artata mistificazione della storia un proliferare di congegni improbabili, di elaborati computer a cilindri e pistoni, di aereonavi a vapore e così via: non sorprende allora che popolare in questa riscrittura del passato sia divenuta la figura di Charles Babbage,

* Per praticità uso qui e in seguito il titolo della più recente edizione del romanzo di Friedell (Zürich, Diogenes, 1974).

¹ In italiano *Neuromante*, trad. di G. Cossato e S. Sandrelli, Milano, Nord, 1986.

scienziato inglese che elaborò una complessa «macchina calcolatrice universale», precursore ottocentesco dei moderni elaboratori elettronici, e che in *The Different Engine* (1991²) la coppia William Gibson – Bruce Sterling immagina aver portato a termine la sua invenzione e con essa aver trasformato l'intero corso della storia. Da qui, da questi panorami fumosi e fantastici di una Londra che non è mai esistita, di una storia che non si è mai svolta, il nome, *steam-punk*, «punk a vapore», in cui è sul vapore che cade quasi esclusivamente l'accento e che è divenuto etichetta per il genere, etichetta sotto la quale si racchiudono autori e opere legati da comuni intenti³.

Pur nella difficoltà di classificazione di una letteratura che di per sé si nega ad approcci sistematici, si è concordi nell'individuare in un romanzo del 1979, *Morlock Night* di K. W. Jeter, l'opera che ha battezzato retroattivamente il filone⁴. Ora, *Morlock Night* si presenta come il seguito della *Macchina del tempo* di Herbert George Wells, ed è a questo punto che entra in gioco la figura di Egon Friedell come possibile precursore dello *steampunk*. Anche l'unico romanzo di Friedell, infatti, si pone come una diretta continuazione del romanzo di Wells.

Apparsa postuma nel 1946 con il titolo *Die Reise der Zeitmaschine* e ristampata in seguito come *Die Rückkehr der Zeitmaschine*, l'opera fu affidata da Friedell a Herma Kotab poco prima della morte insieme al manoscritto della *Kulturgeschichte Griechenlands*, anche se gran parte di essa sembra essere stata già ultimata molti anni prima, forse nel 1911⁵. Si può ragionevolmente supporre che le date del febbraio-marzo 1908 alle quali è attribuita la finzione letteraria della corrispondenza tra Friedell, Wells (o meglio, la sua fittizia segretaria, una Miss Dorothy Hamilton) e Mr. Anthony Transic, «coprano» lo spazio di tempo nel quale il romanzo fu effettivamente iniziato. Negli anni Trenta, Friedell ritornò sul lavoro, portandolo a termine nella forma che ci è pervenuta. È lo stesso Friedell che pone nel suo *Epilog* ovvero *Wie hat ein Gentleman sich in diesem Falle zu verhalten?* una soglia temporale a questa ripresa e al tempo stesso ne definisce le circostanze, quando scrive:

² In italiano *La macchina della realtà*, trad. di D. Zinoni, Milano, Mondadori, 1992.

³ K. W. Jeter, Tim Powers e James P. Blaylock costituiscono il «nucleo storico» del movimento, al quale hanno contribuito di volta in volta autori come Paul De Filippo, Michael Swanwick e i già citati Gibson e Sterling.

⁴ In italiano *La notte dei Morlock*, trad. di F. Femino, Milano, Mondadori, 1998.

⁵ Cfr. Raymond Wiseman, *Egon Friedell. Die Welt als Bühne*, München, Wilhelm Fink, 1987, p. 34.

Ormai erano trascorsi ventisette anni dalla mia corrispondenza e io avevo quasi dimenticato il viaggiatore, la macchina del tempo, Mr. Transic e lo strano resoconto. Un giorno però, mentre me ne stavo a scartabellare in dei cassetti quasi dimenticati, mi avvenne di ritrovare quel fascicolo. Pensai se non era il caso di consegnarlo al pubblico.⁶

Ventisette anni: il 1935, quindi. A questa fase più tarda appartiene sicuramente anche la *Vorerinnerung*, ovvero *Kurze Belehrung für Nichtswisser und Bessermisser*, posta tra la corrispondenza succitata con la quale il romanzo si apre e l'inizio della narrazione vera e propria. In queste pagine, una discussione generale sui presupposti logici e la realizzabilità scientifica del viaggio nel tempo, affiorano riferimenti che testimoniano di un'epoca sicuramente più tarda di quella attribuibile al resto dell'opera: tali sono ad esempio quelli relativi agli «aerei stratosferici» o a «Monsieur Piccard»⁷, il quale realizzò il suo primo batiscafo nel 1922 e scese ripetutamente a profondità abissali tra il 1931 e il 1932, in un periodo prossimo, dunque, a quello in cui Friedell afferma di aver di nuovo posto mano alla sua opera. Anche i richiami espliciti a Einstein e alla teoria della relatività, alla quale – come vedremo – il romanzo deve molto dal punto di vista delle implicazioni tematiche, avvengono nella *Vorerinnerung* e non, ad esempio, nel capitolo 6 in cui sono esposte le speculazioni che il concetto di viaggio nel tempo porta con sé e viene discussa la sua realizzabilità teorica: la teoria della relatività nella sua forma ristretta (quella che, volgarizzata, espone Friedell nella sua *Vorerinnerung*) fu elaborata tra il 1905 e il 1907, ma la sua penetrazione presso un uditorio più vasto e non specializzato seguì da lì a qualche anno. Negli scritti di Friedell, in particolare, il nome di Einstein sembra affiorare per la prima volta dopo l'assegnazione al fisico tedesco del premio Nobel nel 1922⁸. Nei luoghi diversi dalla *Vorerinnerung*, nelle parti del romanzo attribuibili al 1908, il peso specifico della narrazione è spostato in direzione umanistico-filosofica e, semmai, verso l'intreccio di tale dimensione con alcune raffigurazioni della scienza tardo-positivista a essa compatibili: ad esempio con i sistemi matematici di Louis-Henri Poincaré o

⁶ Egon Friedell, *Il viaggio della macchina del tempo*, a cura di Giovanni di Stefano, trad. di N. Petrucci, Palermo, Flaccovio, 1992, p. 102. Cito qui e in seguito da questa edizione italiana, anche se in alcuni casi mi sono riservato di intervenire sulla traduzione.

⁷ Ivi, p. 32.

⁸ Cfr. *Die unwirkliche Welt*, in Egon Friedell, *Ist die Erde bewohnt? Gesammelte Essays 1919-1931*, hrsg. von Heribert Illig, Zürich, Diogenes, 1985, pp. 125-129.

con il monismo di stampo häckeliano, delle cui tavole di squisito gusto *fin de siècle* questo passo sembra l'illustrazione:

In natura c'imbattiamo continuamente in esempi di creature, sia preistoriche sia ancora esistenti, dalle forme più bizzarre che essa combina senza fatica alcuna. Pesci-telescopio, radiolari, stelle marine, leoni marini, volpi volanti, lucertole volanti, sauri terrificanti!⁹

Per tornare a Wells e allo *steampunk*: sappiamo bene che questa di Friedell non è l'unica continuazione di *The Time Machine*. Proprio per l'incompletezza del suo finale «aperto» il romanzo di Wells induceva alla tentazione di seguiti apocriefi, che difatti sono venuti copiosi: ma si tratta in genere, come ad esempio – per citarne solo due tra i più recenti – *The Time Ships* di Stephen Baxter¹⁰ o il romanzo *The Decronization of Sam Magruder*¹¹, scoperto tra le carte postume dello scienziato George Gaylor Simpson, di seguiti «seri», in cui, come nel romanzo di Wells, predomina l'ipotesi, l'invenzione, la ricerca dell'inedito e dello straordinario. Sono queste, quasi senza eccezioni, opere che cercano d'insinuarsi nello spazio fantastico lasciato in sospenso dalla narrazione wellsiana e di colmarlo, rilanciando sul piano della speculazione scientifica e degli spazi narrativi da essa aperti.

Con l'eccezione, appunto, dello *steampunk*, o se vogliamo del romanzo di Friedell, dal quale diverse linee corrono verso la corrente degli anni Ottanta. Vi è innanzitutto – a differenza di altre «ripresе» dell'opera wellsiana – il gusto del *pastiche*, della contaminazione che, mentre recupera elementi del modello originale, al tempo stesso strizza l'occhio al lettore e lo avverte dell'operazione che si va compiendo. Sull'irreale «di primo grado» della storia fantastica s'innesta una sorta di irreale «di secondo grado», di taglio grottesco, che mantiene viva per l'intera estensione della narrazione la consapevolezza della finzione.

In secondo luogo, tanto *Die Rückkehr der Zeitmaschine* quanto *Morlock Night* condividono il percorso tracciato da tanti altri epigoni di Wells: vanno cioè a sistemarsi nella nicchia più oscura della narrazione wellsiana, nello spazio che sembra lasciato lì apposta per essere riempito. Si tratta dello spazio del «dopo», dell'ultimo viaggio mai narrato da Wells che segue il resoconto del viaggiatore nel tempo, secondo lo stesso principio che in-

⁹ Egon Friedell, *Il viaggio della macchina del tempo*, cit., p. 22.

¹⁰ In italiano come *L'incognita Tempo*, Milano, Nord, 1997.

¹¹ In italiano come *L'uomo che restò solo sulla terra*, Milano, Rizzoli, 1997.

forma i numerosi seguiti costruiti sul vuoto lasciato all’immaginario dalle ultime parole del romanzo:

Mi fermai in attesa del Viaggiatore del Tempo e di un secondo resoconto forse ancor più strano del primo, corredato dagli esemplari e dalle fotografie che egli avrebbe recato con sé.

Ma ormai temo proprio che dovrò aspettarlo per l’eternità: sono passati tre anni dal giorno che vidi svanire il Viaggiatore del Tempo e, come tutti sanno, non è mai più ritornato.¹²

Tale spazio ha anche un suo paradigma minore nella dimensione del protagonista prescelto da Friedell e da Jeter: in entrambi i casi l’uomo silenzioso, «un tale con la barba e dall’aria quieta e timida, che», scrive Wells, «non conoscevo e che, per quanto ricordo, non aprì bocca per tutta la serata»¹³. Vi è certamente in questa scelta la volontà di dar voce alla presenza enigmatica e muta, di dar corpo a quel punto sospeso dell’originale wellsiano. Sennonché, al tempo stesso, agisce il principio opposto, il principio ironico, negatore: da Friedell apprendiamo infatti che Mr. Anthony Transic così battezzato dallo scrittore austriaco ed eletto a protagonista di *Die Rückkehr der Zeitmaschine* – ha «mantenuto il silenzio per tutta la sera non per “stupidaggine” né tanto meno “in maniera significativa”, bensì, afferma egli stesso, «solo perché non sono stato interrogato. Noi Inglesi abbiamo infatti l’abitudine di parlare esclusivamente in questi casi»¹⁴. E Jeter – che puntualmente apre il suo romanzo con la citazione del sopramenzionato passo di Wells – fa sostenere al suo Edwin Hocker – questo è stavolta il nome dell’«ospite silenzioso» protagonista di *Morlock Night* – di aver taciuto al racconto del Viaggiatore per l’imbarazzo e per il disgusto di fronte a una storia tanto assurda, e gli fa giurare «di non mettere più piede in un salotto che attiri simili tipi strambi»¹⁵, prima di proiettarlo a sua volta in un carosello di scorribande temporali.

In questo duplice senso, di abbandono al fascino dell’ipotesi speculativa e della sua corrosione attraverso la dissimulazione ironica, corre anche il terzo ponte tra il romanzo di Friedell e lo *steampunk*, ovvero l’atteggiamento nei confronti della dimensione storica. Perché, con l’occhio costantemente rivolto al presente e alla sua indiscutibile fattualità, queste

¹² Herbert George Wells, *La macchina del tempo*, trad. di R. De Michele, Milano, Rizzoli, 1975, p. 149.

¹³ Ivi, p. 48.

¹⁴ Egon Friedell, *Il viaggio della macchina del tempo*, cit., p. 25.

¹⁵ K. W. Jeter, *La notte dei Morlock*, cit., p. 9.

opere inscenano una sfida alla storia, sono animate dalla volontà di rimescolare le carte e inoltrarsi nei mondi del «se»: in sostanza di scrivere una storia diversa.

È per questo che, a differenza di Wells, mosso dalla sua ansia speculativa verso il futuro, Friedell e gli autori *steampunk* rivelano un interesse per il passato, e i loro protagonisti sprofondano nella storia, o cercano di sprofondarvi, come nel caso di Mr. James Mac Morton, l'anonimo «Viaggiatore» wellsiano che in *Die Rückkehr der Zeitmaschine* riceve un nome e un cognome e che è animato per tutto il romanzo dal desiderio di raggiungere un'epoca che, guarda caso, è una delle preferite dal movimento *steampunk*: il 1840, agli albori dell'età vittoriana (Vittoria, si ricorderà, fu incoronata regina nel 1837). Tra l'altro il romanzo di Friedell nella sua prima versione era progettato proprio come *Die Reise in die Vergangenheit*, come apprendiamo dal già rammentato *Epilog*¹⁶, un titolo che appare anch'esso fin dall'inizio programmatico della doppia dimensione dell'opera: affermazione eroica del viaggio che viola le leggi della natura e al tempo stesso sua ironica negazione: il «viaggio nel passato» è proprio quello che il protagonista è destinato a non compiere.

Friedell adotta per il suo romanzo una forma che sta a mezzo tra quella narrativa tradizionale e quella saggistica del trattato divulgativo: il risultato è un'opera che, immaginata come abbiamo visto quale seguito e complemento della *Macchina del tempo* di Wells, si presenta in realtà soprattutto quale complemento e opposto di una sua opera, anzi *della* sua opera, ossia della *Kulturgeschichte der Neuzeit* – che a sua volta, in un gioco di specchi, si poneva sulla scia sia pur antagonista di un'altra opera di Wells, *A Short History of the World* (1922), uscita in traduzione tedesca nel 1926¹⁷, un anno prima che venisse pubblicata la prima parte dell'*opus magnum* di Friedell. Non mancarono i confronti tra quelli che apparvero come due grandi «dilettanti» della storiografia, e non mancò neppure la reazione a tali confronti da parte di Friedell, che la delegò proprio nel già rammentato *Epilog* al suo romanzo:

Lui [Wells] ha scritto una «Storia del mondo», mentre io mi sono limitato a una «Storia della cultura». Parlando di questo libro un critico inglese mi ha definito il Wells tedesco. Se Mr. Wells ha avuto modo di leggere questo giudizio, e le persone che pubblicano leggono con

¹⁶ Cfr. Egon Friedell, *Il viaggio della macchina del tempo*, cit., p. 102.

¹⁷ Herbert George Wells, *Die Geschichte unserer Welt*, hrsg. von Otto Mandl, Bern, Zolnay, 1926.

attenzione tutto quello che viene stampato su di loro, anche se poi dichiarano il contrario, è naturale che consideri un suo nemico quel critico così privo di creanza. [...] Non sono invidioso e mi reputo sufficientemente obiettivo da dichiararlo – ma è indubbio che l’opera storica di Mr. Wells è ancor meno scientifica della mia e che, nonostante tutti i miei sinceri sforzi di essere poco storico, nel mio lavoro si sono intrufolati tratti professionali e professorali in misura ben maggiore. Proprio per questo lui ha avuto molto più successo. Mr. Wells è il mio concorrente in un campo specialistico ben delimitato, quello della storiografia dilettantesca, e per di più il vincitore.¹⁸

E Wells viene citato in *Kulturgeschichte der Neuzeit* non solo come uno dei «nobili e dotati membri» della Società Fabiana¹⁹, ma anche come autore proprio di *The Time Machine*, in una lunga parafrasi del romanzo che serve a una gratuita quanto brillante introduzione alla figura di Napoleone:

In uno dei suoi romanzi utopici Wells raffigura un «Viaggiatore del Tempo», l’inventore di una macchina ingegnosa con la quale può avventurarsi nel tempo. Dapprima viaggia nel futuro, in un millennio lontano, dove scopre con meraviglia che l’umanità si è divisa in due speci: una, quella degli *Eloi*, in seguito all’ozio in cui vive da lunghissimo tempo possiede una suprema raffinatezza e bellezza fisica, ma anche un livello intellettuale infantile, gli altri, i *Morlock*, sono stati ridotti dall’attività manuale ininterrotta a scimmiesche creature delle caverne, a stupidissimi meccanismi da lavoro. Vi è una sorta di compensazione nel fatto che i Morlock di tanto in tanto aggrediscono gli indifesi Eloi e se li mangiano. In una situazione simile si trovava la Francia all’epoca della rivoluzione. Ma nel romanzo di Wells c’è una figura che potrebbe subito assumere le redini della situazione, e cioè il Viaggiatore del Tempo. Non gli riuscirebbe difficile assoggettare le due razze degenerate: gli Eloi grazie alla sua amabilità, i Morlock grazie alla sua energia, ed entrambe grazie alla sua superiorità intellettuale, alla capacità di usare i mezzi della ragione in modo per loro incomprendibile e pertanto spaventoso. Questo ruolo in Francia lo svolse Napoleone.²⁰

The Time Machine rappresentava per molti versi il culmine di una visione del mondo nutrita dalla scienza ottocentesca. La costruzione romanzesca

¹⁸ Egon Friedell, *Il viaggio della macchina del tempo*, cit., pp. 103-104.

¹⁹ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*, München, dtv, 1995 [11.], Bd. 2, p. 1358.

²⁰ Ivi, pp. 871-872.

scaturiva dall'applicazione narrativa di una «coerenza» tecnologica a un nucleo di ottimismo positivista che, temprato in questo primo Wells da una vena di estetismo decadente, finiva nel suo opposto, nella sfiducia nella scienza²¹, maturata anche attraverso l'applicazione rigorosa di un ulteriore motivo scientifico, l'evoluzionismo darwiniano. Portata alle sue estreme conseguenze, la progressione lineare della civiltà e della storia stessa finisce per richiudersi su se stessa, dapprima nel crepuscolo umano del mondo abitato da Morlock ed Eloi, e infine in un'apocalisse addirittura cosmica qual è quella del pianeta spento e morente che accoglie il Viaggiatore nelle ultime pagine del romanzo di Wells.

A ben vedere, l'innovazione di Wells non è tanto quella di una tale visione apocalittica, condivisa da tanta letteratura *fin de siècle*²², e neppure quella del viaggio nel tempo in sé, per il quale si contavano già illustri precedenti (da *L'An 2440* di Louis-Sébastien Mercier, 1772, a *Looking Backward* di Edward Bellamy, 1888, a *News From Nowhere* di William Morris, 1891), quanto del suo avvenire attraverso le macchine. Se fino ad allora, infatti, il superamento della barriera temporale, quasi sempre verso il futuro (con rare, preziose eccezioni: ad esempio *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* [1889] di Mark Twain), era avvenuto grazie ad artifici più o meno elaborati (il sogno in *News From Nowhere*, il mesmerismo in *Looking Backward*, il trasferimento dell'anima o del corpo con mezzi indefiniti, come nel romanzo di Twain²³), ed stato solo pretesto per un discorso di proiezione utopica a fascia più o meno ampia, ora la centralità della macchina pone lo strumento del viaggio – il tempo, divenuto percorribile nei due sensi – non più come semplice mezzo della narrazione, ma anche come suo oggetto. La tecnologia finisce così per collegare due diverse anime della cultura tardo-ottocentesca e per unirle in un unico quadro che, superandole, le travolge entrambe: quella della fede nella perfettibilità della scienza, della quale si nutrivano tante proiezioni utopiche, e quella dalla sensibilità sfibrata di tanta decadenza letteraria che vibra del sentimento di declino, di fine incombente.

²¹ Cfr. la *Nota introduttiva*, p. 19.

²² Cfr. Bernhard Bergonzi, *The Early H. G. Wells*, Manchester, University Press, 1961.

²³ In questo caso con una botta in testa che tramortisce il protagonista e lo fa svenire; al risveglio questi si trova nell'Europa medioevale. Anche Wells, invero, mantiene la vaghezza riguardo all'oggetto tecnologico: la macchina è descritta nella sua forma e nei suoi effetti, ma sulle sue caratteristiche «tecniche» l'autore sorvola decisamente.

In *Die Rückkehr der Zeitmaschine* si assiste a un aggiornamento di quella scienza, tuffata nella teoria della relatività che, nel giro di pochi anni, la «smaterializza». Questo, paradossalmente, la rende più capace di aderire alla realtà, di afferrarne i meccanismi complessi che si negano alla comprensione di una logica lineare. È dall'azione convergente di fisica e psicanalisi – scoperta delle leggi profonde del mondo esterno e di quello interno – che la modernità viene messa a soqquadro, scossa nelle sue fondamenta. Sono questi due eventi, che attraverso lo sconvolgimento della prima guerra mondiale Friedell vede come parafrasati dalla storia, a mettere un punto finale a un'epoca e a iniziarne una nuova, ed è con essi che infatti si chiude la *Kulturgeschichte der Neuzeit*.

Friedell scopre nella fisica moderna, e in particolare nel rinnovato concetto di tempo, un possibile punto di contatto tra l'aspetto soggettivo della cultura non scientifica e quello oggettivo della logica scientifica: nella teoria della relatività la materialità con la quale la scienza considera l'universo si stempera e si dissolve nel suo contrario, senza smarrirsi, ma finendo per coesistere a esso. È la teoria della relatività il collante che fa sì che il romanzo «si tenga», che dà licenza alla sua discontinuità: l'inserito a essa relativo nella *Vorerinnerung*, è ciò che lo rende compiuto, che gli permette di uscire dal cassetto nel quale l'autore lo aveva tenuto per tantissimi anni.

Proprio attraverso la scienza il mondo conosce un ampliamento in senso fantastico: «l'introduzione del tempo, come una nuova quarta dimensione dello spazio, non rappresenta soltanto una integrazione della concezione corrente della realtà, ma il suo totale rovesciamento, perché con essa muta anche il concetto di una dimensionalità tangibile, empirico-spaziale»²⁴. La scienza non relega più dunque l'uomo in una realtà spazialmente limitata, ma scopre alla sua conoscenza un orizzonte impreveduto che coincide con la creatività fantastica.

Riportata ad attualità dal tentativo dal quale scaturisce anche *Kulturgeschichte der Neuzeit* – ossia quello di fermare la storia, di darle dei connotati definitivi, di invalidarla rendendone nulla la sostanza – la fuga nel tempo di *Die Rückkehr der Zeitmaschine* è fuga dal tempo: uguale e contraria alla frenesia di ricostruzione puntuale del tempo che informa la *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Se se ne traccia una mappa, le due opere si coprono: sulle coordi-

²⁴ Erhard Oeser, «Il ritorno della macchina del tempo» di Egon Friedell e la problematica filosofico-scientifica della relatività di tempo e spazio, in *Anima ed esattezza – Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra 800 e 900*, a cura di Riccardo Morello, Casale Monferrato, Marietti, 1983, p. 263.

nate di Wells, su quelle di Einstein (le pagine dedicate alla teoria della relatività in *Kulturgeschichte der Neuzeit* sono praticamente identiche a quelle a essa dedicate nella *Vorerinnerung* del romanzo), ma anche su quelle di Carlyle, che è la meta agognata dal Viaggiatore per la sua malriuscita escursione nel passato e che nella *Kulturgeschichte der Neuzeit* occupa uno spazio così rilevante²⁵, o su quelle dei «due egizi» che appaiono nel settimo capitolo e che, pur appartenendo al futuro della Londra del 2123, sembrano usciti dalle pagine della *Kulturgeschichte des Altertums*.

Ma *Die Rückkehr der Zeitmaschine*, nel momento in cui corrisponde a *Kulturgeschichte der Neuzeit*, ne è anche il sovvertimento: la distruzione del tempo lineare è negazione del principio di legittimità della storia. Non c'è più storia nel viaggio reale compiuto attraverso gli eventi del passato di *Kulturgeschichte der Neuzeit*, rispetto a quello immaginario del romanzo: entrambi sono escursioni della mente, su entrambi grava l'impossibilità della fuga dal proprio orizzonte storico, di una calata autentica nell'oggetto della propria osservazione che abbandoni la prigione della soggettività. Non inganni il fatto che ci troviamo in un'opera letteraria: è proprio nella legge di relatività – nella più recente e rivoluzionaria scoperta scientifica compiuta dentro la storia, «il più grande evento intellettuale del nostro secolo»²⁶ secondo l'epilogo della *Kulturgeschichte der Neuzeit* – che sono poste le basi per far cadere ogni distinzione tra oggettivo e soggettivo: «l'anima è sovra-reale, la materia è sottoreale»²⁷. Non sono parole del romanzo, sono le parole che chiudono *Kulturgeschichte der Neuzeit*.

²⁵ Cfr. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, cit., Bd. 2, pp. 1055-1067 e *passim*. Quando Friedell iniziò il suo romanzo, del resto, stava lavorando proprio alla versione tedesca di quelle conferenze del 1840 alle quali Mac Morton progetta di assistere: la traduzione uscì poi nel 1914 con il titolo di *Heldenverehrung*.

²⁶ Ivi, p. 1495.

²⁷ Ivi, p. 1523.

Hans-Gustav von Campe
(Friedland-Ballenhausen)

*In-der-Welt-Sein als Gebrauch**
Sohn-Rethel – Novalis – Anaximander

I

In-der-Welt-Sein als Gebrauch. Wie klingt dieser Titel? Banal? Nichts-sagend? Langweilig? Geheimnisvoll? Ich habe mich vielleicht zu lange mit diesen Worten oder Begriffen beschäftigt, um noch hören zu können, wie sie eigentlich klingen.

Sollten sie banal klingen, so würde ich mich zunächst gar nicht schämen. Sollten sie nichtsagend klingen, würde ich zunächst fragen, ob es sich nicht lohnen könnte, zu lauschen, was ein Nichts vielleicht doch oder gerade zu sagen hätte. Sollten sie langweilig klingen, so würde ich sogar frech werden und fordern, daß im Zeitalter des kurzweiligen Zeitvertreibs die Arbeit mit Langeweile in Wochenendkursen geübt wird.

Und das Geheimnisvolle? Ist es wirklich das Ungewöhnliche, Fremde, ganz Andere und Unbekannte, was uns für ein Geheimnis gut genug ist? Gibt es überhaupt noch ein Verständnis für Geheimnisse und die Erfahrung *des* Geheimnisvollen?

Nietzsche sagte, die wenigsten verstehen noch, aus dem Brunnen vor der eigenen Haustür zu schöpfen. Und das Geheimnis hat etwas mit dem Heim und der Heimat zu tun, ist also eher etwas allzu Vertrautes, täglich in der Nähe befindliches, aber täglich übersehenes, übersprungenes, überhörtes.

Jetzt sagen Sie als an der kritischen Theorie der Frankfurter Schule mehr oder weniger Geschulte: Es gibt keinen Brunnen mehr vor der Haustür, also auch keine Heimat, also auch kein Geheimnis.

* Vortrag zum Gedenken Alfred Sohn-Rethels, gehalten im Seminar von Gisela Dischner, in Hannover am 1. Juli 1990.

Ich sage: das ist zunächst eine intellektuelle Ausrede. Und frage: Sind Sie denn zufrieden mit dem, was Sie täglich sehen, hören, berühren?

Aber ich will mich aus diesen Querelen, die man täglich hören kann, heraushalten. Ich biete Ihnen einen vielleicht unzeitgemäßen und wahn-sinnigen Versuch an, nach dem Brunnen vor der Haustür zu suchen. Denn wenn es stimmt, daß wir allmorgentlich einen viel zu großen Satz über die Schwelle zwischen Schlaf- und Wachzustand machen, dann könnte es ja sein, daß da allmorgentlich ein Brunnen vor dem Haus oder der Etagentür oder unterm Hochbett steht.

Irgend etwas, eine Kleinigkeit vielleicht, was zwar bekannt, aber unerkannt (Hegel) oder unerhört ist.

Die Denkweise, die nicht das schlechthin Unbekannte sucht, sondern längst und allzu lange Bekanntes nach dem darin noch Unerkannten abtastet, gehört zur Tradition der Phänomenologie. Martin Heidegger, Walter Benjamin und Alfred Sohn-Rethel gehörten dieser von Edmund Husserl ins 20. Jahrhundert geretteten Tradition an.

Husserls Parole lautete: «Zu den Sachen selbst!». Sie ist gerichtet gegen die herrschende Philosophie seiner Zeit: das neukantianische Erstarren in Methodologie und Erkenntnistheorie, die den unbefangenen Blick auf die Sachen selbst verstellten.

Diese revolutionäre Tat Husserls ermöglichte es Martin Heidegger, die Welt mit den kindlichen, staunend-nachdenklichen Augen der Griechen zu sehen. Dem ältesten – oder sollen wir sagen: jüngsten? – Griechen, von dem Zeugnisse eines Denkens auf uns gekommen sind, widmete Heidegger eine eindringliche Meditation.

Und Heidegger verdanke ich, was ich heute von Anaximander hier zu sagen habe.

Heidegger führte auch die Formel des “In-der-Welt-Sein” ins Innerste des philosophischen Nachdenkens ein, während “Gebrauch” ein Grundwort des Sohn-Rethelschen Denkens ist.

Alfred Sohn-Rethel starb am 6. April 1990 in Bremen, im Alter von 91 Jahren. Ich las sein Buch “Geistige und körperliche Arbeit”, einen mir all-zubekanntem Text nach beinahe 20 Jahren, in der revidierten und ergänzten Neuauflage¹, nachdem ich die Todesnachricht erhalten hatte, wieder. Möge es meiner Rede und Ihrer Aufmerksamkeit gelingen, Alfred Sohn-Rethel angemessen zu gedenken.

¹ Weinheim 1989.

Die phänomenologische Forschung versucht zu sagen, was erscheint. Sie hat ein Problem mit der Mathematik. Sie hat in Mathematik immer schon schlechte Zensuren gehabt. Sie ist sinnlich und kann schlecht abstrahieren. Aber völlig kopfscheu wird sie, wenn man ihr zumutet, die Abstraktion an den Anfang zu setzen. Kants Frage war: wie ist abstraktes Denken von Anfang an, a priori möglich? Oder: wie ist reine Erkenntnis jenseits der Grenzen der sinnlichen Erfahrung möglich? Das ist die erkenntnistheoretische Grundfrage. Zugleich ist es die moderne Formulierung der metaphysischen Grundfrage: wie ist übersinnliche Erfahrung möglich? Sohn-Rethel nahm Kants Frage ernst, weil er sah, daß Kant ja nur etwas fragte, was das ganze Abendland beunruhigte. Die metaphysische Frage, so überflüssig sie zu sein schien, fesselte doch das Denken und auch das Handeln des abendländischen Menschen. Sohn-Rethel modifizierte Kants Fragestellung ein wenig, wodurch sie in ein anderes Licht rückte, so daß ein phänomenologischer Blick aus ihr hervorschien. Sohn-Rethel fragte: Wie ist reine Erkenntnis möglich jenseits der Quellen der Handarbeit?

Während Kant also nach den Kategorien a priori fragte, also nach den dem Menschen mitgegebenen Möglichkeiten zur Erkenntnis *vor* aller sinnlichen Erfahrung, fragte Sohn-Rethel nach der Situation, wo Menschen tatsächlich von aller Sinnlichkeit abgeschnitten und ausgeschlossen sind, um nachzuschauen, welche Art von Denken dieser Situation entspringt.

Bei Marx fand Sohn-Rethel die bündigste Beschreibung für die beiden typischen Situationen, in denen Menschen sich seit Vorzeiten befinden.

Entweder die Menschen befinden sich dabei, mit den Stoffen produktiv bzw. konsumtiv umzugehen – oder sie gehen mit überschüssigen Produkten zum Markt, um sie zu tauschen. Entweder der Mensch befindet sich im Stoffwechsel mit der Natur oder im Tausch mit anderen Menschen. Produktiven und konsumtiven Stoffwechsel faßt Sohn-Rethel zusammen mit dem Begriff “Gebrauch”.

Anders als Marx erforscht Sohn-Rethel Tausch und Gebrauch nicht systemanalytisch, sondern phänomenologisch, d.h. er schaut nach, welche phänomenalen Qualitäten strahlen beide Situationen aus, wie prägen beide Situationen die in ihnen befindlichen Menschen und ihr Denken?

Und hier kommt nun Sohn-Rethel darauf, daß der Tausch von sich aus, die reine Abstraktion abstrahlt – daß Menschen, die sich im Tausch befinden, die Abstraktion bereits als Wirklichkeit vorfinden, d.h. als vor aller Erfahrung schon vorfindliche, unerkannte Realität. Sohn-Rethel nennt

dies Realabstraktion, die von sich aus erst die Denkabstraktion entstehen läßt.

So lautet die vorläufige Antwort auf Kants Frage: Wie ist Abstraktion a priori möglich? Also eine Weise der Abstraktion, die nicht erst *von* sinnlicher Erfahrung abstrahiert, sondern schon *vor* ihr da ist.

Zu fragen bleibt nun, wieso ist im Tausch die Abstraktion mitgegeben? Die Antwort liegt – wie der Brunnen vor der Haustür – im bereits Gesagten, sofern es phänomenologisch *gesehen* würde: Der Tausch ist abstrakt, insofern er per definitionem vom Gebrauch abstrahieren muß. In der Tauschsituation muß von Gebrauchshandlungen abstrahiert, d.h. abgesehen werden, damit der Tausch vollzogen werden kann. Würde nämlich noch während des Tausches etwas an der Ware produktiv oder konsumtiv verändert, so entfielen die Geschäftsgrundlage des Tausches, d.h. die Ware wäre mit dem vereinbarten Preis nicht mehr äquivalent.

Nun befinden sich die Stoffe ja auch ohne menschliche Gebrauchshandlungen in einem ständigen Stoffwechsel. Holz etwa arbeitet weiter. Eisen rostet. Plastik ermüdet usw. Die Forderung nach Unveränderlichkeit der Stoffe in der Situation des Tausches ist zwar realistisch in bezug auf das Verbot menschlicher Eingriffe, aber das Verbot von Stoffwechsel überhaupt ist illusionär und bleibt daher eine Fiktion, d.h. reines Postulat. Diese Irrealität macht den Tausch über das Realisierbare hinaus in zugespitzter Weise abstrakt.

Um der Illusion der Stoffwechsellosigkeit doch eine Realität zu geben, werden am wenigsten verderbliche Stoffe, z.B. Edelmetalle, in gleiche Teile geschnitten und in scheinbar ewig beständige Formen gepreßt. Hier von strahlte dann die Idee des ewig gültigen Wertes ab. Mit der Idee des Wertes schließlich konnte die Fiktion der Gleichwertigkeit/Äquivalenz ungleicher Stoffe befestigt werden. Denn der Tausch hat ja nur Sinn, wenn ungleiche Stoffe gleichgesetzt werden.

Nachdem Wert und Äquivalenz – wenn auch abstrakte – Realität geworden waren, konnte auch das Rechnen beginnen. Das Postulat der Unveränderlichkeit machte die Dinge und Vorgänge auch berechenbar. Wenn auch die Berechenbarkeit letztlich Fiktion bleibt. War in der Sphäre des Tausches die Berechenbarkeit einmal gewonnen, so griff sie von hier aus auf die Sphäre des Gebrauchs allmählich über. So wurden auch die Gebrauchshandlungen der Berechenbarkeit unterworfen. Was schon im Tausch Fiktion war, mußte dem Gebrauch umso gewaltsamer aufgepreßt werden. Erst werden die Stoffe des Gebrauchs abstrakt fixiert (z.B. stan-

dartisiert), dann die menschlichen Gebrauchshandlungen (z.B. Fließbandarbeit). Die Abstraktion griff also auf die Sphäre über, durch deren Abgrenzung sie sich ursprünglich überhaupt konstituieren konnte.

Der reale und realitätsmächtige Charakter der Abstraktion *im* Tausch und der Abstraktion *des* Gebrauches, kann aber nichts daran ändern, daß er letztlich fiktiv bleibt. Es bleibt ein Rest².

Hatte Marx vom Wert gesagt: da geht kein Atom Naturstoff ein, so sagen wir heute angesichts der Abstraktifizierung des Nichtabstrakten: es bleibt ein Rest Naturstoff. Und hatte Marx nicht in biblischer Weise von Resurrektion der Natur gesprochen? Die ausgehen würde von den Resten der noch atmenden Poren des Arbeitsprozesses? Also jener unscheinbaren Lücken des nicht restlos berechenbaren Arbeitstages? Der Stoffwechsel des Menschen in der restlichen Atempause – irgendwo an einem entlegenen Ort³ des Gebrauches – diese Situation, sollte sie sich auftun, wäre zu bedenken. Und zwar erstaunlicher Weise mit Marx. Sollte es wahr sein, daß Sohn-Rethel der letzte Marxist gewesen ist?

Wenn man Sohn-Rethel fragte, bei wem er in Phänomenologie in die Schule gegangen ist, antwortete er: «bei mir selbst!». Er rechnete sich der kritischen Theorie der Frankfurter Schule zu. Das ist insofern stimmig, als er so etwas wie eine negative Phänomenologie gepflegt hat. Eine positive Phänomenologie des Gebrauchs erscheint jedenfalls in seinem Hauptwerk kaum. In der Frankfurter Zeitung vom 21. März 1921 erschien von ihm ein Artikel unter dem Titel: «Das Ideal der Kaputten». Hier schildert er die technische Phantasie der Neapolitaner jener Zeit. In dem nahe Neapel gelegenen Küstenort Positano traf Sohn-Rethel mit Benjamin, Bloch und Adorno zusammen. Benjamin habe gequitscht vor Vergnügen, wenn er seine Beobachtungen von der technischen Intelligenz der Südtaliener erzählte. In Blochs «Verfremdungen» tauchten Sohn-Rethels «Geschichten» theoretisch fein verpackt wieder auf. Adorno aber habe Sohn-Rethel an die Wand gequetscht wie eine Fliege, so theoriefern sei er – Sohn-Rethel – sich vorgekommen.

Jedenfalls scheint Adornos Autorität ihn dazu angehalten zu haben, seinen Blick negativ auf das einzustellen, was vom Gebrauch abstrahierte. Die sinnliche Fülle des Gebrauchs bleibt in seinem Hauptwerk die unausgesprochene, besser: unbeschriebene Kontrastfolie, vor deren Hinter-

² Vgl. Walter Benjamin: Schluß des Essays *Der Sürrealismus*.

³ Utopie: Der entlegene Ort.

grund die Abstraktion selbst sinnfällig vor Augen steht. Auf diese Weise wird das an sich Unsinnliche noch sinnlich erfahrbar. (Benjamin spricht vom mimetischen Vermögen eines unsinnlich Ähnlichem). Eine ironische Fortsetzung des Kantischen Vorhabens?

Jochen Hörisch ist der Meinung, Sohn-Rethel habe sich nicht nur aus methodischen Gründen auf eine negative Zeichnung des Gebrauchs beschränkt, sondern habe dies auch in der Absicht getan, eine Rehabilitation des Gebrauchs zu vermeiden. Dies läßt sich verschieden verstehen. Es könnte dem Verbot entsprechen, die Utopie positiv auszumalen, oder der reaktiven Praxis vorwitzig zur Unzeit das Wort zu reden. Es könnte auch einem fatalen Vermeidungszwang entsprechen, der einer nicht durchlebten Verzweiflung entstammt. Diesen Zug treffe ich auch an der Frankfurter Schule an.

Ein dritter, eher trivialer und zeitgebundener Grund für Sohn-Rethels Enthaltensamkeit könnte darin liegen, daß ein Versuch, zu sagen, was Gebrauch ist, aufgedeckt hätte, was Sohn-Rethel Martin Heidegger verdankte. Beide hatten sich 1929 bei den Davoser Gesprächen kennengelernt. Mir hat Sohn-Rethel, als er wegen einer Beinoperation im Krankenhaus lag, schließlich doch gestanden, daß er bei Heidegger in die Phänomenologie-Schule gegangen ist. In den Nachrufen taucht der Name Heidegger natürlich nicht auf. Stattdessen der Name von Heideggers Davoser Kontrahenten, des Neukantianers Cassirer⁴.

Wie dem auch sei, richtig ist, daß Sohn-Rethel mit seiner negativen Vorgehensweise einen beträchtlichen Erkenntnisgewinn erzielt hat. Und wir haben uns zu fragen, ob für uns heute das Bilderverbot unverändert gilt, oder ob nicht der Rest an Atem inzwischen einen Schwund erreicht, der dazu zwingt, zu positiven Atemübungen überzugehen.

Die abstrakte und doch ganz "reale" Wirklichkeit des Warentausches ist nur vollziehbar, wenn die sinnliche Tätigkeit des Gebrauchs ausgeschlossen bleibt. Nebenbei sei bemerkt, daß die Distanzierung von der Fülle sinnlicher Tätigkeit menschengeschichtlich und für das Erwachsenwerden jedes Menschen einen guten Sinn hat. Das Verbot "Nicht gebrauchen!" kehrt sicher alltäglich wieder, wenn eine Mutter dem Kind sagt: «Faß doch bitte nicht alles an!». Und dieser Impuls ist sicher sehr viel älter als der Selbstbedienungsladen.

Daß also Tausch und Abstraktion als Sphäre im Leben der Menschen einen unverzichtbaren Ort einnehmen, ist wohl schwer zu bestreiten.

⁴ Daß Sohn-Rethel von Hegel nichts verstand, sei am Rande bemerkt.

Sorge macht der Übergriff der abstraktiven Kraft auf die Sphäre, die eigentlich dem Gebrauch zugehört – also das tendenzielle Schwinden der Sinne, d.h. jeglicher Erfahrung dessen, was sinnliche Tätigkeit eigentlich ist.

Auch dieses Schwinden dürfte wohl für ein tiefes Verstehen von Gebrauch einen guten Sinn haben. Darauf kommen wir zurück.

II

Zunächst versuchen wir, den Blick auf dem Schild «Bitte nicht gebrauchen!» ruhen zu lassen, um uns phänomenologisch darin zu üben, aus dem allzu bekannten Unbekannten Essenzen zu schöpfen.

Damit verlassen wir Alfred Sohn-Rethel und kommen zu Friedrich v. Hardenberg, genannt Novalis. Novalis bedeutet Neuland. Neuland ist nicht etwa neu, wie etwa die Atombombe eine absolute Novität ist. Neuland ist längst da, nur ist es bisher nicht betreten worden. Und so sagt Novalis: «Wir geben dem Bekannten die Würde des Unbekannten», d.h. er machte altes Land zu Neuland, indem er einen Blick darauf warf, den das Angeblickte zu erwidern vermochte – indem das Wahrgenommene in einen Zustand geriet, der es selbst wie ein Aufmerksames die Augen aufschlagen ließ. Dies nennt Novalis den Quellpunkt aller Poesie.

Jetzt kann ein Realist sagen: Land hat keine Augen, kann also nicht blicken; und es hat auch keine Ohren, kann also auch nicht aufmerksam sein. Wir könnten jetzt pingelig mit der Sprache werden und darauf verweisen, daß der Blick eigentlich ein Blitz ist. Und aufblitzen kann eine Landschaft oder etwas in einer Landschaft sehr wohl.

Aber wir lassen diese Debatte und geben zu, daß ein Land nicht nur erblickt oder erlauscht sein möchte, sondern daß dies ja nur gelingt, wenn es auch mit Füßen betreten und begangen wird.

Und wenn wir jetzt einmal nach Art einer Körperübung versuchen, in unsere Füße zu gehen und ganz Fuß zu sein, und nun – barfuß – über einen Waldboden gehen, so dürfen wir wohl sagen: Wir sind von dem Waldboden berührt. Bei sehr gutem Kontakt dürften wir auch sehr nüchtern sagen: Da rührt etwas vom Boden her: etwa eine Qualität von Sprödigkeit oder Feuchtigkeit. Und indem wir von derartigem berührt sind, rührt sich zuweilen auch ein entsprechendes in uns. Welcher Realist wollte uns absprechen, so zu sprechen?

Novalis ließ seinen Heinrich von Ofterdingen mit den Augen nach der blauen Blume suchen – während seines Studiums an der Bergakademie im

sächsischen Freiberg suchte er nach dem Zauberstab, jenem Werkzeug, das dieses innige Wechselverhältnis, das im Berührtsein spielende Hin und Her von Berühren und Herrühren vermittelt⁵.

Und das Studium der Technologie begeisterte ihn derart, daß es ihm zum Quellpunkt einer «neuen» Poesie wurde. Er schrieb eine Enzyklopädie, die Fichtes Wissenschaftslehre zur Wissenschaftspoesie hin konkretisieren sollte. Er entwarf das Projekt einer «Bewegungs- und Berührungsmodifikations-Kunde», wo es den Unterschied zwischen Poesie und Technik, der uns heute so klar scheint wie der zwischen Tag und Nacht, nicht gab –, es sei denn, er würde auf ganz «neue» Art entdeckt.

Wenn wir noch die dritte Station unserer Reise erreichen wollen: Anaximander, so müssen wir Novalis jetzt überfliegen. Es sei der romantischen Ahndung, einer unheimlichen Einheit von Ahnung und Fahndung, überlassen, in welcher Konkretheit wir dort dem Gebrauch und der sinnlichen Tätigkeit begegnen.

Nur zweierlei sei festgehalten:

1) Wenn Novalis eine Bewegungskunde entwirft, so liegt das in der Tradition der aristotelischen Physik. Die Physis ist für die Griechen das, was von sich her aufgeht oder auch das In-sich-Bewegte. So unterscheidet Aristoteles zwischen Bewegtheit und Bewegung. In Bewegung befindet sich das, was – in sich unbewegt – nur von einem Ort zu einem anderen Ort bewegt wird. Lateinisch wurde dies Lokomotion genannt im Unterschied zur Motion, wozu sich dann die Emotion und das Motiv gesellten.

Es wird deutlich, daß der Unterschied zwischen Motion und Lokomotion sehr genau dem Unterschied von Gebrauch und Tausch entspricht. Die Ware muß als in sich unbewegt postuliert werden, und darf einzig einen Orts- und Besitzerwechsel durchlaufen.

2) Das “Gebrauchsverbot” ist eng verwandt mit dem Berührungsverbot und dies ist die deutsche Übersetzung des Wortes “Tabu”: *noli me tangere*. Der Gebrauch muß etwas zu tun haben mit dem unheimlich-heimlichen Hin und Her des Berührtseins, d.h. dem innigen Verhältnis von Berühren und Herrühren, oder besser umgekehrt: von Herrühren und Berühren. Wir könnten einen Anti-Descartes auf die Formel bringen: Ich bin berührt, also berühre ich.

Die eigentümliche Innigkeit von *Her* und *Hin* im Berührtsein soll uns weiter beschäftigen. “Berührtsein” klingt wie “Berührtwerden”, betont also eher ein passives Her als ein aktives Hin. Die Vorsilbe *be-* legt dies

⁵ *Nichts ist poetischer als aller Übergang* (Novalis).

nahe, aber auch die letzte Silbe "sein". Aber läßt sich "Sein" so einfach auf der Passiv-Seite verbuchen? Hören wir noch einmal hin: Berührtsein. Klingt es immer noch wie Berührtwerden? Vielleicht ist das Passive etwas abgeschwächt, ohne daß Aktives dabei stärker geworden wäre.

Leider erlaubt uns der deutsche Sprachgebrauch nicht, von Gerührtsein statt Berührtsein zu sprechen, damit wir von der wirklich irreführenden Vorsilbe *be-* wegkommen. Das Gerührtsein steht in der Tradition deutscher Innerlichkeit und klingt wie Rührseligkeit. Das Wort ist also kulturell bedingt besetzt –, ein ähnliches Schicksal wie das Wort Gefühl. Es klingt nach Innen- und Seelenleben, also passivisch, dabei denkt keiner, daß sich auch etwas anfühlen läßt oder gar: daß etwas sich anfühlt. Also etwa Herbert Achternbuschs "Andechser Gefühl", das mindestens so viel Gefühl *am Ort* wie Gefühl *in ihm* ist. Würden wir Deutschen heute in unserem alten Wort Gefühl genausoviel Anfühlen wie Innenfühlen hören und spüren, dann spürten wir vielleicht etwas von der eigentümlichen Innigkeit, vom Ineinanderschwingen von Her und Hin. Hätten wir davon etwas gespürt, dann könnten wir versuchen, die selbe Eigentümlichkeit in "Gerührtsein" zu spüren. Und vielleicht könnte eines Tages das Wort "Gerühr" dafür gebraucht werden.

Zum Glück haben wir ein Wort, daß nicht auf der Seite der Innerlichkeit festsetzt, dafür allerdings allzusehr im Äußerlichen. Es ist das Wort, worum es uns hier ja gehen soll, also der *Gebrauch*. Hat jemand einmal versucht, etwas nach Gebrauchsanweisung zu tun? Und dabei gespürt, daß es gar nicht so banal ist, wie es in der Gebrauchsanweisung klingt? Daß es auf Fingerspitzengefühl ankommt, und daß dies ziemlich unbeschreiblich ist? In Südfrankreich heißen Küchenrezepte nicht Rezepte, sondern *Secrets*, also Geheimnisse.

Unsere neuzeitlich-abendländische Kultur hat die Welt in ein Innen und Außen gespalten. Und es hat uns verschlagen abwechselnd nach innen und nach außen. So sind wir Verschlagene – nicht nur ins Geschlechtliche.

Das moderne Pendel wirft uns immer nur Hin oder zieht uns immer nur Her. Dies ist der Tausch, der nicht osmotischer (massentaktischer⁶) Austausch ist. Wir taumeln zwischen *action* und *relaxing*, zwischen Machenschaft und Erlebnis. Für die Innigkeit des Ineinander von Her und Hin sind wir taub, – haben keine Spur/Ahnung.

⁶ Vgl. Hans-Gustav von Campe: Physik als (Lebens-)Kunst. Ein romantisches Fragment. In: *Studia theodisca – Novalis*, Mailand 2002, S. 123-128.

Hören wir im Berührtsein auch ein Hin? Hören wir im Gebrauch auch ein Her? Vielleicht könnten wir dann versuchen, auf den Spruch des Anaximander zu hören, so wie Martin Heidegger ihn zu Gehör gebracht hat⁷.

III

Der Spruch lautet auf griechisch: *κατὰ τὸ χρεῶν διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τοῖσιν ἀλλήδοις τῆσ' ἀδικίας*.

Heidegger zitiert den Spruch zunächst mit der Übersetzung, die Nietzsche gegeben hat: «Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zugrunde gehen, nach der Notwendigkeit: denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit».

Nach Heideggers Auslegung des Spruches klingt die Übersetzung sehr anders und auch sehr befremdlich.

Zunächst werden die griechischen Worte für Buße und Ungerechtigkeit bedacht. Für Ungerechtigkeit steht im griechischen *ἀδικία*.

Martin Heidegger: «Das Wort *ἀδικία* sagt zunächst, daß die *δίκη* wegbleibt. Man pflegt *δίκη* mit "Recht" zu übersetzen. Wenn wir hier unsere juristisch-moralischen Vorstellungen fernhalten, wenn wir uns an das halten, was zur Sprache kommt, dann sagt *ἀδικία*, daß es, wo es waltet, nicht mit rechten Dingen zugeht. Das bedeutet: etwas ist aus den Fugen».

Was ohne Fuge ist, ist Unfug. Unfug dürfe nun auch nicht kleinmütig moralisierend gedacht werden, sondern dieses groß geschriebene Wort «solle auch aus seiner vollen Nennkraft groß gedacht werden».

Die Dinge [d.h. nicht träge Gegenstände, sondern] «das jeweilige Anwesende west an, insofern es *weilt*, *weilend* entsteht und ver-geht, *weilend* die *Fuge* des Übergangs aus Herkunft zu Hingang besteht. Dieses *je weilende Bestehen des Übergangs* ist die fügliche Beständigkeit des Anwesenden. Sie besteht gerade nicht auf dem bloßen Beharren. Sie fällt der Un-Fuge nicht anheim. Sie verwindet den Un-Fug»⁸.

Im Übergang aus Herkunft zu Hingang, so zwar, daß der Hingang in der Herkunft *schon*; die Herkunft im Hingang *noch* anwest, entscheidet sich die Frage Fug oder Unfug. Gelingt es, Her und Hin ineinander zu fügen, oder werden sie gestückt, verknüpft, vermittelt, verrechnet? Ob die Fügung gelingt, entscheidet die Je-Weiligkeit. Jed Ding will Weile haben. Je-

⁷ Der Spruch des Anaximander, in: Martin Heidegger: Holzwege. 6. Aufl. Frankfurt/M 1980, S. 317-368.

⁸ Ebd., S. 352.

des Her und jedes Hin, – und vor allem der Übergang zwischen beiden. Gelingt es, den Übergang weilen zu lassen, ihn weilend zu bestehen, so ist die Fuge gelungen, und der Unfug verwunden.

Der Unfug, so ließe sich an Sohn-Rethel und die Frankfurter Schule erinnernd sagen, wäre die Verdinglichung, besser Vergegenständlichung des Seienden zu unveränderlichen, bewertbaren Wertgegenständen. Unfug ist das ungefügte Hin-und-Her-tauschen von Gegenständen. Hin und Her sind gespalten – ohne Übergang, und somit kann es keine Weile im Übergang geben.

In der Neigung zu träger Beharrung versteifen sich – so Heidegger – die Jeweiligen auf das beständige Andauern. «Doch dadurch spreizt sich auch schon jedes Weilige auf gegen das Andere. Keines achtet auf das weilige Wesen des Anderen. Die Je-Weiligen sind gegen einander rücksichtslos, jedes je aus der im weilenden Anwesen selbst waltenden und von ihm nahegelegten Sucht des Beharrens» (S. 355) Dieses Sich-gegen-einander-Abspalten und Abspreizen, diese Rücksichtslosigkeit geht einher mit der ᾠδύνη. Mit der δίκη der Fuge, geht die Rücksicht einher. Was Nietzsche und die Philologie mit Buße übersetzt (τίσις) möchte Heidegger mit “Rücksicht” übersetzt wissen.

Zwar kann τίσις Buße bedeuten, muß es aber nicht. ... Denn τίσις ist das Schätzen. Etwas schätzen heißt: es achten und so dem Geschätzten in dem, was es ist, genügtun. Die Wesensfolge des Schätzens, das Genügtun, kann im Guten geschehen als Wohltat, in bezug auf das Schlimme aber als Buße. (S. 354).

Heidegger ist aber mit “Rücksicht” als Übersetzung für τίσις noch nicht zufrieden. «Unserem Wort Rücksicht fehlt nicht nur die nötige Weite, sondern vor allem das Schwergewicht, um als übersetzendes Wort für τίσις innerhalb des Spruches und entsprechend der δίκη als dem Fug zu sprechen».

«Nun besitzt unsere Sprache ein altes Wort, das wir Heutigen bezeichnenderweise wieder nur in der verneinenden Gestalt und außerdem nur in der Herabsetzung kennen wie das Wort Unfug. Dies nennt uns gewöhnlich nur noch soviel wie ein ungehöriges und niedriges Verhalten, etwas, das in grober Weise verübt wird.

Dem ähnlich gebrauchen wir noch das Wort *ruchlos* in der Bedeutung von verworfen und schändlich: ohne Ruch. Wir wissen gar nicht mehr, was Ruch bedeutet. Das mittelhochdeutsche Wort “ruoche” nennt die Sorgfalt, die Sorge. Sie kehrt sich daran, daß ein anderes in seinem Wesen

bleibe. Dieses Sichdarankehren ist, von den Je-Weiligen her in Beziehung auf das Anwesen gedacht, die *τισις*, der Ruch. Unser Wort "geruhen" gehört zu Ruch und hat mit der Ruhe nichts zu tun; "geruhen" bedeutet: etwas schätzend, erlaubend als es selber zulassen. Das zum Wort Rücksicht Vermerkte, daß es menschliche Verhältnisse nenne, gilt auch von der *ruoche*. Aber wir machen uns das Verschollene des Wortes zunutze, nehmen es in einer wesentlichen Weite neu auf und sprechen entsprechend zur *δικη* als dem Fug von der *τισις* als dem Ruch.

Insofern die Je-Weiligen sich nicht völlig in den schrankenlosen Eigensinn der Aufspreizung zum bloß beharrenden Fortbestehen zerstreuen, um so in der gleichen Sucht einander abzudrängen aus dem gegenwärtig Anwesenden, lassen sie Fug gehören.

Zitieren wir den Spruch nochmals: *κατά τὸ χρεῶν διδόναι γὰρ αὐτὰ δικην καὶ τισιν ἀλλήδοις τῆς ἀδικίας*.

διδόναι heißt wörtlich "sie geben". Sie, d.h. hier die je-weiligen Dinge, lassen Fug und somit auch Ruch eines dem andern gehören im Verwinden des Unfugs.

Heidegger sagt also nicht "geben", sondern "gehören lassen" – denn Fug und Ruch *sind* ja im Übergang der Jeweiligen, in Herkunft und Hingang befindlicher Dinge. Niemand brauchte sie ihnen zu geben. Der menschliche Hang zur Beherrschung versucht sie ihnen nur zu nehmen. Also denkt Heidegger das Geben als ein Gehörenlassen.

Zum Schluß kommt Heidegger auf das *κατά τὸ χρεῶν*, das vor dem bisher Übersetzten steht: Nietzsche übersetzte mit "nach der Notwendigkeit".

Heidegger erinnert zunächst daran, daß dem *χρεῶν* die Hand zugrunde liegt. «*χείρω* heißt: ich behandle etwas, lange danach, gehe es an und gehe *ihm* an die Hand».

Und Heidegger interpretiert: «So bedeutet *χείρω* zugleich: in die Hand geben, einhändigen und so aushändigen, überlassen einem Gehören. Solches Aushändigen ist aber von der Art, daß es das Überlassen in der Hand behält und mit ihm das Überlassene».

Wir sehen vielleicht, daß solches Ein- und Aushändigen sich auf eine unscheinbare und doch entscheidende Weise unterscheidet von jenem Akt der Besitzübertragung, wie er sich im Tausch vollzieht.

Der phänomenologische Blick muß jetzt auf vielleicht winzige Nuancen achten, um zu sehen: Wird hier ein in sich erstarrter Gegenstand bloß weggegeben (ein anderer dafür eingenommen), oder wird hier ein Ding,

das Weile hat, so ausgehändigt, daß es auch in den Händen eines anderen in seiner Jweiligkeit geachtet bleibt, und so der Jweiligkeit überhaupt einbehalten bleibt. Gelingt der Übergang mit Fug, d.h. wird die Jweiligkeit im Übergang durchgehalten, – durchgestanden, durch- und ausgetragen? Sollte er mit Fug gelingen, dann geschieht dies mit Ruch, d.h. mit der achtsamen Sorgfalt gegenseitiger Rücksichtnahme.

Die Jweiligkeit braucht Fug, d.h. Haltung, Stehvermögen und Durch- und Austragungsvermögen – und braucht Ruch, d.h. Sorgsamkeit, Achtsamkeit, Gefühl und Gespür.

Damit ist genannt, was die Hand braucht, will sie die Dinge *κατὰ τὸ χρεῶν* behandeln. Was die Hand insgesamt braucht, ist nichts anderes das Insgesamt des Gebrauchs. Heidegger übersetzt *χρεῶν* mit Brauch. Also heißt der entscheidende zweite Teil des Spruches des Anaximander jetzt: «entlang dem Brauch; gehören nämlich lassen sie Fug somit auch Ruch eines dem anderen im Verwinden des Unfugs».

Sie sehen, wir haben uns nichts Neues gegeben, sondern uns nur gehören lassen, was wir schon hatten. Wir haben nur versucht aus dem Brunnen vor der eigenen Haustür zu schöpfen.

* * *

Maurizio Pirro
(Bari)

*Mediazione e interpretazione dei cambiamenti sociali
negli «Idilli» di Salomon Geßner*

La pubblicazione degli *Idilli* di Salomon Geßner, nel 1756, cade in un periodo di notevole circolazione della maschera bucolica nella cultura letteraria europea, accompagnata e irrobustita da un ramificato dibattito teorico indirizzato in primo luogo a liberare la poesia pastorale dall'obbligo del riferimento allegorico impostole nelle poetiche rinascimentali e barocche dal vincolo della sua destinazione prevalentemente curtense. Finzioni proprie del codice bucolico tradizionale (l'età dell'oro, la munificenza della natura, l'ingenuità dei pastori) escono dai confini di una mitopoiesi intesa unicamente a rinvenire ingegnosi mascheramenti con cui cifrare il tessuto di corrispondenze fra il tipo di società rappresentata nel testo e la comunità ristretta dei fruitori, e trovano impiego in ampi frangenti della discussione che il Settecento conduce su questioni evidentemente legate alle violente oscillazioni prodottesi nel corso del secolo sul piano dell'organizzazione economica e sociale, nel punto di passaggio dall'ordinamento feudale a quello capitalistico. Le varie proposte teoriche enunciate in Francia, in Inghilterra e – sebbene con qualche decennio di ritardo – in Germania sulle prerogative e sui compiti dell'egloga¹, proposte che appaiono salda-

¹ Per un riepilogo delle posizioni principali nel quadro del lavoro teorico svolto sull'idillio nel Settecento tedesco cfr. Klaus Bernhard: *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750-1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen*. Köln – Wien 1977, in cui comunque la raccolta dei materiali è concepita in funzione preparatoria rispetto al tema dei rapporti tra scrittura e arte figurativa, che è trattato nella seconda parte del volume (pp. 141-298). Il contributo di massimo rilievo esegetico al chiarimento dei problemi culturali implicati dalla discussione sull'idillio è stato reso da Helmut J. Schneider: *Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie*. Introduzione a: *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Helmut J. Schneider, Tübingen 1988, pp. 7-74. Resta in ogni caso fondamentale (a parte la pionieristica indagine di Renate

mente incardinate nel corpo dei problemi ideologici specifici della prima metà del diciottesimo secolo (l'origine del gusto, la definizione di un nuovo modello di virtù, la questione della perfettibilità, la polemica tra antichi e moderni), sono nel complesso accomunate dal tentativo di emancipare alcune caratteristiche tipiche della mentalità borghese in via di formazione dal loro originario contesto feudale, reimpiantandole in un nuovo sistema di valori incentrato sì sui principi del merito individuale e della libertà di intrapresa, ma anche su quelli della solidarietà, della compassione e della generosa redistribuzione del superfluo. Nel mito dell'età dell'oro la gran parte dei trattatisti tende appunto a identificare uno stato ideale di massima quiete dei conflitti sociali, ottenuto mediante una sorta di contenimento spontaneo delle legittime attese di guadagno nutrite dal terzo stato, una limitazione dell'espansione dei commerci invocata come un'espressione coerente della prudenza del borghese, il quale accettando di porre un freno al volume del proprio incremento finanziario promuoverebbe una più equilibrata ripartizione delle risorse e, di conseguenza, una maggiore stabilità sociale che, a chiusura del circolo, si ripercuoterebbe a sua volta beneficamente sui traffici del nuovo ceto industriale. Lo slancio eudemonistico racchiuso in questo disegno conferisce all'idillio nel panorama della letteratura tedesca del Settecento una sensibilità politica di particolare acutezza, orientata certo in direzione fondamentalmente conservatrice, ma ciò non tanto nel senso della ricerca di un rifugio in una dimensione protetta dalle inquietudini della storia, quanto nella prospettiva di una correzione attiva di queste stesse inquietudini attraverso l'evocazione di forme di convivenza alternative, organizzate su categorie legate al dibattito antropologico dell'*Empfindsamkeit* (la compassione, appunto, la socievolezza, la discrezione) e sviluppate a un alto grado di coerenza formale tramite il riferimento a un ideale di levigata politezza identificato per lo più *tout court* nella civiltà antica. Peraltro, come intendiamo mostrare di seguito nel caso di Salomon Geßner, l'intero sviluppo dell'idillio nella cultura di lingua tedesca del diciottesimo secolo – sia sul piano delle elaborazioni teoriche relative alle convenzioni generiche, da Gottsched a Bodmer, da Johann Adolf Schlegel a Mendelssohn, a Schiller, sia sul versante della produzione primaria vera e propria, dallo stesso Geßner a Maler Müller, da Voß al Goethe di *Hermann und Dorothea* – resta soggetto a

Böschstein-Schäfer: *Idylle*. Stuttgart 1967) il volume di Gerhard Kaiser: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen 1977.

una contraddizione che rappresenta il risultato dell'ambivalenza con cui gli autori guardano all'avanzata della borghesia e costituisce senz'altro il più sicuro elemento di continuità nella storia della pastorale settecentesca. Lì dove cioè l'idillio aspira a regolare lo sviluppo del terzo stato disciplinandolo in una costruzione che recuperi sì la coesione sociale spezzata dall'urbanizzazione e dai primi segnali della rivoluzione industriale, ma assuma al tempo stesso un orientamento progressivo, tale da assecondare e tutelare il desiderio borghese di profitto, il contrasto tra queste due spinte divergenti non può che produrre un effetto di blocco e di stagnazione, l'aporìa non risolvibile di una comunità pienamente autosufficiente, in grado di innescare un dinamismo "positivo", quello necessario all'emancipazione dalle catene del feudalesimo, senza però mettere parallelamente in moto anche le forze destabilizzanti del movimento economico e dell'accumulazione finanziaria.

Consideriamo per esempio la funzione del «goldnes Weltalter» nell'idillio geßneriano. La contrapposizione tra una sfera ideale di cui non importa in prima battuta l'esistenza effettiva, bensì la conformità all'attività immaginativa e ai bisogni psicologici dell'individuo (quindi il legame strettissimo con attese e proiezioni diffuse nella società contemporanea), e il mondo reale delle occupazioni materiali che caratterizzano la vita associata², non deve in ogni caso mirare al rifiuto e al superamento delle forme in cui questo stesso mondo è organizzato, né peraltro alla negazione dei suoi presupposti ideologici. Il vagheggiamento di un'esistenza naturale ambientata nella purezza di un'Arcadia incontaminata si configura invece come la traduzione fantastica di un processo di riflessione critica sui valori propri di quella società cittadina dalla quale lo scrittore parrebbe prendere le distanze, e ciò non in contrasto con lo spirito di quei valori, bensì nel senso

² Il riferimento all'età dell'oro è esplicito nella nota *An den Leser* premessa da Geßner all'edizione del 1756: «Diese Idyllen sind die Früchte einiger meiner vergnügtesten Stunden; denn es ist eine der angenehmsten Verfassungen, in die uns die Einbildungs-Kraft und ein stilles Gemüth setzen können, wenn wir uns mittelst derselben aus unsern Sitten weg, in ein goldnes Weltalter setzen. Alle Gemähde von stiller Ruhe und sanftem ungestörtem Glück, müssen Leuten von edler Denkart gefallen; und um so viel mehr gefallen uns Scenen die der Dichter aus der unverdorbenen Natur herholt, weil sie oft mit unsern seligsten Stunden, die wir gelebt, Ähnlichkeit zu haben scheinen. Oft reiß ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreißt die Schönheit der Natur mein Gemüth allem dem Ekel und allen den niedrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldnen Weltalter und reicher als ein König» (Salomon Geßner: *Idyllen. Kritische Ausgabe*, hrsg. von E. Theodor Voss, Stuttgart 1988³, p. 15).

di un vero e proprio «lavoro al mito» volto a integrare il processo di emancipazione dell'individualismo borghese dal suo originario retroterra feudale³. In questo Geßner fa sostanzialmente riferimento a due linee di pensiero, entrambe saldamente acclimatatesi verso la metà degli anni Cinquanta nell'ambiente zurighese: da una parte il dibattito sull'origine della società e più in generale sul carattere sociale dell'essere umano, dibattito contraddistinto nelle sue espressioni più autorevoli – Hobbes, Locke, ma soprattutto, in ultimo, Mandeville e Rousseau – da una marcata intenzione propositiva e propulsiva rispetto allo sviluppo del mondo borghese; dall'altra la risorgente attenzione nei confronti del mondo classico (i *Gedanken* winckelmanniani sono del 1755, a ridosso della pubblicazione dei primi idilli), che offre all'autore la forma decisiva entro cui rappresentare il nuovo individuo liberato dalle costrizioni della vita di corte e impegnato a saggiare con prudenza e sagacia i limiti del proprio spazio di attività. L'uomo geßneriano è in effetti tutt'altro che un fustigatore dello spirito di iniziativa (negli idilli all'esercizio della virtù corrisponde sempre l'accrescimento dei beni materiali, visto peraltro in una logica solidaristica che identifica un fattore di naturale regolamentazione dello sviluppo nelle due *Tugenden* fondamentali, a cui le figure esemplari della pastorale non si stancano mai di sollecitare: la moderazione e, soprattutto, la condivisione del superfluo), ed è meno che mai un incantato contemplatore delle bellezze della natura, disinteressato alle conseguenze della propria azione pratica; egli è semmai una traduzione in abito greco della socievolezza rousseauiana, in linea con l'immagine del filosofo di Ginevra più diffusa tra i

³ Diverse osservazioni interessanti, a questo proposito, in Hella Jäger: *Naiwität. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Kronberg/Ts. 1975. Secondo l'autrice nell'idillio di Geßner «gelang es zum erstenmal, aus der in der Konventionalität erstarrten Schäferdichtung eine neue Gattung zu schaffen, die dem Natur- und Tugendenthusiasmus des fortschrittlichen Bürgertums, seinen zunehmend antihöfischen Affekten und seinem Bedürfnis nach moralisch verbindlicher dichterischer Aussage entgegenkam» (p. 151). La studiosa tende peraltro a sbilanciare eccessivamente l'etica sociale di Geßner nella direzione delle istanze proprie dei ceti rurali, lì dove in particolare sostiene che lo scrittore riuscirebbe a ridurre al minimo la frattura tra la condizione reale dei contadini settecenteschi e la rappresentazione poetica dell'ambiente bucolico. Non è un caso che questa interpretazione culmini poi in un'esaltazione della Svizzera del diciottesimo secolo come modello ideale per le aspirazioni della borghesia del tempo, un'immagine che, a fronte della conduzione politica rigorosamente oligarchica delle città svizzere e della situazione di sottomissione in cui versavano le popolazioni contadine, dovrebbe essere almeno attentamente differenziata.

suoi contemporanei, la risposta al pessimismo hobbesiano circa la naturale inclinazione dell'individuo verso il prossimo e allo scetticismo mandevilliano sul funzionamento di una società non esclusivamente incentrata sul principio del massimo profitto. La natura, in questo contesto, è sì la manifestazione visibile dell'ordine divino che regola i destini del mondo, ma è anche, e molto più chiaramente, uno spazio disponibile all'impresa del singolo, che, nel momento in cui ne contempla la perfezione e la munificenza, non si astiene in ogni caso dall'intervenirvi direttamente, integrando con abilità le risorse che essa spontaneamente gli mette a disposizione.

Lungi dal proporre al fruitore un modello di composta e virtuosa astensione, o il ritratto utopico di una comunità premoderna basata su vincoli di reciproca appartenenza irrecuperabili sul piano della concreta azione storica, e chiamata semmai a svolgere una funzione consolatoria rispetto alle disarmonie della storia presente, Geßner seleziona e valorizza, a ben vedere, ipotesi di comportamento sociale del tutto conformi rispetto alla mentalità in formazione di quel borghese settecentesco che si va ormai pienamente distinguendo dalle procedure tipiche della condotta aristocratica, ma resta ancora incerto, in assenza delle condizioni materiali che determineranno l'esplosione del capitalismo industriale, sul tipo di etica da adottare nel confronto con gli altri ceti, in particolare quelli subordinati, sul modo in cui – è questo il problema essenziale, che la pagina geßneriana tematizza ripetutamente – secolarizzare lo spirito religioso formatosi alla scuola del pietismo, emanciparne nel vivo dell'attività quotidiana la spinta all'incontro col prossimo e con la natura. La questione capitale dell'individuo calato nella piccola comunità dell'idillio è in effetti come agire socialmente, o meglio quale società fondare sulle rovine del vecchio ordine aristocratico. In questo senso la non immediata riconoscibilità del mondo rappresentato nell'egloga, l'occultamento di ogni riferimento particolare dietro il velo di un'ideale universalità, tutto ciò non si configura affatto come l'espressione della volontà di contrapporre al piano della storia una sfera astratta e priva di legami con qualsiasi contingenza, in cui riversare le aspettative frustrate di un ceto escluso dai movimenti che segnano l'esistenza della collettività. L'età dell'oro del pastore geßneriano è in realtà attraversata da tutte le tensioni proprie di una società borghese in fase di formazione, e si costituisce in definitiva come una cornice formale essenziale alla tenuta del quadro allegorico che lo scrittore disegna negli *Idilli*, con l'occhio puntato verso la società del suo tempo. Il presupposto dell'ordine superiore che anima l'universo appare in effetti agli occhi del personaggio geßneriano per lo più secondario, e consegnato a singoli mo-

menti di solitaria effusione lirica, rispetto alla più urgente questione dei fondamenti etici sulla base dei quali rendere feconda la propria collocazione in quello stesso universo. L'*Inszenierung* di una beatitudine estetica alimentata dall'incontro con la perfezione e la generosità della natura è perciò prima di tutto una forma di mediazione rispetto al problema tipicamente borghese e pietistico di una relazione formativa con il mondo esterno, inteso sia come il luogo della rivelazione della potenza creatrice di Dio, sia come il contesto che fa da sfondo all'abbraccio vivificante con i fratelli («Brüder» è termine ricorrente nell'uso linguistico del nostro autore). La natura non esercita insomma in Geßner – come vorrebbe la «Kompensationstheorie» fondata sulle indagini svolte da Joachim Ritter⁴ circa il potenziamento della rappresentazione estetica della natura come risposta alle disillusioni generate dalla rivoluzione scientifica – la funzione di un semplice specchio in cui l'individuo rifletta la propria ansia di assoluto nella contemplazione dei legami che lo uniscono alla totalità misteriosa, ma orientata chiaramente in senso eudemonistico, del creato; essa è sì intesa come totalità (in Geßner resta in ogni caso decisiva l'influenza della poesia di Brockes), ma come totalità socializzabile, nel senso cioè che essa offre, nella linearità della sua ispirazione divina, ma anche nella pluralità armoniosa delle sue manifestazioni sensibili (un punto chiaramente in comune con l'immagine winckelmanniana, e ancor prima focalizzata da Batteux, della bellezza come sintesi di unità e molteplicità), una forma estensibile all'organizzazione di una comunità ispirata al principio della socievolezza naturale, appunto, degli esseri umani⁵. E ci riferiamo sia all'adozione, frequente in Geßner, di metafore tratte dal mondo della natura e atte a illustrare esempi positivi di comportamento sociale (quella delle api, per citarne soltanto una, che offre ovviamente un'alternativa alla visione mandevilliana dei rapporti umani), sia, più in generale, alla rappresentazione della natura come il luogo preferenziale dell'altruismo e della

⁴ Cfr. il saggio *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster 1978². Per una discussione critica delle tesi di Ritter, si veda Ruth Groh – Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt a.M. 1996². Fanno il punto sui principali contributi alla definizione dell'estetica del paesaggio tra Seicento e Settecento i recenti lavori di Paolo D'Angelo: *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma – Bari 2001 (pp. 24-35), e Raffaele Milani: *L'arte del paesaggio*. Bologna 2001, *passim*.

⁵ Sull'incrocio di natura e storia nell'idillio di Geßner, cfr. le dense osservazioni di Helmut J. Schneider: *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*, in: *Erforschung der deutschen Aufklärung*, hrsg. von Peter Pütz, Königstein/Ts. 1980, pp. 289-315.

moderazione dell'individuo virtuoso, il quale ora ingentilisce una zona incolta con un bosco destinato a ristorare il viandante dalle fatiche del cammino (nell'idillio intitolato *Mycon*), ora mette in salvo un incauto cittadino che si era perduto nel folto di selve inospitali (in *Menalkas und Äschines, der Jäger*).

L'idillio geßneriano si basa cioè su una sorta di ininterrotta circolazione virtuosa tra società e natura – segnata tanto dalla conoscenza dell'entusiasmo klopstockiano, che abbraccia in un moto unico di panico consenso sia la sfera del mondo naturale sia quella delle relazioni interpersonali, quanto dalla ricezione delle teorie dell'illuminismo inglese sull'origine pre-razionale del *moral sense* – che ha come obiettivo la selezione di modelli etici atti a trasformare la sensazione di totalità propria dell'incontro con la natura nel principio regolatore di un assetto sociale stabile ed equilibrato, plasmato dall'iniziativa tenace e avveduta del nuovo individuo intenzionato alla piena esplicazione delle proprie potenzialità. È in questo senso che il mondo dell'età dell'oro deve essere inteso come la cornice allegorica entro la quale il personaggio è messo a confronto con le difficoltà e le contraddizioni tipiche dell'individualismo borghese, in vista – è chiaro – di una loro risoluzione volta a garantire l'ordine sociale e le condizioni migliori per l'esercizio di una piena produttività. Il passaggio dalla sfera dei valori religiosi a quella dell'azione etica, in particolare, impegna il pastore geßneriano nel difficile compito di conciliare benessere e carità, profitto e solidarietà, e soprattutto lo pone dinanzi al problema di conferire una forma concreta, una configurazione socialmente ben riconoscibile, al proprio sentimento di umanità inteso come senso di appartenenza alla totalità naturale; la questione è cioè come portare un complesso di valori ancora disarticolati, e percepiti soprattutto nella loro carica contrastiva rispetto all'ordinamento aristocratico (tipico è in questo l'ambiguità dell'atteggiamento del pastore nei confronti del raffinato cittadino uso a riproporre, sia pure in sedicesimo, i costumi curtensi, un misto di sofferta inferiorità e di orgoglioso senso di supremazia che Goethe riproporrà, in *Hermann und Dorothea*, nell'imbarazzo di Hermann a confronto con le figlie del ricco concittadino), a strutturare una più profonda mutazione di ordine collettivo. Da questo punto di vista Geßner è probabilmente più vicino allo spirito schilleriano dell'idillio come forma di innocenza recuperata e ulteriormente valorizzata dalla forza dell'azione etica necessaria a ripristinarla, di quanto lo stesso Schiller abbia saputo vedere nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui agli idilli dello svizzero viene imputata la costru-

zione di un'immagine del mondo regressiva e conservatrice, inadatta a sostenere il peso di una concreta attività di trasformazione del mondo stesso.

Ora, la transizione di un modello di totalità – secondo ciò che abbiamo definito un'immagine di totalità socializzabile – dall'ambito della natura a quello delle relazioni di classe doveva di preferenza indirizzare Geßner verso una soluzione solidaristica, nell'ambito della quale l'individualismo del singolo trova una forma di naturale compensazione nella forza dei vincoli che legano reciprocamente tutti i membri della comunità, la quale è modellata appunto sullo stesso principio di unità e globalità che caratterizza l'ordine naturale. In quest'ottica la cessione disinteressata e altruistica del superfluo, imponendo un freno all'accumulo delle risorse, stabilizzerebbe la società assicurando a ciascuno lo spazio per una felice esplicazione delle proprie attitudini e incentivando, attraverso la concordia sociale, la produzione e la circolazione dei beni, innescando insomma un circolo virtuoso in cui la rinuncia a occupare posizioni di monopolio verrebbe ripagata da una più agile mobilità dei capitali che finirebbe per soddisfare sia l'aspirazione dei meno abbienti a una più equa distribuzione delle ricchezze, sia la ricerca del profitto legittimamente perseguita dal ceto imprenditoriale. La condotta di Amyntas, che di fronte alla possibilità offertagli dalla divinità di incrementare miracolosamente il proprio gregge, ponendo fine a un'esistenza di stenti, preferisce domandare il dono della salute per il vicino malato, e viene poi ricompensato per la sua generosità proprio mediante un'inaspettata prosperità⁶, rovescia il paradigma che Mandeville aveva difeso nella *Favola delle api*, e oppone al principio dell'immoralità come fattore di sviluppo il postulato della perfetta equivalenza tra virtù private e virtù pubbliche.

La ricerca di un equilibrio tra la cura del particolare e l'esercizio dei doveri nei confronti della comunità fa del lavoro l'azione etica per eccellenza, e ciò nella misura in cui l'operosità consente al singolo sia il miglioramento delle proprie condizioni materiali, sia la partecipazione concreta al benessere collettivo. In definitiva la soluzione prospettata da Geßner al pro-

⁶ Amyntas viene premiato perché, dinanzi allo spettacolo di una quercia quasi completamente sradicata e in procinto di cadere nel fiume, non esita a disfarsi delle assi che aveva faticosamente trasportato e costruisce un argine che impedisce all'albero di abbattersi nell'acqua. L'idillio offre un'equilibrata rappresentazione di tutte le sollecitazioni che concorrono a configurare la morale sociale di Geßner: l'esercizio di una tenace operosità che guarda alla natura come a uno spazio trasformabile, il disinteresse dell'azione, che ha la migliore ricompensa nella soddisfazione per la perfezione del lavoro compiuto, l'etica della compassione come motore dello sviluppo collettivo.

blema della ricollocazione dei valori individualistici della nuova borghesia nel mutato contesto produttivo consiste fundamentalmente nell'accentuazione delle caratteristiche etiche del dinamismo imprenditoriale della borghesia stessa, ciò che si esprime per lo più nel richiamo alla necessità di individuare il punto di opportuna mediazione tra lo slancio produttivo con cui il singolo intende affermare il proprio valore e l'esigenza di non turbare l'assetto della comunità attraverso la radicalizzazione delle differenze sociali. Il lavoro è sì lo strumento a disposizione dei ceti emergenti per porre rimedio all'atrofia del vecchio ordinamento feudale, ma rappresenta anche la testimonianza più sicura della nobiltà etica dell'individuo considerato nella totalità indivisa delle sue attitudini umane. Non a caso il diavolo ispira a Caino, nel *Tod Abels* (una narrazione epica di argomento biblico in cinque canti pubblicata nel 1758), la visione di una società divisa tra un gruppo di oziosi gaudenti e una schiera di lavoratori costretti a svolgere terribili fatiche al servizio dei ricchi padroni, che li sottomettono con la violenza imponendo loro una condizione di schiavitù in cui il lavoro diventa un fatto di pura sussistenza, fonte di alienazione sia per gli sfruttatori, che vi riconoscono solo un mezzo di oppressione e di controllo sociale, sia per gli sfruttati, disumanati nella ripetizione di mansioni atte unicamente a soddisfare i bisogni altrui⁷. L'obiettivo di Geßner non è qui tanto la denuncia degli eccessi della borghesia preindustriale e la ricerca di un compromesso tra le ambizioni di questo ceto e la necessità di salvaguardare in qualche modo i destini di una borghesia umanistica, intesa come ultimo presidio di una concezione alta e solidale dell'esistenza e dei rapporti sociali; non può esserlo perché allo scrittore l'individualismo borghese è presente ancora come forza feconda e, soprattutto, omogenea, non ancora divisa dalla frattura che segnerà i destini del *Bildungsbürgertum* ottocentesco, a cui quello stesso individualismo apparirà da un lato come il solido presupposto del suo tradizionale primato intellettuale, dall'altro come il fondamento ideologico più tipico di quell'aggressivo capitalismo industriale da cui la stessa borghesia intellettuale verrà relegata a una condizione di completa impotenza politica. Geßner intende semmai, presen-

⁷ Cfr. Renate Böschstein-Schäfer: *Geßner und die Wölfe*, in: *Maler und Dichter der Idylle. Salomon Geßner 1730-1788*. Wolfenbüttel 1982², pp. 71-73. Sul *Tod Abels* utili spunti analitici in Brigitte Peucker: *Arcadia to Elysium. Preromantic Modes in 18th Century Germany*. Bonn 1980, pp. 36-39, e in Robert M. Maniquis: *Salomon Geßner's «Der Tod Abels» and the Gentle Death of Sacrifice*, in: *Reconceptualizing Nature, Science, and Aesthetics. Contribution à une nouvelle approche des lumières helvétiques*, ed. by Patrick Coleman et al., Genève 1998, pp. 167-183.

tando il lavoro come momento di massima espressione della socievolezza degli esseri umani, infondere nel lettore borghese un sentimento della società come organismo naturale, microcosmo ordinato sul principio, di ispirazione divina, della partecipazione di tutti i suoi membri al bene comune.

In *Erast*, un atto unico del 1762, Geßner offre un quadro completo della propria concezione dei rapporti sociali basata sull'etica della moderazione, sull'esercizio della compassione e sulla ricerca di un equilibrio tra l'accumulo dei beni raccolti con il lavoro e una più equa ripartizione delle ricchezze, equilibrio volto essenzialmente a preservare le condizioni di stabilità e concordia favorevoli al libero sviluppo dell'imprenditoria borghese. Erast vive con la sua famiglia in una situazione di assoluta indigenza; il padre, che potrebbe prestargli soccorso, gli rifiuta da anni qualunque sostegno perché Erast, disobbedendo ai suoi ordini, non ha voluto precipitare nella rovina un creditore, rinunciando alla riscossione di una somma che gli spettava. Proprio il ricordo dell'azione virtuosa mitiga peraltro l'amarezza del protagonista, il quale non si stanca di richiamare i figli alla necessità di una condotta caritatevole. Quando un servitore rimastogli fedele, Simon, si presenta da lui con una grossa cifra, sostenendo di averla ricevuta in dono da uno sconosciuto benefattore, Erast lo induce con poche, nobili parole a confessare l'origine criminosa di quel denaro, che Simon ha effettivamente sottratto a un viandante incontrato per strada. Si scopre poi che il viandante è il padre di Erast, mosso alla ricerca del figlio da un improvviso pentimento per la durezza del proprio comportamento; padre e figlio si ritrovano, e gli anni trascorsi nell'incomprensione sono presto dimenticati tra vibranti espressioni di reciproco affetto.

La compassione come elemento di regolamentazione dei rapporti sociali è il filo conduttore vero e proprio di questo breve dramma. Essa è peraltro espressione diretta di un ordine provvidenziale nell'ambito del quale il vincolo comunitario agisce come legge di natura, attenuando le differenze di classe attraverso una costante redistribuzione del superfluo. La solidarietà funziona cioè per Geßner come correttivo spontaneo alla povertà materiale dei ceti subordinati, impedendo una troppo marcata polarizzazione delle risorse e ponendo le premesse per una più agile circolazione dei beni; essa si manifesta all'individuo virtuoso nei termini di un moto istintivo assolutamente disinteressato, come risposta naturale, appunto, a una violazione dell'ordine universale causata da un'ingiusta ripartizione della ricchezza:

ERAST. Mein liebstes Kind! Woher koemmst du so munter? / *Sohn.*

Ich komme dort vom Hygel, und verweilte mich bey dem kleinen Ziegen-Hirt. Wie hatt'ich Mitleiden mit ihm! / ERAST. Warum, mein Kind? / *Sohn*. Er sass da bey den Ziegen und weinte; ich habe, sprach er, heut den ganzen Tag nichts geessen, und mich, Armen, hungert so sehr. Da hast du, was ich habe, sprach ich, iss da; und gab ihm mein Mittag-Brod, das ich mir behalten hatte. Mich hat zwar auch gehungert; aber wie hat es mich gefreut, da ich ihn so begierig essen und sich freuen sah! / ERAST. O du gutes Kind! Sey mir gesegnet! / *Sohn*. Das haette ja der kleine Ziegen-Hirt auch gethan, wenn er was gehabt, und ich vor Hunger geweint haette. / ERAST. Du wusstest doch, dass wir kein Brod mehr in der Hytte haben. / *Sohn*. Ich hatte ja das; und es hat mich recht gefreut, dass ichs ihm geben konnte. Ihr sagt ja: Gott im Himmel beschehre denen immer, die andern gutes thun. / ERAST. Kysse mich, mein Sohn! O Gott! Diese Unschuld wirst du nicht immer im Elend lassen.⁸

L'accentuazione del *Mitleid* come elemento atto a favorire la socializzazione mediante la correzione dell'egoismo naturale presenta senz'altro in Geßner numerose affinità con il concetto rousseauiano di *pitié*, nei termini in cui il filosofo ne descrive origini e funzioni nel secondo *Discorso*. Nel nostro autore bisogna semmai registrare l'incardinamento della virtù entro un sistema provvidenziale retto dalla ragione divina, nell'ambito del quale il compito principale dell'individuo consiste nell'adeguare la propria condotta all'ordine generale attraverso un calcolato equilibrio di *Vernunft* e *Gefühl*, che ha la sua espressione più elevata nell'esercizio dell'azione etica. Quando Erast sta per cedere all'angoscia, è sua moglie Lucinde a rincuorarlo, ricordandogli che le vicende umane seguono un disegno prestabilito di infallibile saggezza:

Gelobet sey die Vorsehung; sie, die alles so weise leitet, die alles zum besten Endzwek thut, die ihre Geschoepfe so lieb hat, und yber das geringste, wie yber das grosseste, mit gleicher Sorgfalt wachet. Sie ists, die jenen Vogel erhaelt, der dort im Gebysche zwitschert, und die Biene, die um uns sumst, und den Wurm, der vor uns auf der Erde kriecht. Und wir sollten gegen ihre Leitung murren, weil igt unsre Umstaende nicht beneidens-werth sind?⁹

⁸ Salomon Geßner: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Martin Bircher. Band II / 2, Zürich 1972, pp. 101-103.

⁹ *Ivi*, pp. 112-113.

L'uomo esplica allora pienamente la propria totalità, in modo conforme al principio che sancisce la reciproca unione di tutti i membri della collettività come espressione dell'ordine globale del mondo, superando le mediazioni imposte dalla divisione della società in classi e incontrando gli altri individui nell'atto caldo e cordiale della compassione, che, attraverso la messa in comune di quanto non serve strettamente a soddisfare i bisogni primari, impone una misura severa tanto al desiderio di produzione e di accumulazione dei ceti più abbienti, quanto – ed è ciò che più ci interessa sottolineare – allo scontento degli strati più poveri. A Erast, che continua a dolersi dell'indigenza in cui versa la sua famiglia, Lucinde risponde consigliandogli un esercizio di moderazione che tende sì a relativizzare il peso degli squilibri sociali attraverso il riferimento a un'etica universale che si spinge oltre le differenze di classe, ma che costituisce anche, a ben vedere, un formidabile strumento di controllo a danno delle aspirazioni delle classi subordinate: «Bedenke, wie viele tausende aermer noch als wir sind; und sollte Unzufriedenheit uns noch unglyklicher machen, als es jene sind?»¹⁰. Saranno poi i figli di Erast, su cui questa lezione ha fatto breccia nel modo più pervasivo, a offrirne un'esposizione sistematica di particolare chiarezza, che ha il compito di raffreddare gli impeti egualitari del servitore Simon, mostrandogli che la dignità del singolo deve rimanere indipendente dalla sua collocazione sociale e, soprattutto, che tale collocazione risponde a una volontà superiore che gli uomini non devono mettere in discussione:

Erster Sohn. Arm? Wir? / *Zweyter Sohn.* Unsre Nachbarn im Gebyrge sind arm, nicht wir. / *Erster Sohn.* So ists. Wir sind nur zuweilen arm; heute waren wirs, itzt sind wirs nicht mehr. Wir haben ja so vieles. Oder, sind wir denn itzt nicht reich? / *Simon.* Ha! Ha! Ha! Ihr guten Kinder! / *Zweyter Sohn.* Du lachest yber uns, Simon! Aber ist man denn nicht reich, wenn man genug hat; und wir haben ja itzt fyr fynf Tage genug. / *Simon.* Ihr guten Kinder! / *Erster Sohn.* Nun, Simon! So sag uns: Wenn wir arm sind, was haben denn die, so reich sind? / *Simon.* Die haben an allem Ueberfluss. / *Erster Sohn.* Aber wozu brauchen sie das? Ueberfluss ist ja, wenn man mehr hat, als man bedarf. / *Simon.* Ja; und sie sind meist mit dem nicht zufrieden. / *Zweyter Sohn.* Die wunderlichen Leute! / *Erster Sohn.* Sie geben also diesen Ueberfluss nicht denen, die nichts haben. / *Simon.* O! Sie nehmen oft dem Armen noch, was er hat, um es zu ihrem grossen

¹⁰ *Ivi*, p. 107.

Haufen zu legen. / [...] *Erster Sohn*. Aber wenn ich Ueberfluss haette, so wyrd ichs unsern armen Nachbarn im Gebyrge geben; wie unser Vater und unsre Mutter auch. / *Zweyter Sohn*. Ja, gewiss ich auch. / *Erster Sohn*. Ich weiss keine groessere Freude; ich muss allemal vor Freude weinen, wenn ein Armer uns so herzlich dankt und uns segnet, wenn wir ihm das gegeben haben, was wir doch missen konnten.¹¹

La morale sociale di Geßner non riesce in realtà a superare l'ostacolo posto dalla contraddizione tra la tensione etica verso il riassorbimento delle ingiustizie sociali e la persistenza di uno schema provvidenziale che concepisce la vera totalità etica dell'individuo come possesso antecedente e superiore alla variabilità incontrollabile della condizione economica dell'individuo stesso. Là dove l'autore, cioè, richiede all'esercizio della compassione un effetto immediato nella sfera delle relazioni economiche e sociali di una comunità che va pericolosamente polarizzandosi nel divario tra indigenti e possidenti, questo effetto è vanificato dalla natura stessa di tale compassione, la quale può manifestare il sentimento di totalità naturale che deve ispirare l'azione degli individui soltanto a patto di mantenersi in una sfera presociale, retta sulla finzione di un'uguaglianza sostanziale di tutti gli uomini, del tutto indifferente nei confronti della loro oggettiva collocazione economica. Manca in definitiva, nel sistema geßneriano, una completa secolarizzazione dei valori sedimentatisi nella scoperta tutta pietistica delle relazioni con il prossimo come applicazione al piano dei rapporti sociali del principio della mutua dipendenza delle creature inscritto nell'ordine divino del mondo. Il trasporto filadelfico non può in alcun caso porre rimedio all'iniquità della ripartizione delle risorse, il lavoro del singolo si va manifestando nelle sue caratteristiche di forza autonoma e incontrollabile, in grado di instaurare un dinamismo non soggetto in alcun caso alla discrezione di una solidale *Zufriedenheit*. La dimensione economica, segnata dalla progressiva espansione del controllo esercitato dall'iniziativa del ceto borghese, si va caratterizzando cioè in senso centrifugo, radicalizzando le differenze sociali mediante la moltiplicazione e l'accumulo del denaro. L'etica sociale sostenuta da Geßner può in effetti conservare qualche possibilità di successo soltanto in un contesto economico premoderno, non ancora inquinato dal processo di indebolimento del valore d'uso delle risorse, processo tipico dello scambio capitalistico costruito sulla mediazione del denaro. Lì dove il valore dei singoli beni è

¹¹ *Ivi*, pp. 124-127.

ormai passato in secondo piano rispetto alla loro collocazione nel mercato di un'economia borghese in fase di avanzamento, Geßner è chiamato a fare i conti con il problema che travaglierà, determinandone il complessivo fallimento, anche l'idillio schilleriano, e che rappresenta l'elemento di più marcata contraddizione nell'immagine ideale – tipica dell'età dell'oro quando se ne sia schiarito il significato allegorico implicito nel suo rimando eziologico – di una comunità uscita dallo stato di sottomissione feudale e avviata a un felice equilibrio tra la legittima aspirazione al godimento dei frutti dell'operosità individuale e l'esigenza di salvaguardare i principi di uguaglianza formati nella cura di quel sentimento di apertura verso l'altro alimentato dalla visione pietistica del mondo; il problema, vale a dire, di come sia possibile incoraggiare il progresso sociale, l'emancipazione della comunità dalla condizione passiva e subordinata propria dell'ordinamento feudale, senza sprigionare al tempo stesso anche la forza terribile e repressa del denaro, intesa come espressione simbolica di tutti quei meccanismi di destabilizzazione degli equilibri della collettività innescati dalla graduale perdita di peso delle misure atte a disciplinare lo sviluppo economico e l'accumulazione finanziaria. La compassione come esercizio etico a garanzia della giustizia sociale può insomma funzionare soltanto, paradossalmente, in una comunità ancora non lacerata dal problema della radicalizzazione degli squilibri economici, e dunque ancora legata, in una condizione premoderna e – lo si vede chiaramente – tutta feudale, al predominio del valore d'uso degli oggetti di ricchezza. Nel pieno dello sviluppo borghese, là dove la collocazione sociale dell'individuo dipende dall'entità dell'equivalente in denaro delle sue risorse, la società appare ormai irrimediabilmente polarizzata e divisa in classi cui resta estraneo qualunque disegno di totalità. Menalkas ed Äschines, il pastore e il ricco cacciatore che si incontrano casualmente nel bosco dove il cittadino, del tutto disabituato al contatto con la natura, si era perduto mettendo a rischio la propria vita, si riferiscono ciascuno a un sistema di valori che all'altro risulta del tutto incomprensibile. Äschines vorrebbe ricompensare il suo soccorritore offrendogli i beni di cui dispone in città («komm mit mir in die Stadt, dort wohnt man nicht in ströhernen Hütten; Palläste von Marmor steigen dort hoch an die Wolken, und hohe Säulen stehen um sie her, du solt bey mir wohnen, und aus Gold trinken, und die köstlichen Speisen aus silbernen Platten essen»¹²); per Menalkas è invece privo di significato qualunque oggetto non dotato di un corrispettivo na-

¹² Salomon Geßner: *Idyllen* cit., p. 47.

turale. Il denaro, in particolare, stabilisce una grandezza per lui assolutamente inconcepibile, perché subordina il possesso a una mediazione artificiale che preclude all'individuo il pieno apprezzamento della totalità in cui è inserito: «Was soll mir das Gold?», ribatte il pastore agli inviti del facoltoso proprietario, «ich habe Überfluß; soll ich mit dem Golde die Früchte von den Bäumen erkaufen, oder die Blumen von den Wiesen, oder soll ich von meiner Herde die Milch erkaufen?»¹³. Alla fine Menalkas riceve in dono l'unico oggetto che può soddisfare il suo senso di proprietà, una fiasca adornata dalle incisioni di Bacco e di alcuni amorini, priva di interesse per la mentalità del borghese, attenta semmai al valore di scambio dei beni che capitano in suo possesso, ma preziosissima per l'individuo naturale, che, nel godimento della bellezza del disegno (racchiuso da Geßner in una breve e magistrale sequenza efrastica coronata da una citazione teocritea)¹⁴ e della perfezione formale con cui la fiasca è stata realizzata, si conferma nell'etica del disinteresse e della moderazione su cui si regge il suo rapporto col mondo.

Il presupposto di partenza dell'idillio geßneriano – il lavoro come espressione della partecipazione del singolo all'ordine naturale e come strumento atto, mediante la redistribuzione del superfluo, a consolidare ulteriormente questo stesso ordine – subisce dunque un progressivo smottamento e si dimostra di fatto inadeguato a disciplinare il complesso sviluppo di una società in fase di forte espansione come quella del medio Settecento. Il ruolo fondamentale assegnato alla compassione come elemento di regolamentazione della mentalità borghese, che consiste essenzialmente nella costruzione di un equilibrio tra la spinta esercitata dal nuovo individualismo verso l'uscita da un contesto socio-economico arcaico e feudale che ne mortificava lo spirito di iniziativa e la necessità di temperare questa spinta, o meglio di indirizzarla al conseguimento di una maggiore giustizia sociale, si rivela insostenibile lì dove il movimento economico abbia ormai acquisito una dinamica autonoma. L'impossibilità di raffrenare le aspirazioni borghesi alla produzione e all'accumulo induce infine l'autore a vagheggiare un modello di organizzazione sociale caratteriz-

¹³ *Ivi*, p. 48.

¹⁴ «*Aschines*. Was soll ich dir denn geben, glücklicher Hirt, womit soll ich deine Gutthat belohnen? *Menalkas*. Gieb mir die Kürbis-Flasche, die an deiner Seite hängt, mir deucht, der junge Bacchus ist darauf gegraben, und die Liebes-Götter, wie sie Trauben in Körben sammeln. Und der Jäger gab ihm freundlich lächelnd die Flasche, und der junge Hirt hüpfte vor Freuden, wie ein junges Lamm hüpfet» (*ivi*, p. 49). La similitudine dell'agnello riprende un'analogia espressione di Teocrito, al verso 88 dell'idillio VIII.

zato da una vera e propria paralisi di tutte le attività non strettamente limitate a un prudente apprezzamento del carattere provvidenziale della posizione dell'individuo nell'universo. Il componimento *Der Sturm*, compreso nella seconda raccolta di idilli pubblicata nel 1772 insieme a due racconti morali di Diderot, inserisce nella trama di un morbido epicureismo alimentato da qualche eco lucreziana e potenziato da una prima ricezione delle poetiche del sublime (di fronte allo spettacolo, goduto da una posizione sicura, di una tempesta sul mare, Lacon dice a Battus: «Fürchterlich kommt der Sturm daher. Doch gern will ich ihn wüten sehn: Mit Angst gemischte Wollust schwellt ganz meinen Busen. Wenn du willst, so bleiben wir; bald sind wir das Gebürge herunter in unsrer wohlverwahrten Hütte»¹⁵), una censura finanche sprezzante dello spirito mercantile, accusato di destabilizzare l'equilibrio costruito sui valori della moderazione e del contenimento delle passioni:

O was suchet ihr, daß ihr so, euer väterliches Ufer verlassend, auf ungeheuern Meeren schwebt! Hatte euer Geburtsland nicht Nahrung genug euern Hunger zu sättigen? Reichtum suchet ihr, und fandet einen jammervollen Tod [...] Strafet mich Götter wie diese, wenn je Unzufriedenheit in meinem Busen seufzt; wenn ich je mehr wünsche, als was ich habe: Ruhe und mässige Nahrung.¹⁶

L'etica geßneriana, che aveva inteso affrontare direttamente le questioni connesse alle trasformazioni culturali e materiali intervenute nel tessuto della comunità, si trova adesso a poter funzionare soltanto in un contesto in cui queste trasformazioni siano negate *a priori*, in cui cioè l'esistenza collettiva sia ricondotta a una situazione di stasi premoderna che presenta – è chiaro – numerose affinità con quello stesso ordinamento feudale che l'autore condanna come iniquo e oppressivo. Perché è questo, crediamo, il momento di maggiore contraddizione nel sistema di riferimenti incrociati fra totalità naturale e totalità sociale quale si registra negli *Idilli* e nel resto della produzione geßneriana. Rappresentare la *Zufriedenheit* come unica forma etica a disposizione dell'individuo per inserirsi validamente in quella coraltà universale rispetto alla quale la struttura della società non è in definitiva che un epifenomeno di rilievo secondario, significa indubbiamente estinguere nella vita comunitaria tutti i fattori di svi-

¹⁵ *Imi*, p. 127.

¹⁶ *Imi*, p. 128.

luppo fondati sul presupposto dell'iniziativa individuale¹⁷. Ma cosa implica un'operazione del genere se non il ritorno a una conduzione verticale e gerarchica della comunità stessa, basata sull'imposizione di un principio di autorità amministrato nelle forme assolute tipiche del paternalismo feudale? Quale tipo di soluzione al problema della povertà dei ceti subordinati ipotizza Geßner nell'*Erast*, una volta censurate le intemperanze prerivoluzionarie del combattivo servitore? Nient'altro che la ricostituzione a partire dall'alto di un ordine provvidenziale in cui la severità di un padre si stempera nel generoso riconoscimento dei legami naturali che lo uniscono alla prole. L'idillio geßneriano propone in realtà una riduzione dell'assolutismo alla scala della piccola proprietà sul modello maggiormente diffuso nel territorio svizzero. Il borghese geßneriano è a ben vedere il prudente e avveduto proprietario di un appezzamento di terra dalle dimensioni relativamente ridotte, che esercita nei confronti dei dipendenti un potere discreto e temperato dal senso di appartenenza a una comune umanità. L'individualismo borghese, di cui lo scrittore intuisce la pericolosa portata anarchica, viene accortamente trasferito sul piano di una responsabile gestione della piccola proprietà, che ha l'effetto di frenare l'espansione incontrollata del nuovo ceto e, soprattutto, di promuovere nella consuetudine dei rapporti sociali l'esercizio di un bonario paternalismo che, mentre garantisce alle classi più povere le condizioni minime di sopravvivenza, finisce d'altra parte per contenerne il malcontento presentando loro la subordinazione a un padrone generoso come una necessità imposta dall'ordine provvidenziale del mondo, costruito appunto sul principio dell'obbedienza dovuta da ciascuno al creatore di tutte le cose. L'aspirazione pietistica a un rapporto formativo con la natura e con il prossimo si esaurisce nel vagheggiamento di una società chiusa, strutturata secondo il rispetto di una sequenza autoritaria (il padre, il proprietario, lo Stato) modulata sì secondo un principio umanitario di impronta nettamente religiosa, ma in definitiva solidale con la strategia di controllo sociale perseguita dal vecchio assolutismo. Il richiamo costante alla libertà degli antichi, che costituisce il sostegno fondamentale del neoclassicismo geßneriano, non offre allo scrittore gli strumenti ideologici necessari per venire a capo dei problemi

¹⁷ Nota John Hibberd: *Salomon Geßner. His Creative Achievement and Influence*. Cambridge 1976, che la tendenza del pastore geßneriano a conservare la stabilità che caratterizza il suo microcosmo lo induce a percepire ogni cambiamento come causa di tragedia: «In this situation progress is meaningless. Any desire to "improve" oneself materially is condemned as ingratitude towards the gods» (p. 60).

posti dall'emancipazione dell'individualismo borghese nel nuovo contesto urbano e preindustriale; la ricezione dialettica delle istanze avanzate dai ceti produttivi deve scontrarsi con il turbamento suscitato dai processi di modernizzazione capitalistica, finendo per cedere il passo a una proposta di compromesso che rimedi agli eccessi autoritari del vecchio ordinamento, ma ne riproponga la stabile struttura gerarchica, adeguandola – mediante il riconoscimento della piccola proprietà basata sullo sfruttamento dei salariati – alle profonde trasformazioni intervenute nella vita economica.

L'insistenza su un disegno comunitario imperniato su un sostanziale rallentamento delle attività produttive costituisce in ogni caso, a dispetto della voluta opacità dei riferimenti alla società contemporanea, una posizione fortemente radicata nel dibattito culturale del diciottesimo secolo, le cui principali articolazioni Geßner mostra di recepire con acribia e acutezza. L'assenza di relazioni stabili tra gli abitanti della campagna geßneriana, i quali non intrattengono mai rapporti basati sulla condivisione di un *medium* oggettivo come il lavoro o in generale una forma di produzione, e soltanto occasionalmente si incontrano oltre il confine della chiusa dimensione monofamiliare, deve indurre in realtà non a negare l'esistenza di un'ottica sociale in Geßner, bensì a riposizionarla secondo le sue caratteristiche peculiari, secondo una linea di sviluppo, cioè, che si estende dall'osservazione dell'universale – la società complessa e stratificata del medio Settecento – all'astrazione di un modello limitato e ristretto, fondato sull'immagine ideale di una «piccola società» organizzata sul principio della bontà naturale dell'individuo. Il *bellum omnium contra omnes*, con cui Hobbes aveva definito le relazioni puramente egoistiche vigenti tra gli uomini non ancora obbligati a sacrificare una parte dei loro interessi alla costruzione dello Stato, era stato esteso da Mandeville a fondamento di un vasto disegno morale e sociale, nell'ambito del quale solo il perseguimento dei propri fini da parte di ciascun individuo è in grado di assicurare il progresso generale della comunità; lì dove gli uomini si attengono a una virtuosa astensione dai propri immediati interessi materiali, invece, il benessere e lo sviluppo civile sono destinati a languire. Per Mandeville, contrariamente a Shaftesbury e a Hutcheson, la socialità non è una tendenza innata del singolo, ma è il frutto di mediazioni sempre più complesse intese a garantire alla collettività il massimo del profitto possibile; in questo senso la virtù non rappresenta un valore assoluto e antecedente alla formazione dello Stato, ma assume un segno differente in rapporto alla prospettiva da cui la si considera. Ciò che promuove ed edifica l'individuo, in altri termini, non

contribuisce necessariamente alla crescita della società nel suo complesso, anzi finisce il più delle volte per inibirla. Di qui il contrasto tra la «grande società», indotta a un continuo sviluppo dal bilanciamento permanente degli interessi individuali e di quelli generali, e la «piccola società», in cui gli uomini vivono sì felicemente esercitando in modo incondizionato una condotta onesta e virtuosa, ma devono rassegnarsi a un progressivo impoverimento che colpisce non soltanto i loro bisogni concreti, bensì anche le loro istanze spirituali, innescando così un circolo vizioso destinato paradossalmente a intaccare l'individuo morale proprio nel vivo della sua tensione al bene, ridotta a un esile e monotono *flatus vocis* dall'assenza delle sollecitazioni che la vita associata immancabilmente produce.

A Geßner preme invece dimostrare che una comunità costruita sul contenimento dei bisogni e sull'esercizio della virtù può conservare un notevole grado di benessere generalizzato, senza cioè compensare la ricchezza di pochi individui con l'indigenza di vasti strati della popolazione. Per la definizione di questo indirizzo svolge un ruolo non secondario il concetto rousseauiano di *pitié*. Il filosofo aveva indicato nel sentimento di compassione la forma istintiva e prerazionale addetta nell'individuo naturale al raffrenamento dell'amor di sé, il quale, non contrastato da una sorta di ripugnanza naturale a veder soffrire il prossimo, spingerebbe gli uomini verso quella condizione di inimicizia radicale teorizzata da Hobbes. Geßner, il cui obiettivo fondamentale rimane la confutazione di Mandeville dal punto di vista degli effetti negativi che costui aveva ipotizzato a carico della «piccola società» virtuosa, trova proprio nel ginevrino, e in particolare nel *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini*, l'argomento decisivo per la dimostrazione dell'origine positiva e naturale delle virtù sociali. In Rousseau, infatti, la *pitié* non è soltanto un meccanismo di regolamentazione spontanea dell'*amour de soi*, «così naturale che anche le bestie ne hanno talvolta segni tangibili»¹⁸, ma si configura anche come forza attiva e formatrice, ispirando all'uomo i sentimenti necessari per garantire la conservazione della specie nel passaggio dalla condizione di natura a quella di ragione. Nel descrivere gli effetti civilizzatori della compassione, Rousseau si riferisce appunto a Mandeville, il quale aveva sì sostenuto il carattere innaturale e artificioso di ogni forma di coesione sociale, ma aveva anche dovuto, secondo l'autore del *Discours*, «riconoscere nell'uomo un essere dotato di compassione e sensibilità», dandone

¹⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Scritti politici*, a cura di Maria Garin, Roma – Bari 1994, vol. I, p. 163.

un esempio «in cui esce dal suo stile freddo e sottile per offrirci la patetica immagine di un uomo imprigionato che scorge al di fuori una bestia feroce in atto di strappare un bambino al seno della madre. [...] Che terribile agitazione prova questo testimonio di un fatto a cui non prende alcun interesse personale! Che angoscia soffre a una simile vista, non potendo portare aiuto né alla madre svenuta né al bambino morente»¹⁹. Assumendo il *Mitleid* come una sorta di calmiera dei rapporti sociali, nella prima serie degli *Idilli* e poi sempre più distintamente nelle opere successive, Geßner pensa sicuramente alla funzione stabilizzatrice riconosciuta da Rousseau alla pietà in opposizione alle tesi sostenute nella *Favola delle api*²⁰. Di più. Geßner segue fedelmente le argomentazioni del secondo *Discorso* anche per quanto riguarda la segnalazione dell'ambiguità esistente tra la pietà come motore dello sviluppo sociale e le conseguenze negative che questo stesso sviluppo, al massimo delle sue potenzialità, produce proprio a danno della pietà. Per Rousseau, infatti, la compassione è sì all'origine dei valori sociali, ma il progresso della civiltà finisce a sua volta per indebolirne la forza, poiché la ragione sostituisce all'istintività non calcolata dell'amore di sé, disponibile a lasciarsi moderare dalla *pitié*, il più resistente e premeditato amor proprio, di fronte al quale la compassione retrocede a un astratto e fumoso senso di umanità. Geßner intende appunto mettere in scena l'esistenza della comunità in questo stadio ancora del tutto privo di forme di mediazione materiale tra gli individui, in cui i rapporti di dipendenza economica sono apparentemente sospesi e l'esercizio del potere è ridotto a un moderato e avveduto paternalismo.

Gli *Idilli* sono in questo senso un'espressione coerente e autorevole nel dibattito settecentesco sull'origine della società e sull'evoluzione delle diverse forme di convivenza collettiva. Il tipo di comunità che in essi il poeta aspira a rappresentare, la «piccola società» inquadrata da un lato nella freschezza delle sue spontanee attitudini alla frugalità e alla solidarietà, dall'altro nel tranquillo benessere di cui godono i suoi abitanti, nient'affatto

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ «Mandeville si è reso conto giustamente del fatto che gli uomini, con tutta la loro morale, sarebbero stati solo dei mostri se la natura non li avesse dotati della pietà a soccorso della ragione; ma non si è accorto che da questa sola qualità derivano tutte le virtù sociali che egli vuole contestare all'uomo. Che sono, infatti, la generosità, la clemenza, l'umanità, se non pietà applicata ai deboli, ai colpevoli o alla specie umana in generale? Perfino la benevolenza e l'amicizia sono, a guardar bene, i prodotti di una pietà costante, rivolta a un oggetto particolare; infatti, desiderare che uno non soffra, che altro è se non desiderare che sia felice?» (*ivi*, pp. 163-164).

puniti – come avrebbe voluto Mandeville – dal ristagno delle attività economiche, anzi assistiti senza sosta dalla generosità della natura propria dell'età dell'oro, è da valutare come un'ipotesi interpretativa di carattere simbolico rispetto alle questioni poste dalle trasformazioni sociali che travagliano l'intero Settecento, con particolare riguardo all'affermazione di una nuova organizzazione economica coincidente con gli interessi del ceto borghese. Si tratta certamente, da parte di Geßner, di una risposta per diversi aspetti conservatrice, in particolare lì dove, seguendo la proposta di Rousseau, egli è portato a limitare l'azione del *Mitleid* a una situazione sociale ancora tutta premoderna, in cui i problemi legati alla circolazione del denaro e alla divisione in classi – come si è visto – sono completamente oscurati a vantaggio di una confidenza istintiva di ciascuno nei confronti del prossimo (rousseauiano è peraltro in Geßner anche l'orrore del denaro, se si considera per esempio l'accento posto dal filosofo sulla necessità di limitare il volume dei traffici commerciali²¹). Bisogna tuttavia considerare che l'obiettivo principale di Geßner non è fornire una soluzione agli squilibri indotti dalla crescita economica in una fase già avanzata dello sviluppo borghese, bensì orientare questo stesso sviluppo in una direzione solidaristica che doveva senz'altro parere plausibile nel momento in cui l'individuo borghese procedeva ancora a tastoni, incerto sul modo in cui articolare concretamente il proprio comportamento sociale, e soprattutto sui modelli morali e religiosi da assumere per differenziare in misura tangibile la propria condotta dai codici dominanti nel sistema feudale. In questo contesto, il disegno di un'età dell'oro in cui ognuno poteva conservare intatte la propria libertà e la propria autosufficienza, godendo inoltre di una prosperità legittimata direttamente dall'esercizio della virtù, veniva incontro sia all'esigenza di strutturare secondo una motivazione ideologica precisa il nuovo primato del borghese, sia alla necessità di non imporre brusche lacerazioni a un corpo sociale ancora in via di assestamento, e ciò poiché in questo stesso disegno si realizzava un compromesso che, mentre assicurava al ceto imprenditoriale la soddisfazione delle sue legittime attese di profitto, garantiva anche, attraverso una ripartizione diffusa del superfluo, il mantenimento di una vasta concordia tra le classi. La «piccola società», e con essa la struttura comunitaria tipica dell'idillio, è allora il risultato di un esperimento, il tentativo di offrire una soluzione al problema del

²¹ «Riconosco che il denaro rende più comodi gli scambi; ma fate di meglio: rendete gli scambi poco necessari procurando che ciascuno, per quanto è possibile, basti a se stesso» (dai *Frammenti politici*, in Jean-Jacques Rousseau cit., vol. II, p. 278).

rapporto – semplifichiamo risalendo ai termini di una nota discussione svoltasi nel primo Settecento inglese – tra virtù e commercio; Geßner vuole dimostrare che un moderato soddisfacimento dei bisogni permette lo sviluppo sociale e al tempo stesso consolida quelle virtù civili in assenza delle quali il progresso dell'economia resta in balia di un istinto antiumanistico al dominio e all'assoggettamento degli individui. L'ambientazione delle vicende narrate in un contesto rigorosamente circoscritto e impermeabile alla penetrazione di qualsiasi elemento estraneo serve in questo senso a restringere il fuoco narrativo sul mondo sentimentale degli abitanti, ritratti nel momento di massima esplicazione di un'umanità assoluta e globale che, se da un lato fissa l'attenzione del lettore sul significato psicologico dell'età dell'oro (la parabola eziologica della formazione della nuova sensibilità borghese), dall'altro rilancia la stessa età dell'oro come l'oggetto privilegiato di una protensione ideologica verso l'ideale di una società più giusta ed equilibrata, in cui il valore dell'individuo resti del tutto indipendente dalla sua collocazione economica.

Nondimeno, la cancellazione preventiva dell'instabilità legata al movimento economico, integrandosi nel paradigma eudemonistico messo a disposizione dall'osservazione e dal godimento della totalità naturale, produce un'immagine fondamentalmente passiva dell'esistenza, nell'ambito della quale la virtù del singolo si misura unicamente sulla base di un'astratta devozione nei confronti della divinità e dell'esercizio di un'attitudine alla compassione in occasione di incontri casuali con un vicino in difficoltà, in assenza di qualsiasi accenno all'azione concreta svolta dall'individuo nella sfera del lavoro e della produzione. Tocchiamo qui un aspetto fondamentale dell'imbarazzo di Geßner di fronte alle conquiste economiche della borghesia. La prosperità dalla quale i soggetti più meritevoli sono – spesso improvvisamente – toccati, non rappresenta negli *Idilli* il riscontro diretto di una corrispondente operosità, e costituisce semmai la manifestazione visibile della benevolenza del creatore dell'universo, guadagnata attraverso l'adesione a un codice morale che, pur basandosi evidentemente sulla massima stabilita da Rousseau nel secondo *Discorso* («fai il tuo bene col minor male possibile per gli altri»²²), sembra in realtà presupporre che le relazioni tra uomo e uomo si svolgano in una sorta di vuoto pneumatico²³, senza l'interferenza di fattori pragmatici non omogenei come per

²² Jean-Jacques Rousseau cit., vol. I, p. 165.

²³ Secondo Heidemarie Kesselmann: *Die Idyllen Salomon Geßners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Idylle*. Kron-

esempio l'appartenenza a classi differenti o l'esistenza di rapporti di subordinazione nel quadro delle attività produttive. Il lavoro, certo, non è assente dall'orizzonte della prosa geßneriana; il punto è però che esso resta collocato entro un sistema di riferimento puramente astratto, in cui ogni potenziale elemento di conflitto con quella messa in scena di un godimento estetico assoluto che caratterizza *in primis* l'età aurea in Geßner non soltanto – come è ovvio – non viene in alcun caso tematizzato, ma – ed è ciò che più conta – viene rimosso senza residui a vantaggio di una specie di trasfigurazione del lavoro stesso come forza unicamente etica, in grado di contribuire senza fratture al potenziamento dell'integrità dell'individuo. L'origine del benessere goduto dal personaggio virtuoso è del tutto taciuta, oppure attribuita a un evento imprevedibile e in ogni caso indipendente dalla volontà del personaggio stesso. Milon, invocando l'amore di Chloe, compila un prospetto minuzioso delle comodità e dei piaceri che ella, accettando, potrà trarre dalle sue proprietà, intonando di fatto, intorno alle variazioni del pronome personale e dell'aggettivo possessivo, un vero e proprio inno alla gioia del *Besitz*. Tramite l'elenco degli agi che rendono

berg/Ts. 1976, in Geßner la trasformazione dell'esistenza in un'esperienza estetica ispirata a valori morali assoluti e sovrastorici finisce di fatto per rendere superflua la dimensione della comunità. Ai pastori, appagati dalla perfezione spirituale che traggono dalla natura e che riversano nella loro condotta, non resterebbe altro che ritirarsi nelle capanne isolate e solitarie che punteggiano il paesaggio rurale, rinunciando completamente alle attività collettive e dedicandosi soltanto al sogno e alla contemplazione. Ciò determinerebbe peraltro un'inclinazione malinconica, «eine latente Störung» che avrebbe l'effetto di relativizzare drasticamente la felicità arcadica (cfr. pp. 71-72). Proprio su questa attitudine del personaggio geßneriano, Paul von Tieghem aveva basato la sua lettura degli *Idilli* in chiave preromantica nell'ampio saggio *Les Idylles de Geßner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen*, in: *Revue de Littérature Comparée* 4, 1924, pp. 41-72 e 222-269, che costituisce in realtà un dettagliato *Forschungsbericht* sulla fortuna critica di Geßner in Europa, sulle traduzioni e sulle imitazioni, in cui l'unica tesi di interesse storiografico riguarda appunto la collocazione dello scrittore rispetto alle correnti preromantiche. In particolare, l'esilità trasognata delle figure, la mancanza di azione e la riduzione del disegno a poche linee essenziali, oltre che una presunta protesta contro l'illuminismo, tutto ciò avvicinerrebbe gli *Idilli* allo spirito dei canti ossianici. Le conclusioni di van Tieghem sono state riprese da Manfred Gsteiger: *Préromantisme et Classicisme chez Geßner*, in: *Préromantisme en Suisse? Vorromantik in der Schweiz?*, hrsg. von Ernest Giddey, Fribourg 1982, pp. 55-69. Secondo lo studioso, il preromanticismo geßneriano può agire sulla cultura francese soltanto grazie alla normalizzazione in senso classicheggiante introdotta dalla versione di Huber e Turgot, più congeniale al gusto di un pubblico «somme tout conservateur, jugeant selon des normes classiques» (p. 62).

bella e desiderabile la sua rustica dimora, e invidiabile la fermezza e la stabilità della sua posizione nel mondo, Milon esibisce in realtà dinanzi alla ragazza, che infine cederà al suo corteggiamento, tutto il valore della propria virtuosa sensibilità, confermata senza riserve dal favore con cui la divinità lo ha premiato colmandolo di preziose risorse:

Siehe, wie lieblich es ist, auf diesem Hügel in meinem Felsen zu wohnen! sieh wie das kriechende Epheu ein grünes Nez anmuthig um den Felsen herwebt, und wie sein Haupt der Dornstrauch beschattet. Meine Höle ist bequem, und ihre Wände sind mit weichen Fellen behangen, und vor den Eingang hab'ich Kürbisse gepflanzt, sie kriechen hoch empor und werden zum dämmernden Dach; Sieh wie lieblich die Quell' aus meinem Felsen schäumt, und hell über die Wasserkresse hin durch hohes Gras und Blumen quillt! unten am Hügel sammelt er sich zur kleinen See, mit Schilf-Rohr und Weiden umkränzt, wo die Nymphen bey stillem Mondschein oft nach meiner Flöte tanzen; wenn die hüpfenden Faunen mit ihren Crotalen mir nachklappern. Sieh wie auf dem Hügel die Haselstaude zu grünen Grotten sich wölbt, und wie die Brombeer-Staude mit schwarzer Frucht um mich her kriecht, und wie der Hambutten-Strauch die rothen Beeren empor trägt, und wie die Apfelbäume voll Früchte stehn, von der kriechenden Reb' umschlungen. O Chloe! diß alles ist mein! wer wünschet sich mehr?²⁴

È evidente come la soddisfazione egoistica del possedere venga immediatamente temperata dal richiamo all'etica della moderazione, che corona il ritratto delle virtù del personaggio (ritratto modellato secondo una sapiente ripresa di moduli teocritici, si pensi all'episodio della corte di Polifemo a Galatea nell'idillio XI) attribuendogli quella principale: la discreta *Zufriedenheit*. E però – bisogna rilevarlo ancora – il gesto ostensivo che invita l'amata a contemplare la quantità dei beni che allietano l'esistenza del pastore viene depurato di qualsiasi significato economico. Milon non ha conquistato quei beni con il lavoro, ciò che lo avrebbe obbligato al perseguimento del profitto e quindi a stabilire con il prossimo relazioni strumentali; essi sono semplicemente a sua disposizione, sanciscono nella loro nuda oggettività la perfezione morale della sua condotta, distinguendolo, certo, dagli altri pastori, e quindi in qualche modo assecondando il suo legittimo desiderio di affermazione individuale, ma questo in assenza di

²⁴ Salomon Geßner: *Idyllen* cit., pp. 21-22.

qualunque impulso alla subordinazione di chi non è stato toccato dalla sua stessa fortuna.

La tendenza a esorcizzare la violenza centrifuga del capitalismo mediante il radicamento degli individui nella piccola proprietà fondiaria si basa in particolare – e veniamo al punto finale della nostra analisi – sulla celebrazione del vincolo familiare, la cui struttura segue una codificazione ben precisa che assegna a ciascuno ruoli e competenze inflessibili, pienamente interiorizzati sia attraverso la ricezione dell'insegnamento impartito dagli anziani, sia per mezzo della consuetudine quotidiana, dominata in tutte le sue forme da un benevolo paternalismo che tende a spostare l'asse delle relazioni interpersonali dal piano orizzontale e dinamico dei rapporti economici e sociali a quello verticale e sostanzialmente statico del rapporto ripetitivo e prestabilito tra una generazione e l'altra. È vero che – come è stato rilevato – la famiglia geßneriana è caratterizzata da un notevole equilibrio per quanto riguarda la distribuzione dei compiti tra uomini e donne²⁵. In realtà, però, il punto su cui l'autore è portato a concentrare il massimo interesse non è l'organizzazione del lavoro e la differenziazione delle mansioni tra i membri della comunità, ciò che lo indurrebbe a inquadrare la società dell'idillio dal punto di vista delle sue occupazioni pratiche e quindi delle relazioni funzionali che si stabiliscono al suo interno; il fuoco dell'interesse geßneriano è semmai l'estinzione dei potenziali elementi di tensione tra un individuo e l'altro mediante la riduzione dell'esistenza umana a uno schema ciclico incentrato sulla trasmissione dalla vecchia generazione a quella più giovane di un sistema di valori essenzialmente immobile, fondato sul principio della sottomissione alla divinità, principio che ha evidentemente il compito di rendere pervasiva la catena autoritaria basata sulla continuità della figura paterna da Dio al principe, al *pater familias*. L'anziano genitore circondato dall'affetto e dalla riverenza dei figli e dei nipoti è la figura chiave della proiezione, tipica del nostro autore, di un'aspirazione alla concordia sociale su un modello di collettività ancora incerto e oscillante tra l'apprezzamento del dinamismo borghese e la confidenza nella stabilità del vecchio ordine feudale. Il padre, in effetti, non si incarica soltanto di istruire i discendenti sui pregi di una condotta morale

²⁵ Cfr. Verena Ehrich-Haefeli: *Die Frau als Hüterin der Idylle. Zur Ausdifferenzierung der Geschlechter am Beginn der bürgerlichen Moderne (Geßner, Goethe, Voss)*, in: *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Verena Ehrich-Haefeli et al., Würzburg 1998, pp. 113-132.

improntata all'esercizio del *Mitleid* nei confronti degli altri individui e della *Ehrfurcht* nei confronti della divinità; egli è bensì anche il depositario, per così dire, del segreto della ricchezza, conosce e mostra con l'esempio le regole che, ben applicate, permettono quegli improvvisi cambiamenti di fortuna che, benché mai riferiti dallo scrittore al contesto pratico ed economico in cui sono maturati, restano in ogni caso la spia dell'ambiguità con cui l'autore degli *Idilli* guarda alla nuova e vorticosa circolazione del denaro imposta dal pragmatismo del terzo stato. Mirtill, osservando in silenzio il vecchio padre addormentatosi nel fresco della siepe, considera e loda non soltanto la sua devozione, ma anche e soprattutto i segni visibili della benevolenza divina, che si manifesta nel benessere materiale di cui l'uomo e la sua famiglia hanno sempre goduto:

[...] die Götter hören dein Gebet; oder warum ruht unsere Hütte so sicher in den von Früchten gebogenen Ästen, warum ist der Segen auf unserer Herde und auf den Früchten unsers Feldes? [...] Da du heut an meinem Arm aus der Hütte giengest, an der wärmenden Sonne dich zu erquicken, und die frohe Herde um dich her sahest und die Bäume voll Früchte, und die fruchtbare Gegend umher, da sprachst du, meine Haare sind unter Freuden grau geworden, seydt immer gesegnet, Gefilde!²⁶

Ogni generazione segue il percorso già tracciato dalla precedente, accogliendone con gratitudine gli insegnamenti e impegnandosi a sua volta a tramandarli alla generazione successiva. La varietà poliforme della vita sociale risulta in tal modo semplificata a una misura unitaria e lineare, basata sulla reciprocità della relazione affettiva e morale tra genitori e figli. La famiglia diventa il luogo in cui i pericoli e i turbamenti cui l'individuo è esposto nel giro tumultuoso dei rapporti politici ed economici che caratterizzano la complessa architettura del «gran mondo» vengono riassorbiti e resi inoffensivi mediante la riduzione dell'esistenza al compimento di doveri percepiti come naturali, nell'adempimento dei quali, cioè, il singolo porta il proprio contributo alla conservazione dell'armoniosa coralità predisposta e amministrata dalla divinità. Il paternalismo e la piccola proprietà assicurano al soggetto turbato dall'anarchia del capitalismo una protezione e insieme la forma di un equilibrio restaurato, che penetra e si diffonde, tramite il principio dell'obbedienza, lungo tutti i versanti dell'esperienza individuale, prolungandosi fin dopo la morte per esempio nell'uso di eri-

²⁶ Salomon Geßner: *Idyllen* cit., p. 26.

gere un altare sulla tomba dei padri e di offrirvi libagioni in memoria del defunto e a sigillo di qualche azione particolarmente commendevole. Il contenuto dell'insegnamento paterno viene del resto il più delle volte trasmesso entro una rete di riferimenti espliciti alla sensazione di totalità che immancabilmente la contemplazione del paesaggio provoca nel pastore geßneriano. Il precetto consegnato alle cure di ogni giovane generazione riguarda in fondo, volendo ridurlo a una traccia essenziale, l'instaurazione di un rapporto disinteressato e privo di finalità particolari con la natura, appunto, e con il prossimo, nella prospettiva, prettamente pietistica, di una circolazione filadelfica che apra l'anima di ciascuno sia al riconoscimento della potenza creatrice di Dio, sia all'imitazione della misericordia del Cristo. La neutralizzazione di tutti i fattori di instabilità legati al movimento e alle trasformazioni della vita collettiva, resa possibile dalla finzione di una validità incondizionata e sovratemporale di cui questi insegnamenti sarebbero dotati, trova il sostegno più resistente nell'imposizione di una visione ciclica, in base alla quale, a fronte appunto della continuità non transitoria dell'intelligenza che regola il mondo, ciascuna generazione è sostanzialmente chiamata ad adempiere gli stessi obblighi, i quali prescindono interamente dal variare delle circostanze materiali e si riferiscono invece al presupposto di una sostanza umana universale ed eterna, libera dagli accidenti della contingenza.

* * *

Ralf Oldenburg
(Münster)

*«Ich spreche bildlich, denn ich weiß es in keinen abstrakten Begriff zu fassen, und es durch Worte zu versinnlichen»
Wilhelm Waiblingers Kunst-Sprache in Alltag und Dichtung*

Friedrich Wilhelm Waiblinger wurde am 21. November 1804 in Heilbronn geboren. Nach dem Besuch der Stuttgarter Waisenhaussschule (1809-1812), des Unteren und Mittleren Gymnasiums in Stuttgart (1812/13-1815) und der Reutlinger Lateinschule, der 1819 von einer zweijährigen Tätigkeit als Hilfsschreiber beim Oberamtsgericht in Urach unterbrochen wurde, nahm er – nach dem erneuten Besuch am Oberen Gymnasium (1820-1821) – ein Jahr später das Studium der Theologie, Philosophie und Philologie in Tübingen auf. Während dieser Zeit reiste Waiblinger in die Schweiz, nach Italien oder ins Breisgau, und traf u.a. mit Friedrich Hölderlin, Eduard Mörike und dem Epigrammatiker Friedrich Haug zusammen, die seine künstlerische Entwicklung beeinflussten. 1826 übersiedelte Waiblinger als freier Schriftsteller nach Rom. Dort starb er verarmt am 17. Januar 1830.

Die Forschung hat sich immer wieder einseitig mit Wilhelm Waiblinger beschäftigt, indem sie viel zu sehr von dem Produkt seines Schaffens, nämlich der Kunst-Sprache, absah und sich dem Menschen Waiblinger zuwandte, um aus der Persönlichkeitsanalyse auf sein Dichtertum zu schließen. In der vorliegenden Arbeit soll das Augenmerk auf wesentliche Merkmale der Kunst-Sprache Waiblingers gerichtet werden, die sich nicht nur aus der Alltagssprache der Konversation und ihrer Verschriftlichung in den Briefen zusammensetzt, sondern auch in der Form des reinen Bildes aus seinem Briefroman PHAËTHON (1822) und der italienischen Lyrik (1826-1830) besteht.




Waiblingers Kunst-Sprache im Alltag

Waiblinger verwendet den Brief bewußt als Medium, um sein Ich ganz

darin auszusprechen, und sich damit nach außen zu öffnen. Der Brief als Ausdruck seiner Sehnsucht nach einer sozialen Beziehung wird dadurch als literarische Gattung aufgewertet, indem er nicht mehr reines Mittel der Konversation, sondern existentielle Bedeutung für den Schreiber Waiblinger darstellt. Waiblinger versucht, einerseits sein Denken dem Adressaten verständlich zu machen, andererseits eine Bestätigung des eigenen Ichs zu erhalten. Zudem bestimmen poetologische Aspekte die Inhalte der Kommunikation. Waiblinger betrachtet Kommunikation als Kunst und setzt sie mit ästhetischen Elementen; gleichzeitig wird damit die Kunst für Waiblinger zur Kommunikation. Die Sprache schafft dabei nicht nur eine neue Bewußtseinsstufe, von der aus Waiblinger sein eigenes Selbst distanzierter einzuschätzen vermag, sondern ist auch eng mit seinem Denk- und Gefühlssystem verknüpft, etwa mit den astrologischen Zeichen der Gestirne, mit denen er seine Seelenstimmung ausdrückt.






Die Astronomie

Waiblingers komplexes Sprachempfinden ermöglicht ihm zu experimentieren, um einerseits neue Möglichkeiten einer Kommunikation und Verständigung in Alltag und Dichtung zu finden, andererseits damit seiner Orientierungslosigkeit innerhalb der Gesellschaft entgegenzuwirken. Aus seiner Affinität zur Astronomie heraus, die er als die «wahre Religion und die höchste Poesie»¹ bezeichnet und der er eine metaphysische Dimension zuspricht, verwendet Waiblinger die Zeichen der Gestirne des Sonnensystems, um seine Seelenstimmung adäquat auszudrücken, wo Sprache als Darstellungsmittel versagt². In dieser Zeichensprache bedeuten:

Jupiter		Glückliche Stimmung, Wohlgefühl
Mars		Unglückliche Stimmung, Wehgefühl, Verzweiflung
Mond		Wehmütig sehnsüchtige Stimmung

¹ *Waiblinger, Wilhelm*. Werke und Briefe / Wilhelm Waiblinger. Hrsg. von Hans Königler. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; Bde. 34-39); Stuttgart: Cotta 1980-1989; hier: Bd. 2: Erzählende Prosa (1981); PHAËTHON; S. 9-142; S. 31

² Vgl. Hahn, Barbara: *Wilhelm Waiblinger und sein Verhältnis zur Natur*; maschinenschriftliche Dissertation; Tübingen 1953, S. 93f.

Saturn		Verlassenheit, Einsamkeit
Merkur		Menschenhaß
Venus		Sehnsucht
Erde		Unzufriedenheit
Uranus		Zufriedenheit, Harmonie

Diese Zeichensprache schafft nicht nur eine neue Bewußtseinsstufe, von der aus Waiblinger sein eigenes Selbst distanzierter und kritischer einzuschätzen vermag, sondern ist auch eng mit seinem Denk- und Gefühlssystem verknüpft. Sie ist Ausdruck eines für den Künstler Waiblinger existierenden Sprachdefizits. Dieses Defizit der Sprache besteht für ihn darin, daß sie nicht in der Lage ist, vor allem Gefühle und Ahnungen zu thematisieren. «Worum es geht, ist ein neues Sehen, das die Welt erneuern soll»³.

Im folgenden soll nun dargestellt werden, daß Waiblinger literarischen Mustern und Vorbildern folgt; es ist dies die Kunst der Briefinszenierung, das Spiel mit Rollen auf der inneren Bühne, gespeist aus Merkmalen der literarischen Empfindsamkeit, die meist im pietistischen Ursprung wurzeln (etwa die Wortfelder "Auge" und "Charakter" als Versuch, gerade über räumliche Entfernungen hin, die Nähe des Freundes / der Freundin intensiv nachzuerleben und die eigene Befindlichkeit genau zu schildern, wobei die Darstellung innerer Wahrnehmungen oftmals eine wichtigere Rolle spielt als äußere Erlebnisse).

Das visuelle Moment im Medium Sprache

Es ist dieses ein neues Beobachten, der direkte Einblick in das Innere des Gegenübers. Philippine Heim (1801-1846), unglückliche Geliebte Waiblingers in Stuttgart zwischen 1821 und 1822, teilt er brieflich mit: «Ich tat einen Blick in Dich, durch Dein klares Auge schaut ich Dir in

³ Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 294

Dein Tief-Innerstes»⁴; das sinnliche Erfassen des Konkret-Gegenständlichen vollzieht sich nicht mehr im Medium Sprache, sondern in ihrem visuellen Moment: «Durch ihr Auge sprach's in zärtlichen wunderbaren Schauern»⁵. Das Auge als Symbol und Medium der Verständigung stellt eine Kommunikation zwischen Ich und Welt wieder her, verbunden mit dem metaphysischen Moment des Schauens: «[...] unser Auge schwamm in Licht und Fülle, und, wie eine göttliche Erscheinung, sah'n wir niederquellen den Geist der Schönheit»⁶. Nur das Auge vermag in einem einzigen Blick die Totalität des menschlichen Empfindens wahrzunehmen, die die seiner Meinung nach begriffliche Sprache nicht erfassen kann. Waiblinger benutzt das Symbol Auge ausschließlich im Singular und verbindet es mit Elementen der Gefühlssphäre aus der begrifflichen Alltagssprache: z.B. «mit ihrem holdlächelnden Auge»⁷ oder ein «liebeshmachendes Auge»⁸. Aber nicht nur die Totalität des menschlichen Empfindens, sondern auch das Erkennen, das Vermitteln der Welt im Anschauen gerade der bildenden Künste vollzieht sich im visuellen Moment der Sprache durch das Auge. Waiblinger berichtet in Rom an seinen langjährigen Freund Anton Friedrich Eser (1798-1873), ab Ende 1820 Rentbeamter in Hürbel:

Ich komme auf viele Resultate in der Kunst. Guter Gott, wie schrecklich unwissend, wie ohne Sinn, Geschmack, Urteil, ja selbst ohne – A u g e kam ich hieher. Mit diesem Jahr ist mir eine neue Welt durch die bildende Kunst erschienen.⁹

Die Sprache des Herzens

In diesem Zusammenhang sei auch auf die von Waiblinger postulierte «Herzenssprache»¹⁰ hingewiesen, die er, ebenso wie das Medium Auge, als Ausdruck seiner Gefühlswelt wählt und die sich als ein bildhaftes Zei-

⁴ *Waiblinger, Wilhelm. Werke und Briefe* / Wilhelm Waiblinger. Hrsg. von Hans Königler. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; Bde. 34-39); Stuttgart: Cotta 1980-1989; hier: Bd. 5,1: *Sämtliche Briefe* / Text (1982); Brief (BR) S. 131. an Philippine Heim 7.2.1822. (Nr. 72).

⁵ PHAËTHON, S. 104.

⁶ Ebd. S. 14.

⁷ Ebd. S. 22.

⁸ Ebd. S. 21.

⁹ BR S. 395. an Eser 11.8.1827 (Nr. 216).

¹⁰ BR S. 146. an Philippine Heim 7.5.1822 (Nr. 84).

chensystem der Empfindungen versteht, dem das konventionelle der Sprache entgegengesetzt ist. Bereits 250 Jahre vor Rousseau lassen sich Stimmen vernehmen, die das Phantasma einer transparenten Herzenssprache, den Zugang zum opaken Inneren vertreten¹¹. Er verbindet das Symbol "Herz" zwar ebenso mit Elementen der Gefühlssphäre aus der begrifflichen Alltagssprache, jedoch reduziert er diese Sprache auf drei wesentliche Gefühlsmomente: heiß – warm – kalt¹². Das Herz als Ausdruck des Begeisterungsgefühls, als Symbol für Waiblingers Temperament in seiner Liebe zu Philippine Heim, drückt die Intensität der Liebe Waiblingers zu seinem Gegenüber aus. Nicht erwiderte Liebe läßt sein Herz erkalten; ebenso empfindet er in der Korrespondenz mit Philippine Heim die von ihm gedeutete Lieblosigkeit als «eisig – kalt, so frostig»¹³. Demgegenüber stehen «wärmere Briefe»¹⁴ an die «Heißgeliebte»¹⁵, in denen Waiblinger die Liebe als Gefühl sprachlich zu steigern weiß.

Während Waiblinger die drei Gefühlsmomente (heiß – warm – kalt) zunächst als Ausdrucksmittel für seine Liebe zu Philippine Heim verwendet, schließt er später auch das Moment von ihm dargebrachter Sympathie und Antipathie, von Zustimmung und Ablehnung mit in die Symbolik ein: «[...] denken Sie nicht kalt über meine Gefühle».¹⁶ In der Korrespondenz mit Philippine Heim greift Waiblinger die Metaphern «Taube» und «Löwe» auf; sie dienen ihm als Mittel zur Charakterisierung seines eigenen Ichs: «Dich liebt ein Jüngling mit einem löwenhaften Ungestüm [...], dann will ich sein, wie ein Lamm, wie eine Taube will ich sein, so zahm, so mild»¹⁷. Zu dem Begriff «Taube» muß gesagt werden, daß die Tauben in der antiken Naturlehre als besonders zärtliche Wesen angesehen wurden und in der Kunst als Attribute der Astarte und Aphrodite erschienen. In der Briefkorrespondenz mit der "Schicksalsgeliebten" Julie Michaelis (1799-1879) – Waiblinger hatte diese als Tübinger Student Ende 1823 kennen-

¹¹ Vgl. dazu Melissa Meriam Bullards Aufsatz "Secrecy, Diplomacy and Language in the Renaissance", erschienen in: Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit; Bd. 6; 2002

¹² Vgl. Ebd. S. 146: «Antworte mir, und – um Gottes Willen – in einer Herzenssprache, nur warm und heiß».

¹³ Ebd. S. 146.

¹⁴ Ebd. S. 146.

¹⁵ BR S. 89. an Philippine Heim 9.11.1821 (Nr. 43).

¹⁶ BR S. 87. an Paul Achatius Pfizer 8.11.1821 (Nr. 42); Vgl. auch BR S. 368. an Eser 25.6.1827 (Nr. 212).

¹⁷ BR S. 89. an Philippine Heim 9.11.1821 (Nr. 43).

und liebgelernt, mußte ihr aber 1824 abschwören, da sie Jüdin war – verwendet er eben jene erwähnten Metaphern nicht mehr zur Charakterisierung der eigenen Person, sondern vielmehr zur Umschreibung seiner Liebe zu Julie. Dabei stellt sich ihm diese Liebe zu ihr wie «ein entfesselter Löwe, wie eine entflohene Taube»¹⁸ dar. Waiblinger bedient sich hier des in der Biedermeierzeit sehr beliebten Tierversgleichs, um die Liebe zu Philippine Heim und Julie Michaelis effektiv herauszustellen.

Die Sprache der Charaktere

Neben der Herzenssprache, wohl auch durch die Gemütskultur der Biedermeierzeit bedingt, adoptiert Waiblinger eine zweite Sprachkategorie: «die Sprache der Charaktere»¹⁹, die, im Hinblick auf Julies labilen Gesundheitszustand, eine Art von Beruhigung seines Gegenübers darstellt und damit wohl als Gegenpol zu Waiblingers aufbrausender Art zu sehen sein dürfte. Er selbst formuliert das eigentliche Charakteristikum, die Bestimmung für diesen Sprachtypus so: «Ich will mich zwingen, aber ich muß kurz sein, Julie, desto tieferer Sinn lieg' im Worte, desto mächtiger ergreif' es Deine Seele»²⁰. Diese “Sprache der Charaktere” befaßt sich mit dem Problem Waiblingers, «wie, in welchem Ton»²¹ er seine Briefe an die Geliebte verfassen soll:

Soll ich's in der Sprache tun, die mir eigen ist, und der Fülle meiner Jugend, und dem Strome meiner Liebe und der Kraft meines Herzens, oder in jener Berechnenden, die klar zersetzt und entwickelt, die mit dem allmächtigen Gefühl nicht zufrieden ist und es zum Begreifen bringen will [...]?²²

In der Begrifflichkeit Herders stehend, wird Empfindsamkeit als Nachempfinden, als Versöhnung und Weiterentwicklung des aufklärerischen Denkens charakterisiert, wobei sich die dichotomisch begriffenen Bereiche von Herz und Kopf bzw. Gefühl und Vernunft wechselseitig ergänzen sollen. Er, der durch seine “Herzenssprache” ein Ausdrucksmittel seiner Gefühle einem anderen Menschen gegenüber durch das Symbol

¹⁸ BR S. 205. an Julie Michaelis 1.1824 (Nr. 122).

¹⁹ BR S. 223. an Julie Michaelis 5.7.1824 (Nr. 133).

²⁰ Ebd. S. 223.

²¹ BR S. 219. an Julie Michaelis 6.1824 (Nr. 131).

²² Ebd. S. 219.

“Herz” gefunden hat, versucht nun in der “Sprache der Charaktere” diese Gefühle in angemessenem Ton so im Brief zu verschriftlichen, wie er sie im unmittelbaren Zusammensein mit der Geliebten wohl artikuliert hätte. In Anlehnung an Waiblingers “Sprache der Charaktere” verwendet der Dichter neben Diminutivbildungen (die später noch erwähnt werden) auch Interjektionen, vor allem das «o» und «ach», die im höchsten Stil gebraucht werden können, ohne dabei in die Gefahr zu geraten, lächerlich zu wirken.

Diese Interjektionen sind ausschließlich dem Liebesbriefftypus vorbehalten, und zwar in dem Maße, in der die Liebe Waiblingers, die Gefühle zu Philippine Heim und Julie Michaelis, sprachlich noch gesteigert werden sollen: «Verstehen Sie mich? ach! Verstehen Sie mich? [...] O vergib mir, Himmelsmädchen! vergib mir!»²³. Anaphern als Stilmittel in Waiblingers Briefen verstärken die Emotionalität des schreibenden Subjekts und die Intensität, mit der es seine Gefühle seinem Gegenüber offenbart. Als artifizielle Ordnung der Druckseite fallen an den Briefen weiterhin auch die Frage- und Rufzeichen auf, die nicht nur die Intonation des Satzes bestimmen, sondern auch die Intensität, mit der er gesprochen werden will. Solche Sätze sind Zeichen der Unruhe, die keine Mitteilung eines Sachverhaltes für den Gesprächspartner mehr bezwecken. Eine exklusive Gefühlsfülle ist das strukturgebende Prinzip dieser Briefe, die nicht nach einem logischen Plan aufgebaut sind, sondern sich assoziativ aneinander reihen, dem Strom der Empfindungen folgend. Dieses assoziative Prinzip ist zwar kein logisches, aber durchaus ein strategisches: Waiblinger bedient sich der empfindsamen Sprache, um eine Nähe herzustellen, die real nicht möglich war und deshalb im Brief ‚gelebt‘ werden mußte. Zudem werden von Waiblinger poetische Decknamen verwendet: “Valerine” ist gleichbedeutend mit Philippine Heim, ähnlich dem Jupiterzeichen für Julie Michaelis:

Valerine! und Du liebst mich nimmer? ich soll Dich nimmer lieben?
Ins Meer der Vergessenheit soll ich Dich und alles, was ich von Dir
habe, wie in ein ewiges Grab stürzen? Mädchen! kannst Du das for-
dern? Forderst Du das? Bangt Dir vor dem unmächtigen Krümmen
eines schwachen Vaters, vor den Kabalen Deiner bösen Schwestern
und Verwandten? Auf Dich soll alle Schuld gewälzt werden? Und

²³ BR S. 185f. an Philippine Heim 5.4.1823 (Nr. 110).

welche Schuld? daß wir uns lieben, daß wir uns lieben müssen? Allmächtiger Gott! Seit wann ist das eine Schuld?²⁴

Dieses sind nicht Fragen nach wahr oder falsch, sondern Redefragmente aus der Erschütterung eines Menschen infolge einer zunehmenden Entfremdung und Pluralisierung der Welt, die die intersubjektive Kommunikation als Voraussetzung einer Wahrheitsfindung behindert und den einzelnen Menschen darin orientierungslos erscheinen läßt. Es ist eine kolorierte Sprache aus der Ungenügsamkeit eines Menschen, der bestrebt ist, sein Ich zu dokumentieren. Darüber hinaus charakterisiert Waiblinger die Wichtigkeit seiner Meinungen explizit im Schriftbild, indem er Textpassagen derart kenntlich macht, daß sie dem Rezipienten geradezu auffallen müssen. In der konfliktreichen Beziehung zu seinem Stuttgarter Gymnasiallehrer Gustav Schwab (1792-1850) rechnet er beispielsweise nach einer harten Kritik Schwabs vom 12.11.1821 an seinen Gedichten, durch rote Tinte hervorgehoben, mit seinem Dichtertalent ab. Zudem greift Waiblinger mit den Fragen über sich selbst hinaus ins Zwischenmenschliche hinein. Seine Rhetorik ist nicht mehr jene des geselligen Lebens; das ist schon der Tiefgang einer gewissen Einsamkeit aus der Vieltimmigkeit des Biedermeieralltags. Der Rufsatz besitzt keinen Befehlscharakter. Er ist vielmehr Ausdruck dafür, daß der logische Inhalt des Satzes hinter dem emotionalen völlig zurücktritt. So auch im folgenden Gedicht an Julie Michaelis:

Am Fenster sitzt mein Liebchen,
 Wer wüßte wohl warum?
 Im warmen Winterstübchen,
 Sie ist ja gar so stumm!
 Am Fenster sitz' ich schmachtend,
 Wer wüßte wohl warum?
 Nach einem Blicke trachtend;
 Ich bin ja gar so stumm!²⁵

Dieses Gedicht, das als künstlerische Darstellungsform in Waiblingers Briefen eingeflochten ist, hat, wie auch andere briefintegrierte Gedichte, die Funktion, eine Verständigung zwischen Ich und Welt zu begünstigen. Die Sprachlosigkeit, die Waiblinger in diesem Gedicht aufzeigt, ist hier kein Zeichen für gestörte Kommunikation, sondern ein Bild für das har-

²⁴ BR S. 109. an Philippine Heim 24.12.1821 (Nr. 59).

²⁵ BR S. 201. an Julie Michaelis 12.1823 (Nr. 121).

monische Moment der Erinnerung an das gelebte Liebesglück. Das Schweigen der Korrespondenzpartner deutet auf eine geglückte Verständigung hin; die nonverbale Kommunikation ersetzt den sprachlichen Dialog:

Sie liest in einem Buche,
Doch blickt sie oft herab,
Und winkt mit seid'nem Tuche,
Ein Zeichen, das sie gab:
Ich fühl's im Herzen wallen,
Mich drängt's und treibt's hinauf,
Die Glocke hör' ich schallen,
Dem Hirsche gleicht mein Lauf!²⁶

Das Gedicht versucht aber auch dem Leser die Seelenstimmung des lyrischen Ichs zu vermitteln (außer in den Briefen an den Vater), die nur durch das Kunstprodukt erahnbar ist: «Hier mein Bild und ein paar Gedichte, suche mich aus beiden herauszufinden»²⁷. Um dem Leser die Seelenstimmung des Ichs zu übermitteln, vor allem aber auch die Sympathie des Ichs zu den in den Briefen angesprochenen Personen herauszustellen, greift Waiblinger auf Diminutiva zurück. Das Vordringen der Diminutiva auf «-chen» und «-lein» ist Ausdruck einer Neigung zum Lieben und Zierlichen. Diese Art von biedermeierlicher Verniedlichungstendenz hat auch stets mit der Anmut von Personen zu tun. Die Anmut Julie Michaelis beispielsweise drückt Waiblinger in den sie und ihre Umgebung betreffenden Diminutivbildungen «mein Liebchen»²⁸ und «Winterstübchen»²⁹, im Brief selber auch mit den Diminutiva «Menschlein»³⁰ und «Briefchen»³¹ aus. Um dem Kommunikationspartner das eigene Denken rein mitzuteilen, sind neben einzelnen Gedichten auch Sonette, einige Epigramme und Oden als Auswahl in Waiblingers Briefe integriert, um nicht nur eine Verständigung zwischen Ich und Welt zu begünstigen, sondern auch, um ausgewählte Proben als Empfehlung für mögliche Veröffentlichungen zu geben. Brief und Tagebuch stellen für Waiblinger intim-private Freiräume dar, in deren Medium er Platz für unkonventionelle Stilübung und sprach-

²⁶ Ebd. S. 201.

²⁷ BR S. 129. an Philippine Heim 7.2.1822 (Nr. 72).

²⁸ BR S. 201. an Julie Michaelis 12.1823 (Nr. 121).

²⁹ Ebd. S. 201.

³⁰ Ebd. S. 202.

³¹ BR S. 200. an Julie Michaelis 12.1823 (Nr. 120).

liche Spielkunst findet³². Gleichzeitig stellt er aber auch diese Freiräume seinen Freunden zur Verfügung, indem er seine Tagebücher herumreicht.

«Jeanpaulische Sprachspiele»

«Jeanpaulisch verpackte Botschaften wechseln in den Jahren 1821/22 zwischen Stuttgart und Hürbel in dichter Folge. [...] So müssen z.B. im Brief vom 20.5.1822 geflügelt gewordene Jeanpaulische Zentralwörter und Gliederungsverfahren mithelfen, eine Inhaltsübersicht über die sich anschließende Selbstdarstellung in einer Art Vorspann zu strukturieren»³³. Auch hier transzendiert Waiblinger die Ebene des Briefes:

Quantitativer und qualitativer Kubikinhalte.

- | | | | |
|------|--------|-----|--|
| I. | Zykel. | §1. | Einleitung. |
| II. | Zykel. | §2. | »Liebe und Haß«. |
| | | §3. | Gipsbüste. Liebesgefühle. |
| III. | Zykel. | §4. | Pandurenoberst. |
| IV. | Zykel. | §5. | Rappsches Haus und Shakespeare. |
| V. | Zykel. | §6. | Appendix – Zeitungskästen, ausgerissene Haselstecken aus dem Forstbezirk meines Lebens – Miszellen – Real-labyrinth ohne Ariadnefaden – Negotial-spotulatorium ³⁴ |

Ihre optische Form ironisiert sowohl die trockene Pedanterie und leblose Monotonie von Gesetzestextsammlungen als auch die ans kuriose und absonderliche rührenden Gliederungsprinzipien Jean Pauls. Waiblinger liebt es zwar, einen jeanpaulisierenden Titel zu erfinden, der ihn dank seiner Reizwörter mit dem Korrespondenzpartner (in diesem Fall mit Eser) schnell verständige, er selbst verlasse dann aber ebenso schnell diesen gewählten Jeanpaulismus, um eigene Gedanken dahinter aufzufüllen³⁵. «So finden wir z.B. unter der kalligraphisch angelegten Überschrift “Metaphysischer Spekulationen-aphorismen-zykel”, der Jeanpaulisches erwarten läßt, ein philosophisches ProsaKonzentrat, in dem sich platonistische Gedankengänge und Ideen einer Mensch- und Geistwerdungsphilosophie des dynamisch-vitalistischen [...] Waiblinger der Jahre

³² Vgl. BR S. 144. an Eser 24.4.1822 (Nr. 83).

³³ Königer, Hans: Wilhelm Waiblingers Auseinandersetzung mit Jean Paul. Dokumente einer kritischen Faszination; in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Hrsg. von Kurt Wölfel; 14. Jahrgang; München 1979; S. 111-162; S. 126.

³⁴ BR S. 147. an Eser 20.5.1822 (Nr. 86).

³⁵ Vgl. Königer, Hans: Wilhelm Waiblingers Auseinandersetzung mit Jean Paul; S. 127.

1822/23 charakteristisch durchdringen»³⁶. Waiblinger mache mit «sprach-künstlerischem Zugriff Jean Pauls Technik der metaphorischen Agglomeration, jene das entlegene oder bislang nicht gesehene Bild aufsuchende Imaginationstätigkeit und jenes Kreisen um neue ästhetische Konstellationen, welche blitzlichthafte Erkenntnis ermöglichen, für einen selbstbewußt-lockeren Briefstil fruchtbar»³⁷, wie z.B. in dem Brief an den gleichaltrigen Matthias Schneckeburger (1804-1848):

Der Himmel, mein Liebster, hängt voll Metaphysik aber die Erde ist blutarm an Logik. Fern am Abend-West-Himmel in Karmin-safrangelb-rot schwimmende Streifwolken denk ich mir als Platons Bart. Sonst ist der Himmel blau, wie das Auge des Mädchens von Lola. Shakespeare stand mir vorm Fensterladen der Seele und guckte hinein, fand aber wenig drin. Wenn ich Jehovas Erzengel wäre, oder wenigstens dem Ungenannten eine Bittschrift übergeben könnte, wollt' ich ihm vorstellen das Durcheinander, das Unlogische der Menschheit. Wenn ein Gebirg von Helios' Strahlen-Flammen-Glut über und über verguldet vor meinem wonnetrunkenen Blicke liegt, so flüstert mir ein Seraph zu, der auf einem magern Klepper aus der Messiade vorbeitrottelt, das ist Falstaffs Bauch.³⁸

In einer Atmosphäre, in der die beiden Korrespondenzpartner Waiblinger und Schneckeburger «das studentisch Übergeschnappte, das Verückt-Komische»³⁹ pflegen, kann Waiblinger auch «riskante sprachdenkerische Experimente vorzeigen und [...] Bildungsparodie betreiben und mit literatursatirischer Vehemenz zu Felde ziehen»⁴⁰. Der tiefere Anlaß dieses bei aller Kühle und spöttischen Distanz erklärt partnerbezogenen Schreibens «versinkt diskret im Wirbeltanz der Bilder und Gedankenblitze»⁴¹. Die sprachbildnerische Phantasie Waiblingers ist dahingehend angelegt, «einem neuen Bild der Schöpfungtotalität näher zu kommen und [...] zu-

³⁶ Ebd. S. 127; Vgl. dazu: der «Metaphysischer Spekulationen-aphorismen-zykel» findet sich in: *Waiblinger, Wilhelm: Tagebücher 1821-1826 / Wilhelm Waiblinger*. Hrsg. von Hans Königer. Textkritische und kommentierte Ausgabe in zwei Bänden. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; Bde. 45-46). Stuttgart: Cotta 1993; Bd. 1: Hugo Thorwalds Lehrjahre (HTL): Erster bis Achter Teil. – Bd. 2: Akademische Jahre (A): Erster und Zweiter Teil; hier: Tagebuch S. 654f. HTL. 22.6.1822 (7. Teil).

³⁷ Königer, Hans: *Wilhelm Waiblingers Auseinandersetzung mit Jean Paul*; S. 128.

³⁸ BR S. 79. an Matthias Schneckeburger 2.11.1821 (Nr. 38).

³⁹ Königer, Hans: *Wilhelm Waiblingers Auseinandersetzung mit Jean Paul*; S. 128.

⁴⁰ Ebd. S. 128.

⁴¹ Ebd. S. 128.

gleich [...] die objektive Existenz eines riesigen Freiheitsraumes greifbar zu versprachlichen»⁴².

Es ist dies ein Phänomen, zu dem auch die Erweiterung der Gefühlssphäre gehört. Das anscheinend Bekannte befremdet. Aus dem Abstandnehmen zu den Gegenständen entsteht die Frage nach dem Ich als schöpferischer Einheit, die der Welt Sinn gibt und das Relative souverän in eine eigene Welt verwandelt. Es ist der Künstler Waiblinger, der seine Vorstellungen anstelle von Wahrnehmungen setzt. Er erlaubt sich zu trennen, zu verbinden, zu färben und zu verfärben, um die Montage seiner Welt durchzuführen, d.h. er wird seine Welt nicht wissenschaftlich meßbar machen oder eindeutig zu erkennen geben, sondern in Chiffren neu erfinden: «Der Anfang aller Poesie ist, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie [...] zu versetzen»⁴³.

*Waiblingers Kunst-Sprache in der Dichtung
Landschaftskompositionen im PHAËTHON (1822)*

Realer Anlaß für die Ausgestaltung des PHAËTHON ist das von den Verwandten verhinderte Liebesverhältnis zwischen Waiblinger und Philippine Heim 1822. Es verschmelzen nicht nur er und seine Kunstfigur (Phaëthon), sondern auch im Kontext des Philippine-Heim-Erlebnisses die Geliebte und Atalanta miteinander. Es steht außer Frage, daß, neben der Lektüre Platons (SYMPOSION, PHAIDROS) und Lessings LAOKOON, auch Hölderlins HYPERION sowie dessen persönliche Krankheitsgeschichte im Tübinger Turm – Waiblinger hatte den von ihm hochverehrten Dichter in einem Zeitraum zwischen Juli 1822 und Oktober 1826 mehrmals besucht – auf die Konzeption gewirkt haben.

Waiblingers Phaëthon ist ein junger Bildhauer, der eben von einer Italienfahrt nach Deutschland zurückgekehrt ist und sich hier doppelt im Exil fühlt: Ihm fehlt die Umgebung klassischer Vorbilder und die Liebe gleichartiger Menschen. Nur die Natur ist dem Einsamen noch ein Trost. Dann aber begegnen ihm in der edlen Gräfin Cäcilie, ihrer schönen und poetischen Tochter Atalanta und dem rätselhaften, verehrungswürdigen Verwalter Caton die Wunschgestalten seiner Seele. Sie leben auf einem antiken Muster nachgebildeten Anwesen und laden den jungen Künstler

⁴² Ebd. S. 129f.

⁴³ Tagebuch S. 157. HTL. 20.8.1821 (2. Teil).

in ihre Gemeinschaft ein. Die idyllische Szene erfüllt sich für ihn zum vollkommenen Glück. Atalanta schenkt ihm ihre ganze Liebe, und Caton enthüllt sein Geheimnis: Er ist ein vertriebener griechischer Freiheitskämpfer und der Vater Atalantas; Cäcilie dagegen ist die Schwester der auf unglückliche Weise ums Leben gekommenen Mutter Atalantas. Phaëthon weiß nun, daß er in seiner vergötterten Atalanta eine gebürtige Griechin liebt. Dem höchsten Glücksaufschwung folgt dann ein abrupter Absturz. Der Bildhauer wird vom Fürsten in die Residenz gerufen. Außerhalb seiner Griechenwelt kann er nicht mehr leben. Er verzweifelt, verirrt sich, fühlt sich Atalanta unwürdig geworden und für immer von ihr getrennt. Aus seinen Briefen erkennt das zarte Mädchen die krankhafte Verwirrung Phaëthons und zerbricht daran. An ihrem Sterbebett wird Phaëthon dann endgültig wahnsinnig. Caton bringt ihn zu einem Tischler ins Dorf und reist wortlos ab, nachdem zuvor Cäcilie – sosehr von Atalantas Tod berührt – gestorben war. Ein Freund besucht den Wahnsinnigen schließlich im Dorf.

Auch das Dichten wird für Waiblinger zu einer existentiellen Notwendigkeit. Die Kunst-Sprache ist dabei Ausdruck eines Defizites in der begrifflichen Sprache, d.h. in der Alltagssprache der Konversation und der des reinen Bildes der Prosa, da sie nicht mehr in der Lage ist, das Gefühlte in Worte zu fassen. Unter dem Aspekt der Mehrdeutigkeit konstruiert Waiblinger seine Landschaftsbilder, d.h. die Darstellungen von Wirklichkeit lösen sich in stimmungsvolle, in sich geschlossene Bilder auf. Proportionen und Entfernungen entfallen in diesen ästhetisch-konstruierten Landschaftsgemälden völlig. Die Darstellungsform des Panoramas gewinnt dabei sehr an Bedeutung. So wandelt Phaëthon beispielsweise immer auf eine Anhöhe zu⁴⁴, legt sich an dem Fuße eines kleinen Abhangs nieder⁴⁵, reitet auf einen Hügel⁴⁶ oder liegt auf dem Gipfel eines hohen Berges⁴⁷. Von dort schweift sein Blick hinunter in die Gegenden, die nicht mehr auszumessen sind. Es ist nicht eindeutig, wie weit unterhalb der See liegt und wie weit oberhalb das Waldgebirge und die Burg, die schweigenden Dörfer und der graue Horizont sich darstellen⁴⁸. Proportionen und eindeutige Entfernungen werden von Waiblinger also schon zu Beginn

⁴⁴ Vgl. PHAËTHON, S. 42.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 55.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 109.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 112.

⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 42.

seiner Landschaftsbeschreibung aufgehoben. Ein weiteres Kennzeichen seiner Landschaftsbilder im PHAËTHON ist die Übertreibung der Größenverhältnisse einzelner Objekte, die jede halbwegs reale Einordnung bezüglich Proportion und Maßstab in eine Landschaft unmöglich erscheinen lassen. Über die Eichen wird erzählt: «Strecken sie sich nicht in die Lüfte, wie Titanen, und wandelt der Mensch nicht, wie ein Zwerg, unter diesen kühnen, ragenden Gewächsen?»⁴⁹. Und an anderer Stelle heißt es über Äschylos:

Er ergriff die alten Eichen und wuchtete die Ungeheuer mit Stamm und Kron' und Wurzel aus der Erde, daß sie, laut-dröhnend, mit entsetzlichem Gekrache, wie vom Himmel geschleuderte Giganten, niederstürzten.⁵⁰

Ebenso fehlt die Präzision des Meßbaren und Konstanten in der von Phaëthon Atalanta geoffenbarten Traumlandschaft, wobei Waiblinger hier diese Momente nicht durch das Synonym einer Anhöhe oder eines Abhanges ersetzt, sondern den Traum als solchen kennzeichnet («Höre meinen Traum»⁵¹) und damit die Mehrdeutigkeit, das Phantastische eines Traumes voraussetzt und beabsichtigt:

Ich trat in ein elyisch schönes Land. Durch fette Wiesengründe wälzten Bäche sich. An ihren Ufern stiegen im Schatten des Lorbeers und der Myrte Säulentempel in die Lüfte. Unendlich klar war das Blau des Himmels. Der linde warme Hauch eines ewigen Mai's war über Wiesen, Wälder, Hügel und Himmel gegossen.⁵²

Diese eher als Landkarte denn als Landschaftsbild zu bezeichnende Darstellung hebt uns aus der empirischen Wirklichkeit heraus. Es wird zu einem "Ding" aus Linie und Fläche: Die Traumlandschaft beginnt mit der aktiven welligen Linie des Wassers, mit einem sich immer verändernden Bewegungselement aus der Spannung der Kräfte, die jede Gestalt haben können. Die Bäche haben keinen Namen und sind nicht geographisch deklariert. Sie schließen die Gegend auf: «Durch fette Wiesengründe wälzten Bäche sich»⁵³. Darüber erscheint der unendlich klare blaue Himmel. Zwi-

⁴⁹ Ebd. S. 19.

⁵⁰ Ebd. S. 70.

⁵¹ Ebd. S. 69.

⁵² Ebd. S. 69f.

⁵³ Ebd. S. 69f.

schen diesen beiden Linien (Wasser und parallel dazu das Himmelsgewölbe) steigen vertikal die Säulentempel auf, die das Oben und Unten verbinden. Säulentempel, aber auch die Senkrechten eines gewaltigen Gebirges⁵⁴ öffnen den Blick nach oben, der zunächst über Wiesen, Wälder und Hügel streift, um zuletzt den Himmel zu erreichen. Dieses "langgestreckte" Landschaftsbild hat eine ungewöhnliche Flächigkeit, an der die Tiefe nur ahnbar ist. Gerade durch den bewußten Abbau der Tiefenrelation und den damit verbundenen Verlust an Dreidimensionalität büßt der Raum seinen eindeutigen Wirklichkeitscharakter ein und wird aus der Verdichtung kombinatorischer Gedankengänge gemacht. Unterstützt wird dieser Verlust an Eindeutigkeit auch dadurch, daß die Natur- und Landschaftsbeschreibungen im PHAËTHON wenig anschaulich und nicht bildhaft geschlossen sind, sondern zerfließen. Zu den Elementen der Frühromantik gehört – neben der Vorstellung des Fragmentarischen und des Nicht-Gerundeten – das der Bewegung. Diese Sequenz betont die Bewegung der "Seele", des "Herzens" beim Anblick jener poetisch-inszenierten Landschaft. Literarisch finden sich derartige Bewegungsformen etwa in Joseph von Eichendorffs "Aus dem Leben eines Taugenichts" (1826). Die einzelne Erscheinung wird nicht objektiv dargestellt, sondern mit einem Vergleich umschrieben, der selten zur Verdeutlichung dient, viel eher den Eindruck verwischt, da meist Physisches mit Geistigem verglichen wird: «[...] und die Berge schwebten, wie die verklungenen Wünsche unserer Kindheit, aus ihren Fernen herüber»⁵⁵. Oder: «Die Winde rauschten durch die Eichen und schüttelten die Äste, wie Nachtgedanken meine arme Brust»⁵⁶.

Jede Vorstellung löst sich in Gefühl und Empfindung auf. Der Eindruck der Unwirklichkeit wird durch Waiblingers Wortwahl noch verstärkt. Es ist wie «ein dünngewob'ner Schleier von Duft»⁵⁷ und «das Zusammenschwimmen der Bilder und Gestalten im Duft»⁵⁸, die einen Charakter von «romantisch-expressiver Verschwommenheit»⁵⁹ erkennen lassen. Die Ferne wird zu einem zentralen Element, in der sich die Konturen

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 19.

⁵⁵ Ebd. S. 63.

⁵⁶ Ebd. S. 80.

⁵⁷ Ebd. S. 63.

⁵⁸ Ebd. S. 115.

⁵⁹ Bietak, Wilhelm: Zwischen Romantik, Jungem Deutschland und Realismus. Eine Literatur- und Problemschau vom Standpunkt der Biedermeierforschung; Deutsche Vierteljahrsschrift 13. 1935; S. 163-206; S. 190.

einer Landschaft langsam dem Blick entziehen. Charakteristisch für diese Art des Naturbetrachtens und Darstellens sind Phaëthons Worte:

Ist nicht die Gegend wie ein Traum? Wir schweben umher [...].
Ferne liegt die Wirklichkeit, wie das Ufer, mit ihren finstern Gestalten. Und wenn sie nicht so ferne lägen, ach! da wär' unser Leben auch nicht so schön.⁶⁰

In diesem stark gesteuerten Machen einer Landschaft befreit sich Waiblinger durch Umformen und Verformen von der Verfremdung, die die Gegenstände in ihrer unüberschaubaren Fülle in ihm auslösen. Er entfernt sich vom Beständigen der wahrgenommenen Natur und schafft sich in einer ästhetisch-zeitlosen Welt eine neue. Waiblinger kommt es nicht auf das Wiedererkennen eines Gegenstandes an, sondern vielmehr auf einen Zuwachs von Eindrücken und Gedanklichkeit beim Leser, dessen Phantasie im Darreichen von stimmungsvollen und farbenprächtigen Versatzstücken angeregt werden soll. Zugleich rekurrieren seine Wortgemälde auf den beim Publikum bereits vorhandenen Wiedererkennungswert bekannter Landschaftsvorlagen.

Eine weitere Landschaftsbeschreibung Phaëthons, in Verbindung mit einem Sonnenaufgang, steht ganz im Zeichen dieses Zuwachses von Eindrücken, entwickelt aus musikalischen Fragmenten, die eine gewisse Stimmung heraufbeschwören, ebenso wie Licht und Beleuchtung:

Es war so schaurig still umher. Jedes verwehende Ach wäre hörbar gewesen. [...] Nach und nach ward der Osten von dämmerndem Blaßgelb umsäumt. Die Nacht war nicht mehr so grausig still. Ein Vogel sang hie und da sein Morgenlied auf einem Zweige. [...] Die Morgenglocken vom Dorfe klangen herüber mit ihren wohlbekannten Tönen durch die Stille. Da ging die Sonne auf und schwebte, wie ein glutroter Flammenball, in ihrer ganzen unermeßlichen Größe hinter grauem, am Horizont gelagertem Dufte. Der trübe, dünn gewobene Schleier des hüllenden Morgennebels verbarg die ferne Landschaft dem Blick. [...] Die dichten, mit Gezweig vermählten Bäume breiteten einen ernsten, hellgrauen Schatten umher und die Sonne goß durch die Äste zitternd mit mondähnlicher Beleuchtung einen ungewissen Lichtton über die saftgrünen Wiesenründe. [...]

⁶⁰ PHAËTHON, S. 63f.

Der Morgennebel verschwand nach und nach und die Sonne versilberte den verklärten Himmel mit milchweißen Feuerstrahlen.⁶¹

Der Morgennebel besitzt in dieser von Phaëthon beschriebenen Landschaft eine Funktion. Er zerstört die korrekten Umrisse der Gegenstände und gibt als ästhetisches Phänomen der Landschaft eine gewisse Erlebnisbereitschaft. Caspar David Friedrich nennt eine Gegend, die in Wolken und Nebel eingehüllt ist, größer und erhabener, denn sie «erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung»⁶². In diesem Fall sind es nicht die Wolken, die eine Himmelslandschaft als modernes Lichtphänomen konstituieren, sondern die Äste der Bäume, durch die die Sonnenstrahlen hindurchtreten. Das Licht erscheint dabei nicht als Strahl oder leichter Schleier, sondern wie ein flüssiges Element, das alles umfängt und durchtränkt, als eine (Licht)-Masse, die von der Sonne gleichsam über die Landschaft «ausgegossen» wird. Die Schatten finden in dieser Beschreibung eine dynamische Verwendung. Sie werden im Zusammenspiel der Äste und der Sonnenstrahlen zu einem bewegten Element: «[...] und die Sonne goß durch die Äste zitternd [...] einen ungewissen Lichtton»⁶³. Dem Landschaftsbild gibt Waiblinger eine besondere Stimmung; er weist dem «am Horizont gelagertem Dufte»⁶⁴ als raumverändernder Wirkung in seiner Landschaftskomposition eine besondere Funktion zu.

Besonders die Ferne ist es, die duftet. Dieser “Fernduft” von besonderer Zartheit, verleiht zusammen mit den Farben der Natur ihren weichen zerfließenden Schmelz, bewirkt die “Verzauberung” der Naturformen, die der Dichter so sehr liebt, und die die Stimmung der “Sehnsucht” hervorruft.⁶⁵

Landschaft und Rezeptivität

Es konnte gezeigt werden, daß Waiblinger (neben dem visuellen Moment der Sprache durch das Auge und dem der Empfindungen durch das Herz) versucht, den Menschen ganzheitlich in seinen Sinnen anzusprechen. Dieses geschieht im PHAËTHON vor allem durch die «Musik der

⁶¹ Ebd. S. 109f.

⁶² Friedrich, Caspar David: Lebenswelt der Romantik. Hrsg. von Richard Benz; München 1948, S. 224.

⁶³ PHAËTHON, S. 109f.

⁶⁴ Ebd. S. 109.

⁶⁵ Hahn, Barbara: Wilhelm Waiblinger und sein Verhältnis zur Natur; S. 266.

Welten»⁶⁶ (=akustischer Kanal) und durch den Aspekt «von süßer Geruchesfülle»⁶⁷ (=olfaktorischer Kanal). Damit folgt Waiblinger jener Populärwissenschaft des 18. Jahrhunderts, die sich mit dem ganzen Menschen als einem leibseelischen Ensemble beschäftigt: der (literarischen) Anthropologie.

Da geschriebene Sprache ohne Besonderheiten linear strukturiert nur als ein Nacheinander von Zeichen gilt, Unendlichkeit sich aber nur als In-Eins-Gefühl erahnen läßt, liegt für den Romantiker nichts näher als die Hinwendung zu Kunstmedien, zu denen die Musik, aber auch die Malerei zählen⁶⁸ (=optischer Kanal). In einem Essay von Wilhelm Heinrich Wackenroder über «Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst» wird die Macht der Musik der Ohnmacht und Armut der Sprache gegenübergestellt:

Wenn alle die inneren Schwingungen unserer Herzenfibern – die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung –, wenn alle die Sprache der Worte, als *Grab* der inneren Herzenswut, *mit einem* Ausruf zersprengen: – dann gehen sie unter fremden Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelsgestalten ihre Auferstehung.⁶⁹

Die Musik enthält das in der Sprache der Worte nicht mehr zum Ausdruck gelangende Göttliche. In ihr öffnet sich zeichenhaft die sinnvolle Tiefe des Daseins, der Grund des Seins. Waiblinger entwickelt in den Provinzen von Geruch und Gehör eine Welt, die ohne Raum auskommt. Die Übereinkunft von Farben, Düften und Tönen ist ein Gestaltungsprinzip, das jeden Vorgang in Mehrdeutigkeit und Mehrstimmigkeit auflöst. Wenn Farben, Düfte, Töne gegeneinander austauschbar werden, ist die Welt Vorstellung geworden.

In der Verschiebung auf das Hören geschieht eine wesentliche Umstellung zum Begriff des Meßbaren. Waiblinger bereitet gezielt den Ein-

⁶⁶ PHAËTHON, S. 119.

⁶⁷ Ebd. S. 71.

⁶⁸ Vgl. Müller, Udo: «Verlorne Worte» und «Hieroglyphe der innern Welt»: Romantische Schwierigkeiten mit der Sprache und anderen Kunstmedien. – Ein Grundproblem der Romantik in fächerübergreifender Sicht. in: Der Deutschunterricht: 1. Heft; (39. Jahrgang), Klett, Stuttgart 1987, S. 5-25; S. 13f.

⁶⁹ Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe (2 Bde.) Hrsg.: Friedrich v. d. Leyen; Jena: Diederichs 1910; Bd. I, S. 187f.

satz von Musik vor, da er (künstliche) Situationen der Tageswirklichkeit, eine Atmosphäre absoluter Ruhe, Harmonie und Stille um sich herum inszeniert⁷⁰, in die hinein er ein Gespräch unter Freunden, aber auch ein Harfen-, Flöten- oder Lautenspiel, z.T. in der Untermalung durch Gesang⁷¹ oder den «Musenruf des dirkäischen Schwanes»⁷², setzt, um die «fürchterliche Stille»⁷³ durch «die Macht der Töne»⁷⁴ zu brechen, daran zu kontrastieren: «Es ward Stille. Da hört' ich die fernen Töne klingender Saiten».⁷⁵

In seinen Traumschilderungen durchbricht Phaëthon das starre Moment des Nacheinanders, der Hierarchie von Stille als Vorbereiter der ihr nachfolgenden Musik, da ihn mehrere Sinne gleichzeitig ansprechen können: «Ein Duft von Salben, Blumen, Räuchereien strömte mir entgegen. Zugleich vernahm ich den Klang einer Flöte und ein laut-frohlockend Rufen, ein bacchantisch Getümmel»⁷⁶. Bei Atalanta dient die Stille als Vorbereitung, als Einstimmung auf den darauf folgenden Traum ebenso stimulierend wie bei Phaëthon, der, als ein Kind der "Mutter Natur" sich fühlend, das Leben in dieser Natur, aber auch die als mütterlich empfundene Liebe, die Geborgenheit ungebrochen durch sie erfährt, um im Nacheinander von bewußt erzeugter Stille («Des Abends wandl' ich den Hügel hinan»⁷⁷) und daraus resultierender Rückbesinnung auf das eigene Ich die Empfindungskraft noch ins Maßlose weiter zu steigern: «Dann füllt sich mein Innres an mit einer unendlichen Wonne und ich fühle jeden Pulschlag der lebendigen Natur, und wandle dann wieder so hinunter»⁷⁸. Diese lustvolle extreme (Hinein-)Steigerung in Glücksmomente, verbunden mit der Angst Waiblingers vor dem Mittelmaß, gilt auch für die Schmerzenserfahrungen:

Aber ich merk's, und da ich überschwänglich-glücklicher bin, als andere, warum sollt' ich nicht auch eben durch die Fülle von Emp-

⁷⁰ Vgl. PHAËTHON, S. 15.

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 78.

⁷² Ebd. S. 74f.

⁷³ Ebd. S. 78.

⁷⁴ Ebd. S. 75.

⁷⁵ Ebd. S. 72.

⁷⁶ Ebd. S. 71.

⁷⁷ Ebd. S. 15.

⁷⁸ Ebd. S. 16.

findungen und Phantasie in gleichem Grade dann und wann unglücklicher werden, als andere?⁷⁹

Dem Nacheinander der Tageswirklichkeit steht das gleichzeitige und gleichwertige Nebeneinander (das «Getümmel»⁸⁰) von Handlungen und Empfindungen im geoffenbarten Traum gegenüber. Die Träumenden (Phaëthon und Atalanta) werden aus der Zeitlichkeit in einen paradiesischen Zustand der Welt, «in ein elysisch schönes Land»⁸¹ entrückt, auf eine Bewußtseinsstufe verwiesen, die jenseits des begrifflich Erfäßbaren liegt. Aber nicht nur der Traum, sondern auch das Ausweichen aus der gesellschaftlichen Realität in eine kultisch überhöhte, religiös geprägte Wirklichkeit bringen eine charakteristische Veränderung, eine Neuempfindung der «Geruchesfülle»⁸² mit sich. In der Nähe des Tempels des Eros, aber auch in Catons Mausoleum sieht sich Phaëthon «wie in einer Welt voll Wunder»⁸³, in der «balsamische Düfte quollen, wie Weihrauch, aus tausend Blumen und Kräutern»⁸⁴.

Landschaft und Bewußtsein

Eine Bewußtseinsstufe, die diesseits des begrifflich Erfäßbaren liegt, ist in der Musikalität des Klavierspielens und des Gesanges zu finden: Vgl. dazu Ludwig Tiecks Äußerung:

Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!⁸⁵

⁷⁹ BR S. 123. an Eser 24.1.1822. (Nr. 68), Vgl. auch PHAËTHON, S. 81: «wenige waren glücklich wie ich, warum sollt' ich nicht auch unglücklicher sein als and're? Aber warum mußt' ich glücklich sein, eh' ich unglücklich wurde?».

⁸⁰ PHAËTHON, S. 71.

⁸¹ Ebd. S. 69.

⁸² Ebd. S. 71.

⁸³ Ebd. S. 41.

⁸⁴ Ebd. S. 55, 59; Vgl. dazu auch die religiös-rituelle Symbolik der Weihrauchsäule in PHAËTHON, S. 107, 124 im wie-Vergleich stehend, um die (geistige) Verbindung zwischen Mensch und Gott («nach oben» (PHAËTHON, S. 124)) bildlich darzustellen. Nicht die Anschaulichkeit der irdischen Realität, sondern die engste Verschmelzung des Irdischen mit dem Überirdischen ist das Ziel dieser Ausdrucksweise.

⁸⁵ Tieck, Ludwig: Werke in vier Bänden; Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus – Dramen («Die verkehrte Welt»; 1798; S. 271-359; daraus: symphonie (Violino primo solo); München: Winkler 1965; S. 274.

Das Klavierspielen als Ausdruck von vertont-subjektiven Gefühlsempfindungen in einem dafür fehlenden Begriffssystem stellt für Phaëthon den Versuch dar, aus der Verantwortung gegenüber der Bedeutung der Begriffe, die in der Gesellschaft mißverstanden werden, seine Stimmungslage in einem Akt des Schweigens (also im Umgehen der begrifflichen Sprache) trotzdem unmißverständlich auf einer musikalischen Ausdrucksebene an einen Empfänger (Atalanta) mitzuteilen, der allerdings für dieses "vertont-codierte Sprachsystem" sensibilisiert sein muß. Das Klavier ist die Basis für eine allgemeine, harmonische, wortlose Verständigung zwischen Phaëthon und Atalanta. Auch Phaëthons Wahnsinn findet seinen Ausdruck in der Art und Weise des Klavierspielens: «Auf seinem Klavier spielt' er wilde, grelle Fantasieen»⁸⁶. Auf dem Höhepunkt seines Wahnsinns verstummt dann auch diese letzte, ihm noch gebliebene musikalische Verständigung, nachdem er kurz zuvor noch durch Zeichnung und Dichtung eine Beziehung zur Welt herbeizuführen suchte: «Er spielte nicht mehr Klavier, schrieb kein Wort mehr, den ganzen Tag lief er in seinem Zimmer auf und ab»⁸⁷. Bei Atalanta ist es ihr Gesang, der es ihr ermöglicht, ihren subjektiv-innersten Gefühlen Ausdruck zu verleihen, die sie gedanklich, ebenso wie Phaëthon, in der Tageswirklichkeit nicht mehr bewältigen kann.

In der Novelle «Musikalische Leiden und Freuden» (1824) von Ludwig Tieck definiert der aufmerksame Musikkenner, Graf Alten, seine Vorstellungen darüber, wann die geübte Stimme einer Sängerin, Julie, den höchsten, intensivsten Ausdruck subjektiv-innerster Gefühle auszudrücken vermag:

Wenn die Stimme das Gefühl, den Enthusiasmus der Leidenschaft ausdrücken soll, so muß sie sich großartig erheben, mächtig anschwellen, und die Höhe nur deswegen suchen, um die stärkste Lichtregion und Kraft zu gewinnen. In dieser Gegend ist es, wo Komponist und Sängerin das Übermenschliche der Liebe, der Klage, der Andacht und jeder Regung der Seele ausdrücken können.⁸⁸

Waiblinger schafft ein einheitsstiftendes Prinzip zwischen real existierenden Naturphänomenen und sinnlich-konkreten Gefühlsmomenten, die er teils wertend, teils idealisierend miteinander in einen Zusammenschluß zu

⁸⁶ PHAËTHON, S. 129.

⁸⁷ Ebd. S. 141.

⁸⁸ Tieck, Ludwig: Werke in vier Bänden; Bd. 3: Novellen: «Musikalische Leiden und Freuden», S. 97, 125.

bringen versucht, um die Gemeinschaft, die Harmonie von einsam-reflektierendem Subjekt und Naturordnung (Weltordnung) auf einer Sprachebene, der Ebene der Kunst-Sprache wieder herzustellen. Für Waiblinger kommt es nicht darauf an, neue Symbole zu erfinden, sondern sie so mit anschaulicher Realität anzufüllen, daß die alte Bedeutung bewahrt, aber gleichzeitig auch erneuert wird. «Die Literaten am Ende der zuende gehenden Genie-Epoche waren einerseits, aufgrund ästhetischer Postulate, vor allem in der Frühromantik, in der künstlerischen Produktion um Originalität bemüht, konnten andererseits die tradierten Werte und elaborierten Formen einer übermächtigen Epoche nicht umgehen, weshalb sie sich hin- und hergerissen zwischen dem Bewahren des Überlieferten und dem Aufsprengen der Formen und Wertvorstellungen fühlten»⁸⁹. Waiblinger geht hier sozusagen den "goldenen Mittelweg".

Kombinatorische Elemente wie z.B. «der Regenbogen der Ahnung, der Begeisterung»⁹⁰ oder «ein grenzenloses Meer von Hoffnung»⁹¹ zeigen die enge Verbindung in der Kombinatorik zwischen Natur- und Gefühlsdarstellung sehr deutlich auf. Darüber hinaus erweitert Waiblinger den schmalen Bereich von sinnlich-konkreten Gefühlselementen auch auf «das ganze Gebäude meines Lebens.»⁹² Dazu zählen nicht nur das konkrete Ansprechen aller Wahrnehmungen («Wohlgerüche»⁹³) im Sinne Winckelmanns, sondern auch erlebte bzw. durchlebte Situationen, die individuell als «die öden Steppen der Schreibstube»⁹⁴, aber auch allgemein als «alle Sümpfe menschlichen Jammers»⁹⁵ von ihm dargestellt und mit real existierenden Naturphänomenen verquickt werden.

Landschaft und Identität

Den Landschaftsbeschreibungen im PHAËTHON sind genau bestimmbare Funktionen zugewiesen. In der metaphorischen Verbindung von Landschaft und Flüssigkeit (Wasser, Tränen, Blut, Milch), von Außen und

⁸⁹ Dischinger, Michael: Wilhelm Waiblingers «Poetische Existenz»; Münster, Hamburg: Lit 1991; S. 61.

⁹⁰ BR S. 174. an Eser 21.11.1822 (Nr. 104).

⁹¹ BR S. 245. an Eser 17.12.1825 (Nr. 150).

⁹² BR S. 24. an Eser 8.3.1820 (Nr. 14).

⁹³ Ebd. S. 24.

⁹⁴ BR S. 29. an Eser 22.4.1820 (Nr. 17); Vgl. auch: BR S. 24. an Eser 8.3.1820 (Nr. 14): «im kühlen Haine des Wissens».

⁹⁵ BR S. 390. an Eser 11.8.1827 (Nr. 216).

Innen, konstruiert Waiblinger ein enges Geflecht von Naturbeschreibungen und -metaphern für eigene Seelenzustände zu einer textuellen Einheit, das in der Verschmelzung auch immer Rückschlüsse auf die Identitätsauffassung des Dichters zuläßt. Inhalte empfindsamer Rhetorik sind immer wieder die Natur und Naturveränderungen, die parallelisiert werden zu inneren Vorgängen. Das gleichsam bewegende Zusammenschwimmen mit der Natur und der Drang «in blutigen Tränen»⁹⁶ zu zerfließen stehen am Beginn: «Ich war wie aufgelöst»⁹⁷. Phaëthon ist ein autoerotischer junger Künstler, der sich hinübersehnt. «Wenn's nur auch zumal hinüberginge von der Fülle ins Nichts, wie eine lohe Feuersäule!»⁹⁸. Diese Todessehnsucht wird auch darin signalisiert, daß er sich später im Beisein Atalantas mit einem Messer absichtlich verletzt und somit offen seine Neigung, wollüstig verrinnen zu wollen, deutlich macht: «O dieser Schmerz, es ist eine Wollust, dieser Schmerz! [...] Ich sprach kein Wort, sondern stieß das Messer gegen meine Brust. Das Blut floß. Mir ward schwindlig. Ich mußte mich niedersetzen. [...] Die Wunde war nicht gefährlich»⁹⁹. Und: «Wunden ... Wunden! Laß sie bluten! Eine Brust ist stark. Du bist doch ein Mann. So zu bluten, das ist groß»¹⁰⁰. Dieses Sich-Verströmen-Wollen birgt als tabuisierte Sprachkulisse auch eine darin anklingende sexuelle Konnotation in sich. Im Bereich der Liebe wird dazu die Rose in ihrer Sinnlichkeit für Phaëthon ein Hineinprojizieren all seiner sexuellen Wünsche zu einem Moment des Erotischen, das von der Gesellschaft in seiner öffentlichen Darlegung als verpönt gilt: «Es schlief in meinem Innern, wie im Stein die Flamme, wie der unsichtbare Keim in der Erde, der warmen allnährenden Mutter»¹⁰¹. Die Rose gerät dabei zum Fetisch: «[...] dann küßt' ich die Rosen an der Stirne Homers, die sie berührt mit ihren Fingern»¹⁰². Aber auch den Briefen Atalantas mißt Phaëthon einen fetischistischen Wert bei: «Ich

⁹⁶ PHAËTHON; S. 16.

⁹⁷ Ebd. S. 32.

⁹⁸ Ebd. 19; Vgl. auch S. 33f.: «Ach! das fühl' ich wohl, ich gedeihe nicht unter diesem Himmel. Hinüber möcht' ich, [...] wo die Menschen um die warme Erde sich wie Pflanzen schlangen [...] – o hinüber, hinüber – all' mein Sehnen, all' mein Schmerz würde enden».

⁹⁹ Ebd. S. 81-84.

¹⁰⁰ Ebd. S. 62.

¹⁰¹ Ebd. S. 39.

¹⁰² Ebd. S. 39.

lese nichts mehr, als die griechischen Briefe, die sie mir schreibt. [...] [Ich küsse das Wort, bis ich es nimmer sehe vor meinen Tränen!]¹⁰³.

Die Verhinderung eines konkreten sexuellen Erlebnisses, künstlerisch ausformuliert auch durch die Trennung Phaëthons von Atalanta, führt zu einer Auslebung des körperlichen Begehrens, das jedoch nur innerlich bzw. im Traum realisiert werden kann: «Wann ich die Augen öffne des Morgens,ühl' ich Deine warmen Lippen im rosigen weichwallenden Morgenrot [...]: ich glaube Deinen Kuß zu fühlen und den Druck Deiner Hände und schlummere dann so hinüber!»¹⁰⁴. In Phaëthons Träumen streut Atalanta Blumen auf ihn herab (Vgl. PHAËTHON, S. 114); nach dem Tod von Atalanta kehrt sich dieses Ritual um:

Phaëthon trat herein mit allerlei Blumen, Jasminen, Lavendel, Ringelblumen, Tulpen, Rosen, Lilien, Narzissen, Nelken, Tremsen, Akazienzweigen und roten und blauen Kornblumen. [...] Er trat auf das Bett zu, legte seine Hülle zurück, küßte die bleichen schönen Wangen der Geliebten, und bedeckte sie ganz mit Blumen.¹⁰⁵

Erscheint dieses Ritual in seiner Symbolik des Blumenstreuens als Anspielung auf eine körperliche wie geistige Vereinigung Phaëthons und Atalantas, so macht es die Verhinderung eines Liebeserlebnisses deutlich: Erst im Tod der Geliebten bzw. allein im Traum des Geliebten kann der Liebe der Raum zugestanden werden, der ihr in der Öffentlichkeit entzogen ist. Speziell die Rose ist es wieder, der hier besondere Bedeutung beigemessen wird. In Anlehnung an einen zu der damaligen Zeit sehr verbreiteten Aberglauben, wonach Mädchen Rosenblätter in einen Bach werfen, die, wenn zwei von ihnen aufeinander zu schwimmen, eine Hochzeit verkünden¹⁰⁶, ist wohl die folgende Textstelle im PHAËTHON zu lesen:

Sie brach eine Rose und warf sie hinunter in den Bach. “Schwimme hinunter”, rief sie, “du Blume, Bild der Jugend!” Da warf auch ich eine Rose hinein und rief: “So schwimmt mit einander hinunter, ihr Blumen, Bilder der Jugend!” O, es ist süß, unendlich süß, wenn eines

¹⁰³ Ebd. S. 118f.

¹⁰⁴ Ebd. S. 114.

¹⁰⁵ Ebd. S. 136.

¹⁰⁶ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens – Bd. 7; 1935/36: (pflügen bis Signatur); S. 776-781; S. 779.

mit dem andern fühlet, und das Leiden an zwei Herzen schlägt, wie an zwei Ufer die Welle.¹⁰⁷

Im Miteinanderschwimmen der Rosen, in der Ahnung eines Zusammenschwimmens zweier Menschen in der Liebe¹⁰⁸ ohne Begrenzung gesellschaftlicher Art, vollzieht sich das Liebeserlebnis Phaëthons und Atalantas, vor allem aber das Einswerden, die Ganzheit zweier ursprünglich geeinter, aber dann voneinander getrennter Wesen. Die Rose steht metonymisch für das konkrete erfüllte Liebeserlebnis als Voraussetzung für Phaëthons Existenz, das allerdings nur in der Phantasie und im Inneren durchlebt, in der Realität aber durch gesellschaftliche Einschränkungen öffentlich unterbunden wird und damit Phaëthons Existenz gefährdet. Im verhinderten Erlebnis gewinnt das Moment des Erotischen und Sinnlichen an Bedeutung. Die Rose übernimmt die Funktion einer (Ver-)Middle-rin der Gefühlssphäre von Phaëthon und Atalanta, da durch die unüberwindbare Trennung beider eine direkte sprachliche Kommunikation nicht mehr möglich ist, und wo sie noch möglich ist (=im Zusammensein beider Liebenden), das erotische Moment sprachlich ausgeklammert wird.

Die Welt Phaëthons erscheint ihm in unscharfen, verschwommenen Umrissen. Reflexionen über Identität häufen sich, was bedeutet, daß das eigentliche Identitätsmodell Phaëthons noch nicht realisiert (oder aber schon bedroht) ist. Er zieht sich vor den anderen Menschen in sein Selbst zurück, das zunächst nur im Inneren gegründet scheint, «verschwimme trunken in meiner eigenen Tiefe, fühl' aus der ersten Quelle mein Ich, mein Sein, fühl' es im Anschau'n einer selbstgeschaffenen Welt, im Busen. Das, Bruder, das ist so etwas Riesenhaftes, dieses [...] in sich verschwimmen, das muß die Wonne der Gottheit sein»¹⁰⁹. Äußerlich ist an ihm alles zerbrechlich, weich und verletzbar: «Wohin ich mich beuge, stoß' ich an, und das schmerzt, und wird nach und nach zu Einer großen, vielleicht unheilbaren Wunde»¹¹⁰. Das Zur-Erde-Stürzen mit dem Himmelswagen bedeutet für den mythologischen Phaëthon einen metaphorisch geprägten Überblick auf sein bisheriges Leben, seine Krisen und das unwiderrufliche Scheitern im Aufbau einer langfristig gesicherten Identität. Erst in Italien, der Welt des "Trockenen", der Geschichte, der "Plastik" und des Blicks überwindet Waiblinger Phaëthons Schicksal, also

¹⁰⁷ PHAËTHON, S. 44.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 116.

¹⁰⁹ Ebd. S. 112f.

¹¹⁰ Ebd. 112.

die Sphäre des “Flüssigen”, der Naturnachahmung, der Formlosigkeit und der Erblindung. Alles festigt sich in und an ihm:

Ist die Sündflut, die so schnelle
 Meine kleine Welt zerstört,
 Endlich doch zurückgewichen,
 Und die grünen lichten Höhen
 Glänzen schon im Sonnenscheine,
 Und der Friedensbogen ruht
 Lächelnd im entwölkten Himmel.

Eine Taube ließ ich fliegen –
 Deute sie – und einen Ölzweig
 Brachte sie zurück: ich habe
 Doch mein Bestes mir gerettet,
 Freund, mein Herz!¹¹¹

«Bin ich ja doch so reich [...], so fest»¹¹². Und um in diesem Bild zu bleiben: die Sonne Italiens bringt ihm erst die endgültige (Identitäts-)Form, die sich – so wird noch darzustellen sein – vor allem in der Lyrik Waiblingers nachzeichnen läßt.

Waiblingers PHAËTHON ist kein Erziehungs-, kein Entwicklungsroman. Und doch gibt er die Geschichte einer Seele, formuliert Hermann Behne in seinem Buch über den schwäbischen Dichter¹¹³. Oberflächlich betrachtet hat Behne sicherlich recht, wenn er von dem griechenlandsuchenden deutschen Bildhauer Phaëthon spricht, der seine in Raum und Zeit unbestimmte, als Nachbildung einer idealen, auf Deutschland bezogene Griechenheimat als verlorenen Ort betrachtet, der nur noch die Illusion antiker Atmosphäre auf sein Ich widerspiegelt¹¹⁴. Schaut man aber genauer hin, so erkennt man durchaus prägnante Ansätze zur progressiven Neuformulierung des bürgerlichen Menschenbildes, das geprägt ist einerseits durch den Kampf gegen die Entsinnlichung und damit gegen den Freiheitsentzug durch die christliche Ethik, andererseits durch die bürger-

¹¹¹ *Waiblinger, Wilhelm: Werke und Briefe* / Wilhelm Waiblinger. Hrsg. von Hans Königler. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; Bde. 34-39); Stuttgart: Cotta 1980-1989; hier: An Graf von Platen; in: Bd. 1: Gedichte (1980); S. 327-332; S. 330.

¹¹² Die Muse; S. 229-232; S. 232.

¹¹³ Vgl. Behne, Hermann: Wilhelm Waiblinger. Eine neue Würdigung seines Lebens und Schaffens; Berlin, Leipzig: Behrs Verlag, Feddersen 1939; S. 125.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 128.

liche «Über-Ich-Bildung und die daraus resultierende Selbsterziehung»¹¹⁵ des einzelnen. Der mythologische Phaëthon steht genau zwischen beiden Maximen. Er, der in seiner Unfähigkeit, den Sonnenwagen «mit seiner endlichen Kraft»¹¹⁶ eigenständig zu lenken, von Zeus aus Angst vor einem Weltenbrand mit einem Blitzstrahl in den Eridanos (Po) geschleudert wird, besitzt noch immer nicht jene Geistesstufe der Weisheit und der Bildung, die es ihm ermöglicht, Konsequenzen einer Handlung im Vorhinein abzuschätzen. Die Über-Ich-Bildung (durch Zeus) lehnt er fürchtend ab, aber zugleich wird er auch daran gehindert, selbständig für die Welt zu werden. Somit bindet Phaëthon seine Bestrebungen nach Selbsterziehung und -bildung an einen jungen Mann (Johannes), «der auf sein Wissen sich gewaltig viel zu gut tut»¹¹⁷. Die Freundschaft zu ihm zerbricht jedoch, als dieser seine Liebe zu einem Mädchen gesteht, so daß an eine kontinuierliche Weiterführung der Beziehung im Sinne Phaëthons nicht zu denken ist. Die Folgen einer sich daraus ableitenden Identitätskrise, die im unumkehrbaren Wahnsinn endet, stellt Waiblinger in seinem Protagonisten Phaëthon dar, der sich nach dem Verlassen der Geliebten am Fürstenhof vergeblich danach sehnt, von den Menschen dort als ein ganzes Individuum angenommen zu werden, ohne nur auf sein Künstlertum reduziert zu werden. Er gerät in tiefe Selbstentfremdung, in deren Mittelpunkt die Fragen stehen: Wer bin ich eigentlich? Wie werde ich von anderen überhaupt wahrgenommen? Auch in seinem Tagebuch aus dieser Zeit stellt sich Waiblinger jene Fragen seine Person betreffend: «Jedem bin ich wieder ein anderer, und nur bei allen zusammen bin ich der Wahre nach meinem ganzen Umfang und Gehalte»¹¹⁸. Waiblinger nimmt die wunde Innenseite, das prekäre Zurechtfinden eines sich entwickelnden und bildenden Ichs in seiner Zeit, die Selbstentfremdung, das Außersichsein eines Menschen¹¹⁹ zum Gegenstand eines gleichsam dramatischen Romans.

¹¹⁵ Derks, Paul: Wie Plato und seine Stella sich liebten: Hölderlins "Hyperion" und Waiblingers "Phaeton"; in: ders.: Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850; Berlin: Verlag Rosa Winkel 1990; S. 393-409; S. 402.

¹¹⁶ PHAËTHON; S. 120.

¹¹⁷ Ebd. S. 27.

¹¹⁸ Tagebuch S. 410. HTL. 8.12.1821. (5. Teil) – Vgl. auch: Tagebuch S. 800. HTL. 13.10.1822. (8. Teil): «[...] nur da, wo ich ganz sein kann, was ich bin und will, bin ich gern».

¹¹⁹ Vgl. Pfothner, Helmut: Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes; (Germanistische Abhandlungen; 62); Stuttgart: Metzler 1987; S. 2, 5.

Er läßt uns unversöhnt vor dem Scherbenhaufen zweier gescheiterter Existenzen (Phaëthon und Atalanta) zurück. Es geht ihm darum, nicht nur ein *privates*, auf den Reflexionsbereich des einzelnen Subjekts bezogenes Schicksal zu schildern, sondern einen Sachverhalt von generellem Ausmaß als authentische, rückhaltlose, erlebte *conditio humana* dem betroffenen Leser vorzuführen¹²⁰.

Der syntaktische Spielraum in Waiblingers Briefroman

Waiblingers Neigungen zum wie-Vergleich (im PHAËTHON verwendet er über 500 wie-Vergleiche) und Unsagbarkeitstopos stehen im engen Zusammenhang mit der Verweigerung, der Ablehnung und Unbestimmtheit der begrifflichen Alltagssprache. Der wie-Vergleich verhindert eine Fixierung des Gedachten und wahrt dessen Unbestimmtheit. Dieses geschieht im Wortfeld der Sprache des PHAËTHON vor allem durch Präfigierung, aber auch in Begriffen des Heiligen und der Transzendenz (Seele, Geist, Götter/Göttliches, ewig, alles/all). Es sind dies Wörter und Wortfelder pietistischen Ursprungs, die dem religiösen Bereich entstammen und Sehnsucht zu anderen Orten, Menschen, aber auch ins Jenseits thematisieren¹²¹. Der empfindsame Schreibgestus Waiblingers wird an dieser Stelle deutlich. Waiblinger stellt seinen Verben das Präfix «un» voran (z.B. un-nennbar, unaussprechlich, unkörperlich, un-fühlbar, etc.)¹²². Er verwendet in extremster Weise den wie-Vergleich auch deshalb, um durch das Signalwort “wie” den Vergleich als solchen noch zu verstärken, jedem Leser das Bild sofort sichtbar zu machen, aber auch, um die Ohnmacht der Sprache deutlich herauszuheben, wenn es darum geht, Wahrnehmungen aller Art in einen adäquaten Ausdruck von Sprache zu bringen. Der Unsagbarkeitstopos transzendiert die Wirklichkeitsebene der reinen Prosa, ohne bis zum Bezeichneten ganz vorzustößen. Er konstituiert einen unbestimmten Schwebezustand, in dem das Moment der Ahnung an Bedeutung gewinnt. Waiblingers Poesie ist nie Ausdruck einer Gewißheit, sondern tendiert zu einer vieldeutigen Offenheit. Auch muß erwähnt werden, daß gezielte Vergleiche in der Biedermeierzeit oft abgeschwächt worden sind; nicht

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 2.

¹²¹ Dischinger Vgl. dazu: Langen, August: Der Wortschatz des deutschen Pietismus; Tübingen 21968.

¹²² Vgl. Dischinger: «Poetische Existenz», S. 30f.

selten tritt an die Stelle des "wie" ein anderes Wort¹²³. Es werden z.B. Worte wie «vergleichbar» oder «gleich» als Ersatz angeboten. So heißt es beispielsweise in Heinrich Heines Gedicht «In der Frühe»: «Einer weißen Nacht vergleichbar» (I,4) oder: «Die dem Mondenlicht vergleichbar» (II,4). Um vor allem den gesuchten Vergleich abzuschwächen, wird dieser häufig durch eine Frage ersetzt oder mit einer Entschuldigung gekoppelt: z.B. «möcht' ich doch sagen»¹²⁴ oder «erlaube den etwas starken Ausdruck»¹²⁵.

Da Phaëthon als Künstler nicht mehr auf die Gegenwart einwirken kann, weicht er in die Welt der griechischen Antike aus. Dabei wird ihm Griechenland zum Bild für eine harmonische Gesellschaft mit noch intaktem Kommunikationssystem. «Dem abstrakten Zeichensystem Sprache der Gegenwart steht das konkrete Kommunikationssystem der Antike gegenüber, das Wahrheit vermitteln kann. [...] Von Bedeutung ist, daß das metaphysische Moment noch nicht "wegrationalisiert", sondern in die empirische Wirklichkeit eingebunden ist»¹²⁶. Ebenso verhält es sich mit der Mythologie; sie ist «für uns bloß ein leichtes, süßes Spiel zu Erheiterung und Ergötzungen. Allein den Alten galt sie als Wahrheit, sie war tief im Volksglauben gegründet»¹²⁷. Dennoch postuliert Waiblinger durch seine Griechenverehrung weder ein Wiederaufleben der Antike¹²⁸ noch eine Erneuerung antiker Dichtkunst: «Allein die antike Poesie, deucht mich, kann nur in einer antiken Welt waltend gedeihen, und unsere Welt ist eine moderne»¹²⁹.

Sein künstlerisches Interesse gilt weniger dem Versuch, auf seine Zeit politisch einzuwirken als vielmehr der Annäherung eines für immer verlorenen utopischen Ortes: Griechenland. Es genügt also nicht, nur auf seine Griechenverehrung zu verweisen, um damit seinen Hang zur Klassizität

¹²³ Die Form der *als-ob*-Bildlichkeit im 19. Jahrhundert wird durch Hans-Henrik Krummachers Untersuchung: *Das «als ob» in der Lyrik, Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke* (Kölner Germanistische Studien, Bd. 1), Boehlau, Köln, Graz 1965, analysiert und dargestellt.

¹²⁴ Tieck, Ludwig: *Gesammelte Novellen*, 12 bändige Gesamtausgabe, Reimer, Berlin 1852-1854, S. 425f.

¹²⁵ Willkomm, Ernst: *Die Europamüden – Modernes Lebensbild*, Bd. II, Wunder, Leipzig 1838 (Neudruck Göttingen 1968, Vandenhoeck, Ruprecht), S. 163f.

¹²⁶ Dischinger: «Poetische Existenz», S. 50.

¹²⁷ BR S. 48f. an Eser 2.1821 (Nr. 22).

¹²⁸ Vgl. Ebd. S. 48.

¹²⁹ Ebd. S. 48.

zu erklären, vielmehr muß man sein Bemühen um neue Ausdrucksformen darin sehen.

*«meiner Jugend Sehnsuchtsland» – Waiblingers Lyrikproduktion
in Italien (1826-1830)*

O hätt' ich Farben, Äther und Seel' und Geist
Du unaussprechlich himmlische Luft, getaucht
In deiner Schönheit süßen Abgrund,
Wär' ich dein Priester, dein reinster Säugling,

Wär' ich geboren, wär' ich erzogen auch
An deinem Lichtquell, könnt' ich die Reinheit doch,
Könnst' ich die Milde nicht, die Wärme
Dieser Natur in mein Lied einhauchen.¹³⁰

Mit der Landschaft kam die Dichtung zu Bildern, mit der Dichtung die Landschaft zu Worten. Diese Landschaft ist gleichsam eine Vision, verwandelt sich vor dem Auge des Betrachters kraft seiner Eingebung, macht sich zum Ausgangspunkt und Ankunftsort von Gedichten, ist die durch das Gedicht erbaute Natur.

Diese gilt es nun, unaufhörlich und schöpferisch immer wieder neu zu erobern. Dahinter steht der anfängliche Überlebenskampf Waiblingers als freier Korrespondent, der in der Anfangszeit (bis 1827/28) ohne jegliche Rücklagen gezwungen ist, sein Leben dort zu fristen und deutschen Zeitungen und Verlagen seine Texte anzubieten. Finanzielle Probleme und kurzlebige Träume von einer langfristig gesicherten Existenz sind seine ständigen Begleiter. Er steht permanent unter dem Zwang, mehrmaligen literarischen Nutzen aus den Ereignissen und Erfahrungen zu ziehen. Auch in Italien bleibt er ein Außenseiter, ein Einzelgänger auf der Suche nach einer für ihn geeigneten Sprache.

Seine Dichtung stellt zwischen 1826 und 1827/28 eine ständige aktive und persönliche Gefühlsbeziehung zu der Größe «Italien» dar, d.h. er projiziert Emotionen poetisch auf seine Umwelt in einem Akt ichgebundenen Aufsaugens. Die eigene, als schicksalhaft erlebte Geschichte schiebt sich zwischen das betrachtende Subjekt und den angeschauten Gegenstand:

Gestirn der Trauer, liebliche Schutzgottheit
Gestürzter Tempel, du der Ruinenwelt

¹³⁰ Der Monte Pincio; S. 204-206; S. 204f.

Schwermüt'ge Freundin, wie zur Heimat
Hast du erkoren die stille Roma!¹³¹

Die klassischen und dramatischen Landschaftsschilderungen werden auf stilisierte, abstrakte Einzelbilder reduziert¹³², die in beigegeführten Kommentaren bzw. erläuternden Fußnoten erst ihre anschauliche Konkretetheit zurückerlangen und Auskunft über die italienische Wirklichkeit außerhalb des Gedichtes geben. Diese geschilderte Italien-Auffassung steht am Anfang, die Freude an das den sicheren und erkämpften Besitz Formulierende am Ende des 4-jährigen Aufenthaltes. Zumindest in der Lyrik ist ein Reifungsprozeß erkennbar. Während die Innenwelt immer mehr zurücktritt, wird die Außenwelt im Anschauen und Beobachten nahezu objektiver Szenarien zur dominierenden Triebfeder des Dichters, bedingt auch dadurch, daß Waiblinger ab 1827/28 langsam beginnt, finanziell und identitätsstiftend Fuß zu fassen, indem es ihm gelingt, Abnehmer für seine literarischen Arbeiten zu finden und seine Existenz zu sichern. Diesem Entwicklungsgang entsprechen seine Gedichte.

Dem Winter gleicht die «Lebens Blüte», die «Der Sturm vom Zweig geschüttelt»¹³³, nachdem Waiblinger Ende 1826 italienischen Boden betreten hatte. So fühlt er sich denn in der Folgezeit auch ohne Frucht und Reife, noch immer ohne eigene Sprache und Persönlichkeit: «Mir reifen keine Früchte, Blüten, / Aber hesperische, sind mein Alles. »¹³⁴ (1827) Auf Capri spiegelt er sich in der sommerlichen Reifezeit der Pflanzen: «So ist nicht unfruchtbar mein stilles Leben, / In Fülle reifen goldne duft'ge Früchte, / Im Sonnenschein die Edelste der Reben»¹³⁵ (1828/29). In Sizilien vergleicht er Ende 1829 sein Herz mit einem Baum, der Früchte trägt, vor der Herbsterte.

Einem Baum verglich ich mein Herz, den die Wetter geschlagen,
Dem schon im Frühling der Sturm Blüten und Blätter geraubt.
Doch nun seh' ich ihn männlich gereift im heiteren Sommer
Kräftigen Stammes und tief wurzelnd im fruchtbaren Grund.

¹³¹ Der Mond; S. 194-195; S. 194.

¹³² Vgl. etwa: «Unter dem wilden Gewühl irr' ich betrachtend herum. / Meer und Hafen und Stadt, und der rauchende Berg und die Inseln, / Und das tobende Volk fesselt mein Auge, mein Herz» (Bilder aus Neapel; S. 369-404; S. 369f.).

¹³³ Ans Vaterland; S. 218-220; S. 218.

¹³⁴ Abschied von Olevano; S. 291-292; S. 292.

¹³⁵ Lieder aus Capri; S. 405-416; S. 411.

Früchte trägt er, und glücklich enttäuscht auf die Träume der Jugend
Blick' ich zurück und es ist nun auch die Ernte nicht fern.¹³⁶

Die Welt gerät zum Sinnbild des eigenen Lebens. Die Ernte ist sozusagen das Ergebnis eines langjährigen Prozesses des Menschen und Dichters Waiblinger auf der Suche nach der ihm individuellen Persönlichkeit und Kunst-Sprache, der um 1819 beginnt und innerhalb eines Jahrzehnts – zumindest in der Waiblingerschen Lyrikproduktion – seinen versöhnlichen Abschluß findet: «Denn an ein fremdes Sein hatt' ich das eigne geknüpft»¹³⁷.

Dieses hängt mit der Befreiung von Hemmungen (Hemmnissen) und der steigenden Lebensfähigkeit zusammen, mit der Waiblinger in Italien seine Dichtung vorantreibt. Mehr das Erleben als das auf Muster bezogene Wiedererkennen von Vorbildern steht im Vordergrund. Nicht mehr ein unendliches Gefühl entlädt sich in immer neuen Variationen und Reflexionen, sondern begrenzte empirisch erfaßbare Dinge werden erschöpfend um- und beschrieben. Und wie das Bild selbst sich zum ganz neuen Wesen wandelt, so tritt auch das Ich, zuerst im Gefühl völlig eins und völlig gleich mit dem Bild,

Mein Lied ist ernst, wie Rom und wie mein Leben.¹³⁸

dann durch eine Gleichung symbolischerweise gemeinsamen Wesens mit ihm in seiner Spiegelung,

[...] der Mensch zerstört nur,
Aber baut die Vorwelt nicht auf. Doch ist der
Dichter ihr Echo.¹³⁹

zuletzt in der Anschauung als völlig anderes Wesen durch Vergleich dem Bild gegenüber:

Dem Meere gleich, seh' ich in Wellenzügen

¹³⁶ Sizilianische Lieder; S. 449-459; S. 451.

¹³⁷ Ebd. S. 451.

¹³⁸ Die Nacht in St. Peter. Fragment eines größeren Gedichtes; S. 182-193; S. 187.

¹³⁹ Grab der Cäcilia Metella; S. 198-200; S. 198 – Vgl. dazu Jean Paul: «So ist dem reinen durchsichtigen Glase des Dichters die Unterlage des dunkeln Lebens notwendig, und dann spiegelt er die Welt ab» (Jean Paul: Vorschule der Ästhetik; in: Sämtliche Werke; Hrsg. von Norbert Miller; München 1960; hier: Bd. V; S. 33).

Der Menschheit Wechselstrom vorübertreiben,
Ich folge nicht mehr seinem falschen Trügen.¹⁴⁰

Waiblinger hat sich vom Ichgefühl zur Ichanschauung entwickelt. Beinahe schon folgerichtig gewinnt im Laufe dieses Entwicklungsprozesses dabei auch die Kunst-Sprache an Ausdrucksfähigkeit. In der sprachlichen Formung der inneren Gefühlsbeziehungen zwischen Mensch, Geschichte und Landschaft erobert Waiblinger den Leser gleichsam im Flug. Vor allem aktive transitive Zeitwörter der Bewegung, Intransitiva, besonders aber die im menschlichen und seelisch-geistigen Bezirk verorteten Beiwörter stellen – zusammen mit unzählig variierenden Licht-, Farb- und Toneffekten, Metaphern, Synonymen, Superlativen und Antithesen – die einzigartige Kunst-Sprache des Dichters vor.

¹⁴⁰ Lieder aus Capri; S. 405-416; S. 410.

* * *

Rosalba Maletta
(Milano)

«*L'avventore intempestivo*»
*Alcune riflessioni sull'ultimo Kafka**

Du suchst Zuflucht
beim unauflöselichen
Erbstern – sie wird dir
gewährt. Jetzt
überlebst du dein zweites Leben
P. Celan

Morte e vita sono in potere della lingua,
chi l'accarezza ne mangerà i frutti
Proverbi 18, 21

Dieser wahrscheinlich ganz unnütze Weg,
dieser wahrscheinlich verlorene Tag, diese
wahrscheinlich vergebliche Hoffnung
F. Kafka

Sebbene nella presentazione dell'opera di Kafka non manchino studi accurati sulla componente ebraica, l'influenza di detta tradizione sollecita continue riflessioni¹. Da un'analisi attenta emerge infatti quanto serrata-

* Le opere di F. Kafka di seguito elencate verranno citate nel testo con la sigla indicata e il relativo numero di pagina: F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, Fr./Main, Fischer 1946 (BK); Id., *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Fischer, Fr./Main 1966 (H); Id., *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Fr./Main 1993 (E); Id., *Das Schloß* in der Fassung der Handschrift, Fischer, Fr./Main 1999 (S); Id., *Tagebücher*, Fischer, Fr./Main 1992 (TB); Id., *Briefe*, Fischer, Lizenzausgabe Schocken New York, 1958 (B); Id., *Briefe an Felice*, Fischer, Fr./Main 1967 (FE); Id., *Briefe an Milena*, Fischer, Fr./Main 1965 (MI). La *Kritische Ausgabe*, puntualmente consultata anche per le opere qui elencate in altre edizioni, verrà esplicitamente citata, là dove se ne presenti la necessità.

¹ La letteratura sull'argomento è vastissima. Ricordiamo solo alcuni studi: G. Baioni, *Franz Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1980 [1962]; Id., *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984; M. Cavarocchi (cur.), *La certezza che toglie la speranza*, Giuntina, Firenze 1988; M. Freschi, *Franz Kafka da Praga. Per una storia della critica kafkiana in Studia Austriaca*, F. Cercignani (cur.), Edizioni dell'Arco, Milano 1992, pp. 107-120; Id., *Introduzione a Kafka*, Laterza, Bari 1994; *Humanitas*, 3-4, 2000, numero monografico dedi-

mente Kafka si confrontasse con le fonti talmudiche, della mistica classica, della *Chasidut*, nonché con la vivace e fiorente cultura jiddish. Del resto Praga, precocemente assurta a prospera metropoli del rinascimento ebraico, conservava importanti echi di questa grande tradizione. Che l'ebraismo, in causa del Secondo Pronunziamento di *JHWH* al Sinai, sia andato sviluppando un'arte an-iconica per definizione è noto, che ciò sia strettamente interrelato a formidabile tensione verso una letteratura allusiva e transuntiva – che nell'ultimo Kafka si rapprende in immagini vertiginose di sublime, scintillante, desolato splendore –, è il paradosso che fonda la scrittura del praghese. A-mimesi e *non* anti-mimesi, nel senso che la polisemia e plurivocità si chiudono, come mai prima, a qualsivoglia tentazione interpretativa univoca, dogmatica e/o razionalistica tardo-borghese della realtà per aprire a una traccia, nulla più di questo, sulla via del mistico. Il corpo ormai pronto al congedo, la ferita-fiore brulicante di vermi (*Ein Landarzt*), paiono slabbrarsi quietamente, quasi dolcemente, ad accogliere quella dimensione ultra-ontologica che E. Lévinas definisce «altrimenti che essere»². Certamente identificare il confronto serrato dell'ultimo Kafka con il suo mondo di provenienza non significa imboccare il terreno franso e dissestato di una lettura anagogica da cui Scholem, e, ancor più severamente, Benjamin mettevano in guardia³. Ostinatamente, sino alla fine,

cato a Kafka; I. Tonelli, *Ebraismo e scpsi in Kafka* in *Humanitas*, 4, 1995. Fuori d'Italia: K. E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala*, Fischer, Fr./Main 1992; M. Pasley, *Die Schrift ist unveränderlich*, Fischer, Fr./Main 1995; R. Robertson, *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*, Metzler, Stuttgart 1988 [1985]. Ch. Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Ruprecht & Vandenhoeck, Göttingen 2000, malgrado il titolo, non pare spingersi oltre una mera suggestione di lettura in chiave derridiana.

² Il riferimento è a *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye 1974. Se ne veda la riproposizione in queste affermazioni più tarde: «L'esplosione dell'umano nell'essere, il buco dell'essere [...], la crisi dell'essere, l'altrimenti che essere, sono segnati in effetti dal fatto che ciò che è più naturale diviene più problematico. Ho io il diritto di essere? Essendo nel mondo non prendo il posto di qualcuno? Messa in questione della perseveranza, ingenua e naturale, nell'essere» (E. Lévinas, *Etica e infinito*, Città Nuova Ed., Roma 1984 [1982], pp. 132-133).

³ Già nel 1934 e, con più forza, in una lettera del 1938 indirizzata a Scholem, oramai affermato studioso di *Qabbalah* presso l'università gerosolimitana, Benjamin si esprime sulla violenza dell'interpretazione di Brod. Del resto è lo stesso Kafka a ridersi, con accenti sarcastici e quasi musiliani, delle celebrazioni *post-mortem*: «Die Ursache dessen, daß das Urteil der Nachwelt über den Einzelnen richtiger ist als das der Zeitgenossen, liegt im Toten. Man entfaltet sich in seiner Art erst nach dem Tode, erst wenn man allein ist. Das Totsein ist für den Einzelnen wie der Samstagabend für den Kaminfeher, sie waschen

Kafka rifiuta di fornire risposte definitive alla domanda di trascendenza che muove l'uomo alla ricerca di un nutrimento ultraterreno⁴. Coerente con il dettato della Seconda Dicitura sinaitica la sua opera sa di non potersi proporre quale modello, epperò vi aspira ardentemente, animata talora da quell'infame sfrontatezza che non può non ribaltarsi nella più cocente vergogna. Proprio da tale audacissima aspirazione, da codesto splendido fallimento, si ricava una mappa del moderno alle soglie della notte spirituale che andava avvolgendo l'Europa, quella refertazione cartografica che l'agrimensore K. lascia in sospeso, un parafulmini per «il negativo» di un'epoca che è e rimane anche la nostra⁵.

L'ultima stagione creativa dello scrittore si apre all'insegna della grave crisi, del crollo fisico e psichico seguito alla rottura del rapporto con Milena, vissuto come definitiva impossibilità di allacciare una relazione duratura e costante con la donna, come ennesima mascalzonata degli «scapoli del ricordo» (TB, 409). Una pagina di diario del 16 gennaio 1922 registra con spietata, circostanziata, autoptica pignoleria la tortura della incessante auto-osservazione che istiga il soggetto almanaccante a imboccare la strada «fuori dall'umanità»: «Die Einsamkeit [...] wird jetzt ganz unzweideutig und geht auf das Äußerste. [...] die Jagd geht durch mich und zerreißt mich. [...] "Jagd" ist ja nur ein Bild, ich kann auch sagen "Ansturm gegen die letzte irdische Grenze", und zwar Ansturm von unten, von den Menschen her, und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Ansturmes von oben, zu mir herab. / Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die Grenze, und sie hätte sich, wenn nicht der Zionismus

den Ruß vom Leibe. Es wird sichtbar, ob die Zeitgenossen ihm oder er den Zeitgenossen mehr geschadet hat, im letzten Fall war er ein großer Mann» (BK, 298).

⁴ È questo che dovette scatenare le minuziose, sagaci, sdegnate osservazioni del filologo di razza, che sempre abita il Benjamin più ispirato, nei confronti della biografia di M. Brod ed è questo che lascia ben maggiormente perplessi ogniqualvolta si cada nella tentazione di attingere all'altra icona – quella del pio, saggio, sapienziale facitore di massime – che di Kafka ci consegna, con marcato ritardo, G. Janouch, laddove le asciutte testimonianze di Milena si illuminano di scintillante onestà. Merita ricordare il monito che dalle sobrie righe della *Premessa* di G. Scholem al proprio rigoroso e partecipato *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft* si leva contro i *Colloqui* di Janouch e la moda citazionistica a-critica che da tale operina pronta all'uso deriva.

⁵ «Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht [...] nur die allgemeine menschliche Schwäche. Mit dieser [...] habe ich das Negative meiner Zeit, die mir ja sehr nahe ist, die ich nie zu bekämpfen, sondern gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen. An dem geringen Positiven sowie an dem äußersten, zum Positiven umkippenden Negativen, hatte ich keinen ererbten Anteil» (H, 120).

dazwischengekommen wäre, leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala, entwickeln können. Ansätze dazu bestehen. Allerdings ein wie unbegreifliches Genie wird hier verlangt, das neu seine Wurzeln in die alten Jahrhunderte treibt oder die alten Jahrhunderte neu erschafft und mit all dem sich nicht aus gibt, sondern jetzt erst sich auszugeben beginnt» (TB, 405-406)⁶. Da notare che lo «un-zwei-deutig», di cui si fa menzione, prende corpo e sostanza *dalla e nella* letteratura che ha nutrito di sé lo «Ungeziefer» del racconto *Die Verwandlung*, oramai univocamente intesa come «assalto all'ultimo confine terreno» tramite il quale il dividuo torna a farsi in-divi-duo. Ossedentemente ricorrono in questo periodo il motivo della osservazione dell'Io più disforica ed esasperata e della caccia che sfocia nella sublime non-risposta e naturalezza con cui il cane forestiero di *Forschungen eines Hundes* si lascia vivere, epperò, o, forse, proprio in virtù di ciò, è amorevolmente disposto verso il proprio Doppio, *letteralmente* dissanguato dalla brama di sapere nel tentativo di risalire alla causa prima. È in questo contesto che il motivo della *Spaltung* si mostra in tutta la propria ambivalente cogenza di Doppio salvifico, superbamente risolto nella *pietas* del cane come nella sublime, ingenua, forse stolta, sicuramente sudicia e santa povertà di Barnabas, il messaggero dell'ultimo romanzo-torso⁷. Diversamente, ecco il Doppio persecutorio dell'impresario (*Ein Hungerkünstler*), il quale abbandona la scena per lasciare il posto all'unico vero antagonista dell'artista del digiuno che è, come nell'angosciante prosa di Knut Hamsun, ancora e sempre la fame, in Kafka sovranamente esibita in

⁶ Le immagini qui contenute animano un'articolata riflessione intorno al limite e alla coppia alto/basso del periodo di Zürau: «Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an einer Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben, und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel, jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es; ja, er weigert sich sogar, das ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen» (H, 94-95).

⁷ In uno studio di grande momento per la critica kafkiana R. Robertson suggerisce un parallelo tra Barnabas e l'angelo-messaggero della *Torab*, giacché in ebraico biblico il lessema *mal'ak* ricopre entrambi i significati (cfr. R. Robertson, *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*, cit., p. 316). Nel diario, in data 31.01.1922, Kafka definisce se stesso «Abgesandter des Lebens und wenn durch nichts anderes, durch diesen Auftrag mit ihm verbunden» (TB, 416).

tutta la virulenza di pulsione primaria maledettamente ego-distonica, pronta a tornare – fame d'aria, nemico onnipresente – nel delirio autoscopico del *soma* schiantato dai colpi di tosse che assediano dall'esterno e dall'interno l'animale della tana (*Der Bau*). Le parole con cui Kafka esprime la solitudine di questo soggetto che è egli stesso testimoniano certamente della «mancanza di dimora trascendentale» (Lukács) dell'arte e dell'artista nell'epoca della loro «riproducibilità tecnica» (Benjamin), così tipica della *koiné* culturale europea che si appresta allo sterminio di massa, epperò vanno oltre. Questo non essere a casa in nessun luogo emerge nelle ultime opere con lampi di pacata, struggente, quasi rassegnata nostalgia per quell'indistruttibile che abita l'uomo e la cui completa felicità viene elargita solo a colui il quale a detto indistruttibile non tende, come risulta dagli aforismi concepiti in gran parte nella quiete della campagna di Zürau, che si riverberano poderosamente su questa scrittura delle cose ultime⁸.

All'inizio del 1922, dunque, Kafka traduce la caccia senza respiro, impostagli dal proprio teatro interno, nell'immagine dell'«assalto all'ultimo confine terreno», [...] assalto da sotto, dagli uomini», il quale, «poiché anch'esso è solo un'immagine» (TB, 405), può essere sostituito con l'altra, speculare e contraria, dell'assalto che dall'alto si abbatte sul soggetto *alla/della* scrittura. Questo assalto senza scampo si delinea quale rappresentazione sensibile – dunque l'unica che si dia attraverso il sistema Percezione/Coscienza – della letteratura: «Questa intiera letteratura è assalto al confine», si legge subito dopo nel passo succitato⁹. A tali considerazioni si

⁸ «Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben» (H, 47; 96).

⁹ Merita rilevare che il lessema «Grenze», così come l'idea che a esso si accompagna, ivi compresa quella di «schmerzvolle[] Grenzdurchbrechung» (TB, 416), è ripetutamente impiegato in riferimento a Milena (TB, 412 ss.; MI, 194). Del resto l'ultimo incontro d'amore tra i due ebbe luogo il 14.8.1921 a Gmünd, «al confine», nella stazione ceca di una piccola località viennese (MI, 183; 186-187). Il bilancio del tormentato rapporto con Milena richiama l'impietosa icasticità di un aforisma di Zürau: «Das Verführungsmittel dieser Welt sowie das Zeichen der Bürgschaft dafür, daß diese Welt nur ein Übergang ist, ist das gleiche. Mit Recht, denn nur so kann uns diese Welt verführen und es entspricht der Wahrheit. Das Schlimmste ist aber, daß wir nach geglückter Verführung die Bürgschaft vergessen und so eigentlich das Gute uns ins Böse, der Blick der Frau in ihr Bett gelockt hat» (H, 118-119). È ancora e sempre la tentazione di assaporare dall'albero della vita con la bocca colma di conoscenza ed è pure l'incapacità di accettare compromessi e vivere nella menzogna, come scrive la stessa Milena in una stupenda lettera a Brod dei primi di agosto del 1920. Il che chiarisce l'ingiunzione fatta da Kafka a sé e all'amata di non più scriversi e non più vedersi. Da qui e solo da qui può ripartire l'artista – che subisce con

potrebbe accostare una riflessione dal terzo quaderno in ottavo, preziosa per comprendere il rapporto di Kafka con il linguaggio, ma, soprattutto, il suo personalissimo idioletto: «Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt» (H, 45; 92). Si può capire come la dimensione anti-mimetica della lingua – che tanto ha occupato le avanguardie – ricopra per Kafka una funzione affatto secondaria, andando il suo interesse a quell'«indistruttibile» che abita l'uomo, a quei «resti di luce» che – nei *Frammenti* del 1920 – da un enigmatico nulla si fanno strada «attraverso le parole» (H, 293). Dare corpo e voce a questo relitto di irriducibile trascendenza¹⁰ diventa allora pena e tortura, sfida all'impossibile del limite terreno e atto di intollerabile *hybris*, quella «Ver-messen-heit» mediante la quale, in un intraducibile gioco di parole, l'agrimensore K. («Land-ver-messer») vuole legittimare – «avventore intemperativo» come si scriveva nel titolo di questo lavoro – presenza ed esistenza all'interno di una comunità con leggi e funzioni sue proprie governate dal Castello¹¹.

bruciante umiliazione gli assalti del corpo sessuato, registrati nei diari del 1922 in data 18.1, con una lunga, rabulistica riflessione, e ancora il 10.2. con la cifra *G.[schlecht]* –, se vuole tentare di aprirsi alla folle, disperata speranza che uno «Übergang», una transizione la si possa incontrare malgrado tutto, malgrado un Io vissuto, non senza lucido, crudele autocompiacimento, quale inciampo. A ciò si aggiunga la consapevolezza di dimorare in una terra di confine tra solitudine e collettività, che è più della solitudine stessa: «Dieses Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft habe ich nur äußerst selten überschritten, ich habe mich darin sogar mehr angesiedelt als in der Einsamkeit selbst» (TB, 401).

¹⁰ Nel nono dei *Zehn unhistorische Sätze über Kabbalah* (1938) leggiamo: «L'intero può essere tramandato solo in maniera occulta. Il Nome di Dio può essere richiamato, ma non pronunciato. Poiché solo ciò che vi è in essa di frammentario fa sì che la lingua possa essere parlata. Non si può parlare la “vera” lingua, così come non si può compiere un atto assolutamente concreto» (G. Scholem, *Dieci tesi storiche sulla Qabbalah*, Adelphi, Milano 1998, p. 101). È significativo che l'ultimo di questi dieci pronunziamenti scholemiani si chiuda proprio con una riflessione su Kafka, il quale, secondo il grande studioso amico di Benjamin, «ha [...] portato a espressione in modo insuperabile il confine tra religione e nichilismo» e i cui scritti «possiedono [...] il nitido splendore dei testi canonici: lo splendore della perfezione infranta» (cit., p. 102).

¹¹ «Es war spät abends, als K. ankam. [...] Dann gieng er, ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen. K. war damit einverstanden» (S, 9).

Di poco precedente alla riflessione di Kafka sulla lingua è un'annotazione di diario di L. Wittgenstein, impegnato in sofferte riflessioni intorno all'etica: «Die Welt ist [...] an sich weder gut noch böse. / Denn es muß für die Existenz der Ethik gleich bleiben, ob es auf der Welt lebende Materie gibt oder nicht. Und es ist klar, daß eine Welt, in der nur tote Materie ist, an sich weder gut noch böse ist, also kann auch die Welt der Lebewesen an sich weder gut noch böse sein. / Gut und Böse tritt erst durch das *Subjekt* ein. Und das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern ist eine Grenze der Welt»¹². Bene e male sono costitutivi del soggetto, il quale non appartiene al mondo, bensì ne costituisce un limite, un confine, una «*Grenze*». Nel pensiero intorno allo statuto etico e gnoseologico del soggetto, che occupa un posto preminente nella produzione di tanti artisti e pensatori ebrei del Novecento, la *galut* si manifesta come *gērūt* e l'etica conosce nell'erranza la sua dimensione più autentica¹³. Fra logica e *poiein* si gioca dunque la partita più importante del secolo appena trascorso. Alla ricerca del *sofēr* e di una vita decorosa, dello «erlösendes Wort» e della «Anständigkeit», le categorie wittgensteiniane, che scandiscono un'esistenza e informano di sé la teoria dei giochi linguistici e delle forme di vita, accompagnano il soggetto del *cogito* nell'attraversamento del deserto segnico/semiotico ed è un esporsi senza risparmio¹⁴. Se torniamo alla pa-

¹² L. Wittgenstein, *Tagebücher 1914-1916* in Id., *Werkausgabe*, Suhrkamp, Fr./Main 1984, vol. I, p. 174. Qui Wittgenstein rimanda all'enunciato 5.632 del *Tractatus Logico-Philosophicus*: «Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt» (Id., *Tractatus logico-philosophicus* in *Werkausgabe*, cit., vol. I, p. 68. D'ora innanzi nel testo con il numero dell'enunciato di riferimento). Cfr. pure l'annotazione in data 5.7.1916 e *Tractatus*, 6.43.

¹³ La condizione di *gēr* è quella di forestiero e ospite che ha diritto a protezione all'interno della comunità, così Avrahàm a Ebron (*Gn 23,4*), Mosè a Madian (*Es 2,22*), gli israeliti in Egitto (*Es 22,20; 23,9; Lev 19,34; 25,23; Dtn 10,19*) (E. Jenni – C. Westermann, *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*, 2 voll., Marietti, Genova 1978 e 1982 [1975], vol. I, col. 355-358). *Gēr* è K. – «avventore intempestivo» – che sopraggiunge una notte nel villaggio ai piedi del Castello, *gēr* è Kafka fra gli uomini. Le notazioni in proposito si accumulano durante il soggiorno a Spindelmühle: «Zu spät wahrscheinlich und auf eigentümlichem Umweg Rückkehr zu den Menschen» (TB, 418). Qui, all'indomani del suo arrivo, lo scrittore si abbandona a una lunga considerazione dagli evidenti echi biblici sul proprio essere straniero («Ausländer») tra gli uomini (TB, 413-414).

¹⁴ In data 5.8.1916: «Das vorstellende Subjekt ist wohl leerer Wahn. Das wollende Subjekt aber gibt es. [Vgl. 5.631] / Wäre der Wille nicht, so gäbe es auch nicht jenes Zentrum der Welt, das wir das Ich nennen, und das der Träger der Ethik ist. / Gut und böse ist wesentlich nur das Ich, nicht die Welt. / Das Ich, das Ich ist das tief Geheimnisvolle» (L. Wittgenstein, *Tagebücher*, cit., p. 175). In data 10.1.1917 dei diari alla domanda

gina di Kafka circa l'«assalto all'ultimo confine terreno», dove, nel mentre si lamenta la pena della continua auto-osservazione, si postula una equivalenza tra letteratura e solitudine; se, ancora, prendiamo in considerazione il succitato aforisma sul linguaggio, allora «l'ultimo confine terreno» pare avvicinarsi di molto al soggetto di Wittgenstein¹⁵. Nel qual caso l'autospegnimento del soggetto percipiente e appercipiente parrebbe premessa imprescindibile per avanzare verso «l'indistruttibile in sé», cui, lo abbiamo visto, non è lecito o non è concesso anelare, giacché «Il dato di fatto che esiste solo il mondo dello spirito ci leva la speranza e ci dà la certezza» (H, 46; 93)¹⁶. L'aspirazione verso questa meta altamente etica,

di Wittgenstein intorno allo statuto etico del soggetto si lega una riflessione sul suicidio, come in Benjamin, come in Kafka.

¹⁵ Al punto 4.12 del *Tractatus Logico-Philosophicus* leggiamo: «Der Satz kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht das darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form. / Um die logische Form darstellen zu können, müßten wir uns mit dem Satze außerhalb der Logik aufstellen können, das heißt außerhalb der Welt» (4.12). E, con argomentazioni rigorosamente conseguenti, attraverso l'importante 4.1211, ecco la fondamentale proposizione 4.1212: «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden». Del resto nella *Prefazione* al *Tractatus* Wittgenstein articola il suo pensiero del limite: «Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen. / Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken: Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müßten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müßten also denken können, was sich nicht denken läßt). / Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein» (L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 9). «Un-sinn», si badi bene, per il linguaggio, la cui autoreferenzialità è da Wittgenstein rigorosamente osservata. Si potrebbe leggere l'opera di Kafka come un tentativo non tanto di pensare il limite, quanto, piuttosto, di pensare la cresta del limite, e, al di là di essa, «entrambi i lati di questo limite», dunque, «pensare ciò che non si può pensare» (Wittgenstein), perché la letteratura è per Kafka, giusta l'aforisma sulla lingua, scrivere ciò che non si può scrivere.

¹⁶ Nel terzo quaderno in ottavo la medesima problematica prende la via del mistico: «“Wenn - - -, mußt du sterben”, bedeutet: Die Erkenntnis ist beides, Stufe zum ewigen Leben und Hindernis vor ihm. Wirst Du nach gewonnener Erkenntnis zum ewigen Leben gelangen wollen – und Du wirst nicht anders können als es wollen, denn Erkenntnis ist dieser Wille – so wirst Du Dich, das Hindernis, zerstören müssen, um die Stufe, das ist die Zerstörung, zu bauen» (H, 104-105). La distruzione è gradino necessario per pervenire alla vita eterna. A tal proposito si ricordi che all'interno del *TaNaKh*, il canone ebraico, si possono isolare quindici Salmi, cosiddetti dei Gradini, che cantano l'ascesa a Dio. Dal 120 al 134 è lo *shir ha-malot* a intonarsi: *shir* (canto) con vocalizzazione diversa da *shar* (rettitudine); non serve sapere come salire, ma che l'ascesa si risolva in un atto di ret-

proprio in quanto vietata e incontrovertibilmente legata all'essere coscienziale, si estrinseca spesso nelle opere delle fasi precedenti con furia deneigante. Nell'ultimo periodo tale acribia disforica pare allentarsi per lasciare il posto a uno sguardo distaccato e partecipato insieme su uomini e cose. Dunque parlare del soggetto come non appartenente al mondo – come fa Wittgenstein¹⁷ – significa per Kafka «innalzare il mondo in ciò che vi è di puro, vero, immutabile» (TB, 389)¹⁸. Si tratta, in fondo, di lasciare il mondo intatto, di preservarlo dalla *libido sciendi* e dal *conatus essendi* della coscienza autoriflessiva, il che fa emergere quella componente tragicomica che non di rado traluce dalle ultime opere accendendole di rara letizia, ombreggiandole di gatteggiante serenità. Se, sempre per seguire Wittgenstein, solo il soggetto partecipa del male e del bene, e, per ciò stesso, si carica di terribile responsabilità¹⁹, allora esso è a un tempo *qadōsh/chérem*, *hierós/hágios*, santo/maledetto, puro/impuro²⁰. La sua pena, che è poi la sua

titudine e responsabilità. Ricordiamo che a K. la via al Castello appare piana e diritta, ma, una volta in cammino, finirà col perdersi in giri ellittici che paiono s-viarlo dalla meta.

¹⁷ Nei *Diari*, sempre in data 2.8.1916: «Wie das Subjekt kein Teil der Welt ist, sondern eine Voraussetzung ihrer Existenz, so sind gut und böse, Prädikate des Subjekts, nicht Eigenschaften in der Welt» (L. Wittgenstein, *Tagebücher*, cit., p. 174). Lo stesso pensiero in data 30.7.1916 e icasticamente, passando per 6.42, in 6.421 del *Tractatus*: «Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. / Die Ethik ist transzendental. / (Ethik und Ästhetik sind Eins)».

¹⁸ Si veda l'enunciato 6.41 del *Tractatus*: «Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. / Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig. / Was es nicht zufällig macht, kann nicht in der Welt liegen, denn sonst wäre dies wieder zufällig. / Es muß außerhalb der Welt liegen».

¹⁹ Tanto più in quanto soggetto creatore: «Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen; und das gute Leben ist die Welt sub specie aeternitatis gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik. / Die gewöhnliche Betrachtungsweise sieht die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte, die Betrachtung sub specie aeternitatis von außerhalb», ancora dai *Diari* in data 7.10.1916 (cit., p. 178).

²⁰ Per quanto attiene all'evoluzione del concetto di sacro in ambito indoeuropeo si rimanda al tuttora fondamentale E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino 1976 [1969], 2 voll., vol.2, pp. 419-441: «Lo studio di ognuna delle coppie attestate [...] ci spinge ad ammettere nella preistoria una nozione di segno duplice: positivo “ciò che è carico di presenza divina”, e negativo “ciò che è proibito al contatto degli uomini”» (p. 419). Per l'ambito semitico, e più squisitamente ebraico, si veda R. De Vaux, *Le istituzioni dell'Antico Testamento*, 2 voll., Einaudi, Torino 1964 [1958-1960], vol.2, p. 76ss, nonché le rispettive voci *qadōsh/chérem* in E. Jenni – C. Westermann, *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*, cit. L'ebraico *qadōsh* è, propriamente, «santo». Non è possibile adden-

salvezza e la sua infamia, è data dal fatto che, in quanto soggetto che non cessa di scriversi, non può non perseguire fino alla fine il suo *chêrem* («scomunica, anatema»), che è pure sua maledizione ed elezione: «scrivere come forma della preghiera» (H, 348)²¹. In ciò risiede il fascino dell'ultima produzione; essa conferisce alle figure che la animano quell'indimenticabile

trarsi, nel presente contesto, nella storia e nell'evoluzione del termine e del concetto, si veda, pertanto, oltre ai riferimenti già indicati: E. Lévinas *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977, in particolare cap. III. Di notevole caratura speculativa lo studio di G. Agamben, *Homo sacer I – Il potere e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, che, sottoponendo a serrata analisi il concetto di metafisica occidentale, culmina in *Quel che resta di Auschwitz – Homo sacer III*, Einaudi, Torino 1998. Quanto detta ambigua intercommutabilità semantica attirasse Kafka è testimoniato da note di diario piuttosto eloquenti, dove lo scrittore riflette sul valore simbolico dei rituali degli ebrei orientali: «Das jüdische Reinigungswasser, das in Rußland jede jüdische Gemeinde hat, [...], das nur den Schmutz der Seele abzuwaschen hat, dessen äußerliche Beschaffenheit daher gleichgültig ist, das ein Symbol, daher schmutzig und stinkend sein kann und auch ist, aber seinen Zweck doch erfüllt. Die Frau kommt her, um sich von der Periode zu reinigen, der Thoraschreiber, um sich vor dem Aufschreiben des letzten Satzes eines Thoraabschnittes von allen sündigen Gedanken zu reinigen» (TB, 89-90). Rivelatrice un'osservazione di qualche anno dopo che suggerisce la stupefacente equazione *letteratura/gabinetto*: «Mit schöner Literatur oder sonstigem weltlichen Wissen soll man nach mittelalterlicher Tradition erst vom siebzigsten Jahr, nach einer milderer Ansicht erst vom vierzigsten Jahr an sich beschäftigen. Medizin war die einzige Wissenschaft, mit der man sich beschäftigen durfte. Heute auch mit ihr nicht, da sie jetzt zu sehr mit den anderen Wissenschaften verknüpft ist. – Auf dem Klosett darf man nicht an die Thora denken, daher darf man doch weltliche Bücher lesen. Ein sehr frommer Prager, ein gewisser K., wußte viel Weltliches, er hat alles auf dem Klosett studiert» (TB, 357). Nell'apparente indifferenza della parola riferita circolano le creature zoomorfe, forse addirittura teriomorfe, che abitano i vestiboli del mondo/soglia kafkiano, *in primis* lo «Un-geziefer» de *La metamorfosi*, ma – alla luce dell'importante notazione del gennaio 1922, che culmina nel compito in-audito di costruire una «nuova dottrina segreta, una Qabbalah» (TB, 406) – vi è soprattutto il non-detto *Talmud Torah* = gabinetto. L'umiliazione dell'autore, che ha avuto la sfrontatezza di occuparsi di cose sacre prima dei quarantanni, ri-vela, coerentemente con la logica binaria di cui sopra, un potenziale aggressivo-trasgressivo auto- ed etero-diretto senza precedenti, giacché la letteratura-assalto-al-confine si propone essa stessa quale testo sacro della tradizione.

²¹ «Schreiben al Form des Gebetes»: complemento di specificazione con articolo determinativo e anaptissi a dire la pienezza e unicità, la sacralità dello scrivere. Nella tradizione ebraica agli scribi (*soferim*) che ricopiano la parola di Dio tocca un compito assai ingrato, giacché un errore di trascrizione, una disattenzione possono esporli alla perdita della partecipazione al mondo a venire (*olam haba*). La sacralità sottesa all'atto scritturale è tanto meravigliosamente quanto aporeticamente tematizzata nella figura di Bartleby, lo scrivano di Melville.

aura di *hierós*, il proprio del *tragos*, rivisitato, come tante volte in Kafka, alla luce di una coscienza ebraica affatto personale che, se fa di Abramo un Don Chisciotte errante o un uomo troppo indaffarato per uscire di casa, non può esimersi dal rispondere al *lekh-lekhà* di *Gn 12,1*, perché in quel «vattene» pronunciato da Dio risuona il «va a te, va per te stesso» del dativo di vantaggio ebraico²².

Una breve prosa postuma del tardo autunno 1922 ci presenta, in bilico tra paradosso e *eironeía*, una profonda riflessione sul linguaggio e sul mondo: «Viele beklagten sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: "Gehe hinüber" so meint er nicht, daß man auf die andere Straßenseite hinüber gehn solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas was wir nicht kennen, was auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und was uns also hier gar

²² Se all'interno della teologia ebraica postuliamo la presenza di un'opposizione binaria anteriore sacro/impuro – profano/puro, ne deduciamo una problematizzazione della laicità dell'ebraismo come pure l'esistenza di cose impure che solo Dio conosce e di cui all'uomo è lecito usare con la massima cautela (cfr. P. Sacchi, *Storia del mondo giudaico*, SEI, Torino 1976, cap. VIII, sez. III, p. 230 ss., riveduto e ampliato in *Storia del secondo Tempio*, SEI, Torino 1994, p. 418 ss.). L'aporia indagata da Sacchi si lascia rinvenire pure nel sacrificio della *parah adumah* (giovenca rossa) di *Num.19*, le cui ceneri, mischiate con acqua lustrale, purificavano persone o oggetti resi impuri dal contatto con un cadavere. Il sacrificio doveva avvenire fuori dall'accampamento israelita e i *kohanim* (sacerdoti) ad esso preposti restavano impuri sino a sera. Neppure Salomone, il più sapiente tra gli uomini, riuscì mai a spiegare l'ambivalenza di questo enigmatico rito di espiazione e purificazione il quale contaminava l'officiante, nel mentre rendeva mondo dalla colpa l'impuro. 2 *Sam* 6, 6-7 narra di come il laico 'Uzza morisse colpito dal Signore per aver sostenuto l'Arca onde evitare che scivolasse dal carro. Si lambiscono quei territori inaccessibili al pensiero della *ratio* e dominati dall'agito più arcaico, dove il vissuto legato al *fascinans* si risolve nel rituale in cui trapassa, normata e diaforizzata, l'esperienza ineffanda del totalmente Altro. Da qui paiono emergere le strane creature che popolano il deserto di segni kafkiano interrotto da grafemi corporei di imponente, surreale inconsistenza: la prospettiva dal «pozzo di Babele» (H, 387) dischiude un universo diegetico speculare a quello del reale naturale e corporeo, epperò sconcertantemente capovolto. Bisogna forse tener presente che nella costruzione di questa topologia deviata gioca pure la intercommutabilità alto/basso delle parole primitive: «Was baust du? – Ich will einen Gang graben. Es muß ein Fortschritt geschehn. Zu hoch oben ist mein Standort» (H, 386-387). È l'impossibile discesa dal Sinai (H, 348), l'*adynaton* della morte apparente (H, 433). Kafka, che legge Söderblom (TB, 365), è l'unico scrittore moderno in grado di dar volto al *tremendum* del sacro radicale: si pensi a racconti assolutamente inaccessibili quali *Schakale und Araber* (febbraio 1917), *Ein altes Blatt* (marzo-aprile 1917), *Das Stadtwappen* (tardo autunno 1920).

nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt. Aber das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge. / Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei. / Ein anderer sagte: Ich wette daß auch das ein Gleichnis ist. / Der erste sagte: Du hast gewonnen. / Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis. / Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren»²³.

Il titolo *Von den Gleichnissen*, apposto da Brod, riprende il testo, ma risulta fuorviante, ché ci muoviamo piuttosto all'interno di un *Meta-Gleichnis*, ovverosia di una indagine sull'uso parabolico del linguaggio. C'è qualcosa, nella dimensione meta-linguistica, che non si lascia parafrasare e definire, ma che acquista rilevanza teoretico-conoscitiva nel momento in cui un sapere predittivo e apodittico viene scardinato e riorganizzato secondo logiche assolutamente eteroclitiche. Il soggetto, colpito nel proprio baricentro, ricorre in un primo momento all'orizzonte di certezze sue personali costituendosi, come discorso, intorno al meccanismo di difesa della concessione con riserva e pre-giudizio, che non intacca la struttura profonda del *Gleich-nis*, essenzialmente ironica e, per ciò stesso, fondamentalmente basata sulla figura logica del capovolgimento e della carnevalizzazione (Bachtin) di un sapere pratico-operativo la cui messa in iscacco apre a una prospettiva altra²⁴. L'affermazione di uno dei due interlocutori, i quali rappresentano un'efficace drammatizzazione delle istanze psichiche del soggetto

²³ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Fr./Main 1992, pp. 531-532. Riportiamo il testo nella *Kritische Ausgabe* dove le varianti più significative sono il modalizzatore che enfatizza la marca temporale («eigentlich jeden Tag») al posto del più debole «täglich» di E, 359), i pronomi di seconda persona in maiuscolo, nonché il verbo «beklagen» al preterito. Non certo al presente storico, in grado di conferire agli eventi riferiti la vivezza della *narratio medias in res*, fa qui segno «beklagten», bensì a un tempo remoto che introduce il presente acronico della gnome. Il tempo della storia (Benveniste) incombe sul tempo del discorso aprendo a un vissuto in cui la parola si è staccata per dissimilazione/dissimulazione dalla *Ur-gebärde* e ha preso corpo nell'anafettivo linguistico che copre il non mentalizzabile delle esperienze più arcaiche per le quali il soggetto ancora non c'è – quell'irrapresentabile sempre di nuovo invaso nell'atto di scrittura.

²⁴ Nella *Rede zur Rilke-Feier* del 1927 R. Musil mette in rilievo proprio tale ordito ironico del *Gleich-nis*, la cui peculiarità egli indaga teoreticamente ed esplora creativamente nella produzione letteraria: tra gli esempi più riusciti del precario equilibrio su cui riposa la tecnica del procedere per *Gleich-nisse*, davvero indimenticabili certe pagine di *Nachlaß zu Lebzeiten*.

(H, 97), viene fatta saltare: la vittoria nella *Wirklichkeit* comporta la sconfitta su un piano che – nell'enciclopedia del lettore – resta oscuro, andando in realtà a toccare le sue credenze più intime, la struttura sua stessa di io granitico e monilitico. E di fatto cosa implica, ma, prima ancora – giacché il nostro orizzonte è semiotico – che cosa significa, per la mia costituzione di soggetto, e, dunque, per il mio rapporto con il mondo, per il mio bagaglio di certezze e, addirittura, per la mia salute psichica, la sconfitta sul piano del *Gleich-nis*? Il semema *Gleich-nis* rimanda a un universo di segni parallelo, irriducibile a quello imbrigliato dalle logiche apofantiche. Il *Gleich-nis*, che qui mette in causa se stesso in quanto strumento euristico-conoscitivo dell'immaginazione creativa e della speculazione più alta (si pensi alla logica della scoperta scientifica), fa segno a quello che Musil chiama l'«altro stato». Mandando in frantumi l'illusione della captazione a specchio, perfettamente circolare e conchiusa, su cui lavora il tropo che neutralizza, sussumendolo e cannibalizzandolo, il terzo alluso, la logica del *Gleich-nis* apre in Kafka all'incursione senza mediazioni del reale dal basso (il soggetto spogliato della *per-sona*, della maschera, si ri-vela a se stesso in tutta la miserrima opacità di *corpo-soma*) e del simbolico dall'alto (il *corpo-sema effato ed effando* esprime un soggetto del discorso il quale elabora un nuovo orizzonte conoscitivo o ripristina immediatamente quello vecchio, perché in una nudità così assoluta ed esposta non può dimorare): siamo, come si vede, nella costellazione della succitata pagina di diario del 16.1.1922. Dopo un tale scossone inferto alla *ratio* (da cui il rifiuto di taluni e i consolatori kafkismi di molti), il lettore cerca di ripristinare quel pensiero diurno che, per dirla con Musil, presiede all'uno univocamente pre-determinato²⁵. Di fatto, la prosa di Kafka innesca un meccanismo conoscitivo che corre parallelo al mondo della «*Wirklichkeit*», intesa come campo di forze del sapere pratico-operativo in cui il soggetto tradizionale è protagonista («*wirken/be-wirken*»), per aprire a un altrove parallelo e irriducibile, dove vigono le leggi del *poietés*²⁶. La negazione della vittoria nella e sulla realtà manipolabile e dominabile innesca una catena associa-

²⁵ «Das Gleichnis dagegen ist die Verbindung der Vorstellungen, die im Traum herrscht, es ist die gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspricht [...]» (R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1981, p. 593). In eco un aforisma di Kafka: «Erkenntnis haben wir. Wer sich besonders um sie bemüht, ist verdächtig, sich gegen sie zu bemühen» (H, 104).

²⁶ «Der Standpunkt der Kunst und des Lebens ist auch im Künstler selbst ein verschiedener» (H, 104).

tiva in grado di ripristinare il contatto con la magia del linguaggio fondato sulle parole-cose, che ogni lettore ha esperito nell'infanzia. In altri termini, il corpo soggetto *alla/della* scrittura sostituisce, nella in-audita sacralità dell'atto, lo sbocco di sangue con l'inchiostro, in una tras-fusione *fino a e per la* morte. Scrivendo, sempre più prossimo al *limine*, una riflessione sull'unico suo modo di essere – ancora e sempre quello scriversi a morte che, solo, può tenerlo in vita –, il corpo dettato sa che la logica altra, basata sui *Gleich-nisse*, non basta e non può bastare alla sua fame di cose ultime, come non basta e non può bastare neppure al lettore più attento, interessato, avvertito. Ed ecco il ricorso a ciò che finora abbiamo chiamato *Meta-gleich-nis* per miseria di metafora, per povertà di tras-posizione e tras-lazione da una lingua all'altra, ma per il quale l'ermeneutica ebraica ha elaborato da subito uno strumento euristico che contiene in sé para-dosso e logiche dei possibili, peculiare prospettivismo asintotico tutto costruito su un avvicinamento concentrico, ma pur sempre ellittico, alla soluzione dell'enigma: sullo sfondo l'onnipresente consapevolezza che *una* Soluzione, *una* Verità non si danno nella terrenità. Se i *Gleich-nisse* guardano allora al *midrash*, il discorso che intorno ad essi si sviluppa ci conduce al *Sod*, quell'intimo più intimo della mistica ebraica che ogni riflessione intorno all'*eschaton* necessariamente comporta²⁷. In altre parole, il soggetto percipiente e appercipiente può certamente identificarsi con l'interlocutore che rimanda alla mera fattualità della vita guadagnata con il sudore della fronte, che è poi il grande tema di *Qohèlet*. Può chiudere la pagina e dire con la voce di Qohèlet: È solo un *Gleich-nis*. M. Brod lo ha fatto apponendo il summenzionato titolo, epperò non può sottrarsi alla mancanza di senso della chiusa che in effetti rimanda a un altro universo di significazioni, fortemente

²⁷ Il sostantivo *midrash* significa «ricerca», «studio», «commento». I maestri della tradizione ebraica sono convinti che ogni frase, ogni parola, ogni lettera della *Torah* contenga un senso riposto che solo lo studio più assiduo e devoto può liberare. Nel tempo della *galut* la tradizione ermeneutica intorno alla Bibbia si arricchisce sino ad assorbire un'enorme quantità di materiale omiletico: parabole, allegorie, interpretazioni edificanti rivolte alle persone più semplici. L'esegesi midrashica – in ispecie quella 'aggadica – è volta a cogliere nello spirito del versetto le interpretazioni meno comuni, ad andare oltre la lettera del testo: ecco allora il fiorire di nessi immaginifici e licenze poetiche promosse da un modo di pensare che privilegia i cortocircuiti associativi. All'interno dei *midreshei 'aggadab*, che trattano le più svariate forme di linguaggio figurativo, il *masbal* indica più propriamente la favola e la parabola. Quest'ultima consiste in una prima parte narrativa e in una seconda parte interpretativa. Ora, nel nostro caso, si tratterebbe di una parabola rovesciata, giacché l'interpretazione è data quale premessa.

poietico²⁸. Con la letteratura-assalto-al-confine di Kafka, allora, viene meno una delle chiavi di volta su cui ogni discorso figurale fa perno, su cui metafore e *Gleich-nisse* abitualmente riposano: oltre al piano ironico, a quello squisitamente iconico, che fanno ri-trovare il terreno ben saldo sotto i piedi al lettore, è il parlar per parabole a sconvolgere l'ordine del mondo che, perdendosi dietro al linguaggio, non può neppure concepirsi, epperò riesce forse a incontrarsi nelle parole-cose che tornano a mostrare una struttura demonica, addirittura bestiale, come scrive Musil, quale dovevano possedere il giorno immediatamente seguente alla creazione, prima che l'*Adàm*, nominandole, si garantisse un posto nel mondo²⁹. Ma se l'arte di Kafka è a-mimetica, la sua lingua, spoglia e asciutta, «chiama» alla vita³⁰ orge di mondi ipotetici e «complementari»³¹ che si imprimono nella mente

²⁸ Se il monologo di Molly, *La donna* (Lacan), culmina, alla fine dello *Ulysses*, nella celeberrima *Lebensbejahung*, non è il suo discorso, ma quello del suo autore, a rivoluzionare la letteratura del Novecento, e ciò è oramai talmente scontato da apparire persino banale, da Beckett all'ultimo lavoro di S. Kane.

²⁹ «Man sieht Dinge immer mitsamt ihrer Umgebung an und hält sie gewohnheitsmäßig für das, was sie darin bedeuten. Treten sie aber einmal heraus, so sind sie unverständlich und schrecklich, wie es der erste Tag nach der Weltschöpfung gewesen sein mag, ehe sich die Erscheinungen aneinander und an uns gewöhnt hatten. So wird auch in der glashellen Einsamkeit alles deutlicher und größer, aber vor allem wird es ursprünglicher und dämonischer» (R. Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten* in Id., *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978, vol. II, pp. 520-521). Nella prima stesura al posto di «dämonisch» si legge «bestialisch» (cit., p. 580). L'isolamento decontestualizzante, in grado di restituire fenomeno e oggetto alla nuda, primitiva datità, non manca quel carattere di inquiet-ante estraneità connaturato alle creature kafkiane, spesso minacciosamente teriomorfe, sovente diafane e disincarnate, ma, forse proprio per questo, ancor più implacabilmente presenti.

³⁰ «Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereitliegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie» (TB, 399).

³¹ Benjamin colloca Kafka in un mondo complementare il cui corrispettivo figurativo egli incontra in Klee: «Kafka gewährte das Komplement, ohne das zu gewahren, was ihn umgab. Sagt man, er gewährte das Kommende, ohne das zu gewahren, was heute ist, so gewahrt er es doch wesentlich als der *Einzelne* von ihm betroffene. Seinen Gebärden des Schreckens kommt der herrliche Spielraum zu gute, den die Katastrophe nicht kennen wird» (W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Suhrkamp, Fr./Main 1980, p. 271). In questa capacità di cogliere il complemento decontestualizzato risiede – sotto lo sguardo sgraziato, irriverente e vigile dell'*Angelus Novus* – il non esplicitato messianesimo che lega il filosofo berlinese al grande praghese salvandoli dalla catastrofe di tutto il passato irredento che si appresta ad abbattersi sull'Europa.

e si impongono alla fantasia con la straniante vividezza dell'onirico – a metà tra fase ipnagogica e allucinazione florida³². La topologia del *Gleichnis* sostanzia, di fatto, una metacronia: «Jedem Augenblick entspricht auch etwas Außerzeitliches. Dem Diesseits kann nicht ein Jenseits folgen, denn das Jenseits ist ewig, kann also mit dem Diesseits nicht in zeitlicher Berührung stehn» (H, 94). Del resto, la struttura consonantica della lingua ebraica, che Kafka studiava con impegno e attenzione, ne favorisce lo sviluppo immaginale-ideativo, giacché la lettura, basata su quanto è sottratto all'organo della vista, è esclusivamente mentale. La paradossalità, su cui riposano le illuminazioni e gli apologhi kafkiani, perde in parte il suo carattere misterioso, se la si legge alla luce di tale esercizio critico che torna costantemente nell'ebreo della diaspora e ha condotto, proprio nella *koiné* in cui si trova a lavorare Franz Kafka, a poderose costruzioni speculative, dalla psicoanalisi alla filosofia del linguaggio, dalla riflessione sulla musica alle più ardue innovazioni in campo figurativo. Allora, «da certezza che leva la speranza» deve comunque fare i conti con la credenza, foss'anche quella del senso comune feracemente indagata da Wittgenstein, per non chiamare in causa la fede nell'«indistruttibile» che abita anche l'essere umano più svogliato, infame e disattento: «fede è sustanza di cose sperate/ed argomento delle non parventi; / e questa pare a me sua quiditate / Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza, / alli occhi di là giù son sì ascose, che l'esser loro v'è in sola credenza, / sopra la qual si fonda l'alta spene; e però di sustanza prende intenza. / E da questa credenza ci conviene / sillogizzar, sanz'aver altra vista; / però intenza d'argomento tene» (Dante Alighieri, *Paradiso*, XXIV, 64-66). Del resto Kafka lo aveva messo per iscritto già a Zürau: «Hier wird es nicht entschieden werden, aber die Kraft zur Entscheidung kann nur hier erprobt werden» (H, 95)³³.

Facendo nostro quel moto incessante dell'ermeneutica del testo che in Kafka prende figura nei cerchi concentrici della trottola improvvidamente catturata dal filosofo (*Der Kreisel*), ritorniamo sulla lettera del discorso in-

³² «Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als in mir sie zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar» (TB, 224).

³³ E con movenze wittgensteiniane che peraltro già preludono all'apologo sulle parabole: «Daß es uns an Glaube fehle, kann man nicht sagen. Allein die einfache Tatsache unseres Lebens ist in ihrem Glaubenswert gar nicht auszuschöpfen». / «Hier wäre ein Glaubenswert? Man kann doch nicht nicht-leben». / «Eben in diesem "kann doch nicht" steckt die wahnsinnige Kraft des Glaubens; in dieser Verneinung bekommt sie Gestalt» (H, 123-124).

torno ai *Gleich-nisse*. Le parole dei saggi vengono messe in discussione in quanto riposano su parabole³⁴, le quali non servono a sollevare gli uomini dalla fatica quotidiana, che è poi, come sempre in Kafka, il «confine terreno» inteso come insostenibile fardello e inoppugnabile testimonianza di appartenenza al mondo. Ecco in appendice una discussione di andamento squisitamente talmudico, quale ci immaginiamo possa svolgersi all'interno di una *jeshivah*, di un *beth ha-midrash*³⁵. Uno consiglia di seguire le parole paraboliche dei saggi per farsi parabola ed essere così sollevati dalla fatica quotidiana. L'altro, il quale non parla solo per sé, giacché l'interlocutore lo interpella con il pronome di seconda persona plurale, scommette che anche ciò sia una parabola e vince. Tuttavia, allorché lamenta una vittoria meramente parabolica, giunge la risposta inattesa a introdurre la peripezia, ché la vittoria è solo nella realtà («Wirklichkeit»), nella dimensione del *Gleich-nis* il «diavolo loico» ha perso.

Colpisce il sapientissimo uso degli *shifterns*, dei modalizzatori che delimitano un ordito tutto teso all'apertura inaspettata. Dopo la premessa te-

³⁴ Adottiamo tale traduzione consci della differente estensione e copertura semasiologica dei due lessemi, ma confortati in qualche modo dalla definizione del de Mauro che riconduce l'italiano parabola al greco *parabolé* con rimando all'ebraico *midrash*, e la segnala quale der. di *parabállo* «io confronto», da cui anche «parola». Nell'accezione tecnico-scientifica il greco *parabállo* è da intendersi come «metto in parallelo» (T. de Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Utet, Torino 2000, vol. IV, p. 798). Il *Grimm* evidenzia proprio l'aspetto del confronto quale elemento comune alle varie forme di *Gleichnis*: «[...] so verschieden die formen des gleichnisses als einer figürlichen rede sein mögen, so liegt doch in jedem fall als maszgebende voraussetzung zugrunde, dasz zwischen gröszen oder sinnzusammenhängen ein verhältnis der gleichheit besteht, das den akt der vergleichung ermöglicht» (J.-W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdr. d. Erstausgabe 1860-1984, dtv, München, vol. VII, col. 8195). L'annuncio messianico, introdotto in *Ez. 17* dalla figuratività dell'aquila, è tradotto da Lutero con il ricorso ai lessemi *retzsel* e *gleichnis* (*Ez. 17,2*, cit. dal *Grimm*). Il carattere di propezzionalità messianica, inerente all'intero passo, culmina nell'esaltazione del germoglio davidico che, fruttificando, accoglierà sotto di sé tutti gli uccelli (*Ez. 17,22 ss.*). Esso riconduce all'impossibile tempo del *Gleich-nis* la frattura che ogni *gestus* redentivo comporta e la significa fissandola in quell'immagine di cui Kafka, nello straordinario apologo sulle parabole (dunque, alla lettera, su un mondo che corre parallelo a quello sensibile), resta volutamente debitore.

³⁵ L'apofisma lungo o apologo breve presenta, nella parte dialogica, evidenti analogie con il *pilpul* (jiddish *pilp*) «quella discussione fra maestri che si distingue per finezza, per sfoggio d'intuito e di sottigliezze retoriche. Una sorta di ginnastica mentale a uso didattico, che se nasce per chiarire meglio le cose, per sciogliere una difficoltà, spesso non manca di rendere la questione più intricata di quanto non fosse in partenza» (E. Loewenthal, *Gli ebrei questi sconosciuti*, Baldini & Castoldi, Milano 1996, p. 102).

tica e generalizzante, che parrebbe contenere a un tempo pro-posizione e ri-soluzione del para-dosso insito nell'aporia del linguaggio terreno, segue, in appendice, il dialogo che disconferma la comunicazione precedente denunciandone la natura di entimema, di paralogismo consolatorio e semplificante, per aprire su una vertigine logica irresolubile, se ci si affida solo ed esclusivamente alle strutture comunicative del mondo sensibile, quello del dopo-Babele che in Kafka conosce solo più l'esplorazione ipogea della talpa, la prospettiva dalla tomba-pozzo (H, 387). Il tutto è abilmente orchestrato sul piano del significante con il ricorso a un *ductus* marcatamente anaforico e ambivalente, giocato com'è sul modo indicativo, sul *coniunctivus obliquus* della parola riferita, sul congiuntivo II di quella che, concettualmente, se non formalmente, si rivela essere una controfattualità, sui deittici di luogo e di tempo che, nella circostanziata ricognizione dello *hic et nunc*, evocano uno spazio-tempo impossibile. Nulla dicendo di contingente, essi conducono infatti il lettore – coinvolto empaticamente dai pronomi di seconda persona plurale e singolare, sottilmente, impercettibilmente deprivato della propria enciclopedia –, al movimento se-duttivo sotteso a ogni «agito» artistico. La sensazione di disagio e spiazzamento nasce quindi dalla decontestualizzazione degli *shifters*, dall'uso pervasivo, conativo e performativo, dei verbi lessicali che aprono su un non senso, laddove parevano promettere *Il Senso*. Ed è proprio sul performativo che merita soffermarsi. Perché gli enunciati espressi in questa forma abbiano effetto, bisogna infatti che essi poggino su procedure socialmente accettate – le «condizioni di felicità» di Austin –, nel nostro caso l'istituzione della scommessa. Ora, nell'apologo in questione le «condizioni di felicità» non vengono tanto disattese, quanto, piuttosto, neutralizzate, de-funzionalizzate, proprio perché gli *shifters*, come sempre in Kafka, fanno segno a un mondo fattuale assolutamente de-contestualizzato e proprio per questo tanto più minacciosamente presente. Il risultato atteso, la vittoria nello *hic et nunc*, per una volta finalmente conseguita con lucida consequenzialità, non solo comporta la perdita dell'altro mondo, ma, soprattutto, si rivela tanto aleatorio quanto il discorso sull'«andare dall'altra parte», perché affatto interno a un universo puramente linguistico, autotelico e autoreferenziale. Vengono in mente le osservazioni di L. Wittgenstein: «“Ich sage das nicht nur, ich meine etwas damit.” – Soll man darauf fragen: “Was?” – dann kommt wieder ein Satz zur Antwort. – Oder kann man nicht so fragen, da der Satz etwa sagte “Ich sage das nicht nur, sondern es bewegt mich auch». La cui logica conseguenza: «(Eine der irreführendsten Redeweisen ist die Frage: “Was meine ich damit?” – Man könnte in den mei-

sten Fällen darauf antworten: “Gar nichts – ich *sage ...*”)»³⁶, sembra echeggiare Kafka, che subito prima dell’aforisma sulla lingua scrive: «Es gibt Fragen, über die wir nicht hinwegkommen könnten, wenn wir nicht von Natur aus von ihnen befreit wären» (H, 45; 92). Perché non c’è la domanda appropriata cui segua la risposta vera, anzi la domanda è, come il soggetto interrogante, già da sempre in esilio³⁷. E comunque l’atto di scrittura impone di lasciare le domande della vita inevase: «Wieder antworte ich auf nichts, aber Antworten ist eben Sache der mündlichen Rede, durch Schreiben kann man nicht klug werden, höchstens eine Ahnung des Glücks bekommen» (FE, 102), così Kafka a Felice, alla quale, per non giocare quel «presagio di felicità» che solo offre la parola scritta, resta debitore della felicità della vita vissuta.

È, come si vede, un meccanismo di specchi e di riflessi la cui ricognizione richiede una lettura stratificata in grado di cogliere la profondità dell’operazione metalinguistica che accenna senza apertamente dire, un po’ come nell’interpretazione foucaultiana del celebre *Las meninas* di Velázquez. Forse nessun altro apologo è più adatto a dimostrare l’osservazione di Wittgenstein secondo cui gli uomini sono impigliati nella rete del linguaggio senza saperlo e non possono rinunciare a farsi una immagine del processo spirituale, benché non dispongano di veruna conoscenza diretta³⁸. Eccoci nuovamente ricondotti alla meditazione di Zürau intorno alla lingua, come pure al soggetto di Wittgenstein. L’apologo kafkiano disciude allora un senso di inquietante estraneità che istiga il lettore a continuare l’indagine per sé, a interrogarsi sul proprio personale progetto di vita³⁹. Nel capovolgimento paradossale cui viene sottoposto il pensiero

³⁶ L. Wittgenstein, *Zettel* in Id., *Werkausgabe*, cit., vol. VIII, p. 265.

³⁷ «Nichtfragen hätte dich zurückgebracht, Fragen treibt dich noch ein Weltmeer weiter. – Nicht sie sind ausgewandert, sondern du» (H, 112).

³⁸ «Die Menschen sind im Netz der Sprache verstrickt und wissen es nicht» (L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, in Id., *Werkausgabe*, cit., vol. IV, p. 462). «Wir können aber nicht umhin, uns das Bild vom seelischen Vorgang zu machen. Und *nicht*, weil wir ihn von uns her kennen!» (L. Wittgenstein, *Zettel*, cit., p. 406).

³⁹ Nel tempo della *galut* si sviluppa la letteratura delle *she-elot u-teshuvot* (domande e risposte). Là dove si veniva a sapere che fosse giunto un maestro particolarmente illuminato e preparato si cominciava a indirizzargli questioni da dirimere, dubbi, richieste di informazioni. Particolarmente interessanti i *Responsa dal cielo* di Jacob di Margève costituiti da repliche fatte in sogno a domande poste attraverso tecniche mistiche. Connaturato all’ebraismo è interrogarsi costantemente, porre attenzione agli aspetti meno appariscenti del linguaggio, perché in realtà si sanno essere più opachi alla spiegazione semplicistica e pacificante. Del resto è nel bianco della *Torah* che si annida il senso più importante, quel-

circolare e compiuto del *cogito*, nella stringatezza dei salti logici, nella condensazione aforistica della chiusa, la piccola prosa rivela la propria natura di riflessione meta-letteraria e meta-linguistica che erode le certezze su cui poggiano categorie e rappresentazioni di valore di un'intiera cultura e civiltà: «Und selbst wenn die vollkommene Unwahrscheinlichkeit plötzlich hätte Gestalt bekommen sollen, ist dann alles schon verloren? Im Gegenteil. Daß alles verloren sei, ist noch unwahrscheinlicher als das Unwahrscheinlichste» (S, 323-324)⁴⁰, così il talmudista Bürgel affabula il cabbalista notturno K., il quale, con la solita inversione su cui riposa l'ironia, figura logica per eccellenza dell'universo semiotico kafkiano, lo sta sognando mentre, vestito da dio greco, emette squittii nervosi nel patetico tentativo di coprirsi le nudità. Ci muoviamo nel mondo di Offenbach assai più che in quello di Sofocle, sebbene l'elemento comico, cui la lettera del testo fa espressamente cenno, contenga, nella sua genesi, un elemento di irriducibile violenza. Le parole di Bürgel, garante di non garantibili verità, suonano come il rovescio dell'importante meditazione del periodo di Zürau sulla indiscernibile inestricabilità di verità e menzogna: «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). L'atto di scrittura è abitato dal paradosso di Russell in base al quale, perché l'affermazione sia vera, essa deve necessariamente essere falsa e, oltre Russel, nella *poiesis*, per esistere deve negarsi, nel farsi dis-farsi: «Es ist unlegbar ein gewisses Glück, ruhig hinschreiben zu dürfen: "Ersticken ist unausdenkbar fürchterlich". Freilich unausdenkbar, so wäre also doch wieder nichts hingeschrieben» (TB, 404). Diversamente si ricade nel vizio ontologico e noologico che i testi di Kafka non conoscono: non è la metafisica occidentale a sostanziarli e forse neppure poi tanto il pensiero dei suoi critici più eminenti, quanto piuttosto un procedimento ermeneutico che permette all'ebreo di far parlare il nome impronunziabile, declinandolo in tutte le sue infinite possibilità, lasciando la domanda a-tetica e insaturata⁴¹. Da ciò si ori-

l'ecedenza che anche nel testo scritto non può mai essere detta e letta d'un fiato, ma che necessita di pause a scandire le cesure che dividono i versi della Bibbia uno dall'altro (*sof pasuq*).

⁴⁰ Si vedano, quasi in eco, le proposizioni 6.373 e 6.374 del *Tractatus*.

⁴¹ Non è un caso che la storia della filosofia occidentale sia stata una distruzione della trascendenza, ci ricorda E. Lévinas in *Di Dio che viene all'idea*, Jaca Book, Milano 1983 [1982], p. 79. E già in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*: «Ma intendere un Dio non contaminato dall'essere è una possibilità umana non meno importante e non meno precaria di

gina il vortice, la *mise en abîme* del testo che si incarna nella figura tautegorica del cerchio, nella inquiet-ante deambulazione di Od-rad-ek, nel turbinio della trottola, nell'indisciplina delle palle che lo scapolo Blumfeld deve tenere chiuse in un armadio, ch  in quel moto incessante e scanzonato percepisce oscuramente qualcosa di sinistro e osceno.   il carattere tragicomico che abita il *Gleich-nis*, il contrat-tempo davvero quasi pirandelliano di *Eine alltagliche Verwirrung*, quello che fa mancare a K. il discorso di Bur-gel, forse faticido, forse cialtronescamente inutile, come pare suggerire il lavoro del sogno⁴².

quella di *trarre l'essere dall'oblio* in cui sarebbe caduto nella metafisica e nell'ontoteologia» (cit., p. X).

⁴²   la feracit  euristica musiliana a cogliere questo importante carattere del *Gleich-nis*: «Nun, es liegt – eine gewisse Tragikomik in dieser menschlichen Neigung für Gleich-nisse. [...] Man gewinnt aus den menschlichen Gleichnissen eigentlich den Eindruck, daß der Mensch niemals dort recht aushalten kann, wo er sich gerade befindet. Er gibt das niemals zu; er umarmt das ernste Leben; aber er denkt zuweilen an eine andere! [*sic!*]» (R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, *G.W.II*, cit., p. 1238). Ora, questo pensiero di un'altra dimensione, insito pure nel *para-ballein* della curva algebrica, quello, insomma, del «mondo complementare», Kafka lo accoglie in s , completamente e sino alla fine, con quanto di sinistramente comico esso comporta e senza rifugi rassicuranti, senza uscire da questo nostro mondo: «Es ist ein schönes, wenn auch ein wenig altmodisches Gleichnis, zu sagen: ihre Zähne waren wie Elfenbein. Setzen Sie statt dessen einen sachlich-nüchternen, aber richtig anderen Ausdruck, so heißt das – höchst unerwünscht –: sie besaß Elefantenzahne! Vorsichtiger, aber immerhin noch verfanglich: ihre Zähne besaßen die optischen Qualitäten von Elefantenzahnen, mit Ausnahme der Form. Ganz vorsichtig: ein ich weiß nicht was war gemeinsam. Ersichtlich ist das die übliche Tätigkeit des Gleichnisses: wir lösen das Erwünschte los und lassen das Unerwünschte zurück, ohne daß wir daran erinnern werden wollen, und wir lösen das Feste in das Geruchtweise auf» (ibid.). Insomma, Kafka e, naturalmente, lo stesso Musil non operano questi *distinguo*, non procedono a tale cernita, mantengono tutta la brutta matericit  del confronto, trattengono e l'indesiderato e le voci che corrono sul conto di quanto prefissato, stabilito, normato, assunto come senso comune condiviso una volta per tutte. In ci consiste il *Gleich-nis*, l'*analogon*, o, per meglio dire, l'eguale che corre parallelo su un'altra direttrice, dunque nella dimensione situata dietro lo specchio della «sinnliche Welt» in cui si muove la lingua umana. Se ora ci volgiamo a Benjamin, vediamo come egli si spinga oltre i limiti convenzionali e pi propriamente culinari del *Gleich-nis*, indagati da Musil: «Das eigentlich Geniale an Kafka war, da er etwas ganz neues ausprobiert hat: er gab die Wahrheit preis, um an der Tradierbarkeit, an dem hagadischen Element festzuhalten. Kafkas Dichtungen sind von Hause aus Gleichnisse. Aber das ist ihr Elend und ihre Schönheit, daß sie *mehr* als Gleichnisse werden mußten. [...] Darum ist bei Kafka von Weisheit nicht mehr die Rede. Es bleiben nur ihre Zerfallsprodukte. Deren sind zwei: einmal das Gerücht von den wahren Dingen (eine Art von theologischer Flusterzeitung, in der es um Verrufenes und Obsoletes geht); das andere Produkt dieser Diathese ist die Torheit, welche zwar den Gehalt, der der

Se la metafora culturalizza il linguaggio addomesticandolo, si pensi solo al lessico gnomico e tautologico dell'integrato Rotpeter (*Ein Bericht für eine Akademie*), il *Gleich-nis* pare restituirlo alla primitiva, adamitica innocenza. Nell'accezione di *mashal* – *moshl* in jiddish – il parlar per parabole guarda al mondo di Nachman di Breslav, all'emergenza del cosmo-lingua immaginifico degli *shtetlabbk* assai più che alla mediazione degli amici sionisti e al di qua della sintesi delle *Erzählungen* buberiane. Allora l'illuminazione della chiusa del testo sulle parabole si spalanca su una beanza che apre a ciò che annulla il soggetto; ci muoviamo nei territori del mistico che l'analisi di Wittgenstein ha dissodato con icastica stringatezza, malgrado, o, forse, proprio in causa del sentire intuitivo e controdeduttivo: «Wir fühlen, daß, selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort» (6.52). Da cui consegue: «Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. / (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand?)» (6.521). Il che comporta un resto, un interstizio ineliminabile di senso, quell'irriducibile che l'essere umano ritiene suo patrimonio più intimo. È come penetrare nel Santo dei Santi, dove l'esposizione al Divino esige che il soggetto deponga se stesso e si consumi sino all'autocombustione⁴³. È ciò che non più parla, ma solo si mostra: «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische. Das kann nur sprachlos erfahren und durch

Weisheit zueigen ist, restlos vertan hat, aber dafür das Gefällige und Gelassene wahr, das dem Gerücht allerwegs abgeht. [...]» (W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel*, cit., p. 272). Le voci che circolano sul conto della *emunah* (impropriamente «fede») sono forse quelle oscuramente percepibili attraverso i fili del telefono che collegano gli enigmatici signori del Castello con il villaggio, epifania ne sono i puri folli, messaggeri, creature della soglia, su tutti l'indimenticabile Barnabas, la cui sudicia santità traluce dalla radiosa miseria degli ultimi due anni di vita dello scrittore boemo, dallo splendido fallimento di un'opera il cui intimo segreto, la cui vertiginosa profondità non cessano di sorprendere e stupire questa nostra epoca tanto spietatamente distratta e indifferente.

⁴³ «Vor dem Betreten des Allerheiligsten mußst du die Schuhe ausziehen, aber nicht nur die Schuhe, sondern alles, Reisekleid und Gepäck, und darunter die Nacktheit und alles, was unter der Nacktheit ist, und alles, was sich unter dieser verbirgt, und dann den Kern und den Kern des Kerns, dann das übrige und dann den Rest und dann noch den Schein des unvergänglichen Feuers. Erst das Feuer selbst wird vom Allerheiligsten aufgesogen und läßt sich von ihm aufsaugen, keines von beiden kann dem widerstehen» (H, 104-105). E subito dopo: «Nicht Selbstabschüttelung, sondern Selbstaufzehrung» (H, 105).

Hindeuten angezeigt werden» (6.522). Qui la ricerca di Kafka si salda a quella di Wittgenstein che dopo il *Tractatus* cercherà altre vie, e là dove il *Tractatus* impone il silenzio – «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man Schweigen» (7) –, lo scriba Kafka si gioca non l'averlo, ma l'essere, che è poi tutto quel che ha⁴⁴. Codesto scarto dalla ragione occidentale, codesto *skandalon*, non cessa di testimoniare della creatura, dell'«altrimenti che essere», del «dis-inter-esse» (Lévinas) celebrando, con il ritorno alla scrittura dei tempi ultimi, il canto per una lingua impraticabile e necessaria. E la «Sprachkritik» si fa «Sprachtherapie»: è lo «Sprachspiel» di Wittgenstein, è il *Gleich-nis* che, rifunzionalizzando gli *shiffters*, fa segno verso l'altrove assoluto, unico luogo di verità che si offre nella forma dell'enigma. La trascendenza divina non può darsi in alcun modo come fenomeno, cioè come presenza disvelata e tematizzata. L'enigma è «un modo di manifestarsi senza manifestarsi», per semplice accenno, ci visita e può essere riconosciuto solo se si vuole, liberamente⁴⁵. È il *seimainein* eracliteo in cui si epifanizza l'oracolo di Delfi, è lo «andeutungsweise» dell'aforisma di Kafka sulla lingua. È il luogo in cui «Dio viene all'idea» (Lévinas). Ora, uno dei nomi di Dio per aggirare il Tetragramma impronunciabile, per permettergli di inverarsi nella Storia, è l'ebraico *ha-Maqom*: il Luogo. È in un luogo che perviene l'agri-mensore K., è un luogo che presumibilmente egli deve misurare, o riordinare, o ripristinare⁴⁶. È alquanto straordinario

⁴⁴ «Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein» (H, 42; 86). E ancora: «Seine Antwort auf die Behauptung, er besitze vielleicht, sei aber nicht, war nur Zittern und Herzklopfen» (H, 43; 87).

⁴⁵ E. Lévinas, *Enigma e fenomeno* (1965) in Id., *La traccia dell'Altro*, Pironti, Napoli 1979 [1967], pp. 47-65. Nell'enigma parla la «verità perseguitata in nome di una verità universalmente evidente» di Kierkegaard, portatrice di «un senso che si offusca in un senso, di un senso in tal modo già passato ed espulso che rompe la *simultaneità non-sfasabile* del fenomeno» (cit., p. 55). «Le significazioni concatenantesi coprono la traccia del *dire* che le ha lasciate, come l'artefice del delitto perfetto abbandona nelle pieghe naturali dell'Ordine le tracce della sua violenza. Una serie di fenomeni su cui lo scompiglio ha presa, uno scompiglio che si lascia richiamare all'ordine: è questo l'equivoco stesso dell'Enigma. [...] L'espressione – il *dire* – non viene ad aggiungersi ai significati – “visibili” nella chiarezza del fenomeno, per modificarli, per confonderli e per introdurre degli enigmi “poetici”, “letterari”, “verbal”; i significati detti danno appiglio al *dire* che li “scompiglia”, quali documenti in attesa di interpretazione. Ecco l'anteriorità principale, irreversibile – del Verbo rispetto all'Essere, il ritardo irrecuperabile del detto sul Dire. Di tale anteriorità i significati, autosufficienti nell'attesa, recano la traccia che subito contestano e cancellano» (cit., p. 59).

⁴⁶ Tutti significati in cui si articola il trilettere *tav – kaf – nun* («misurare»), nell'aramaico biblico di *Dan 4,33 tav – qof – nun* («essere riposto nello stato precedente»), passato,

che, dopo aver composto un'opera decisiva e radicale, Wittgenstein abbandoni tutto per farsi maestro elementare in sperduti paesini della bassa Austria e, dopo tale esperienza di voluta spoliatura, venga richiamato alla vita attiva e creativa da un progetto che non riguarda la speculazione filosofica, bensì la progettazione di un luogo in uno spazio, la celebre casa della Kundmannngasse: il silenzio mistico si articola e si declina nello spazio del *maqom*, alla ricerca di una vita «anständig». Prima, però, l'esperienza di un ritorno all'infanzia: il geniale filosofo si fa maestro di piccoli villici e dopo le necessarie brachilogie del *Tractatus* il compito etico si scioglie nelle figure della ininterrotta domanda di senso delle *Philosophische Untersuchungen*, degli *Zettel*, delle altre opere, amorevolmente raccolte da amici e allievi. Anche per Kafka il formidabile gioco di staffetta, l'inarrestabile scivolamento si ferma per ri-posare su una naturalezza che, se non si può vivere, si lascia forse dire da una parola finalmente plurale. Ed è la scoperta degli ebrei orientali il cui mondo lo scrittore descrive nei diari, è la semplicità irriflessa della vita vissuta nel succedersi delle generazioni: «Anblick der polnischen Juden, die zum Kol Nidre gehn. Der kleine Junge der, unter beiden Armen Gebetmäntel, neben seinem Vater herläuft. Selbstmörderisch, nicht in den Tempel zu gehn» (TB, 349)⁴⁷. Nelle ultime opere la ri-

come prestito, anche nell'ebraico di *Qobèlet* (1,15; 7,13; 12,9 – «essere diritto»; «essere raddrizzato»; «raddrizzare»), da cui pure il sostantivo *tiqqun* (E. Jenni – C. Westermann, cit., vol. II, col. 941-943). Il *tiqqun* è l'insegnamento della *Qabbalah* luriana e post-luriana sulla necessità dell'uomo di correggere il mondo. La redenzione messianica sopraggiunge quando il *tiqqun* è completato. Una forma simile di *tiqqun* si ritrova pure nell'evoluzione spirituale degli individui nei quali debbono essere corretti gli errori di trasmigrazione delle anime.

⁴⁷ Sempre nel diario del 1915: «Gestern Maxens Vortrag "Religion und Nation". Talmudzitate. Ostjuden. [...] Die Art, wie die Ostjüdinnen parteiisch sich entzücken. Die Gruppe der Ostjuden beim Ofen. G. im Kaftan, das selbstverständliche jüdische Leben. Meine Verwirrung» (TB, 341). E ancora nel marzo dello stesso anno: «Ost- und Westjuden, ein Abend. Die Verachtung der Ostjuden für die hiesigen Juden. Die Berechtigung dieser Verachtung. Wie die Ostjuden den Grund dieser Verachtung kennen, die Westjuden aber nicht. Zum Beispiel die grauenhafte, alle Lächerlichkeit übersteigende Auffassung, mit der die Mutter ihnen beizukommen sucht» (TB, 339). Ed ecco l'incertezza, la debolezza del discorso di Max Brod, il di lui imbarazzo di contro alla melodia lenta e salmodiante dell'ebreo orientale, lacero e sporco: «Selbst Max, das Ungenügende, Schwächliche seiner Rede, Rockaufknöpfen, Rockzukunft. Und hier ist doch guter und bester Wille. Dagegen ein gewisser W., zugeknöpft in ein elendes Röckchen, einen Kragen, der nicht mehr schmutziger werden kann, als Festkragen angezogen, schmettert Ja und Nein, Ja und Nein. Ein teuflisches, unangenehmes Lächeln um den Mund, Falten im jungen Gesicht, Bewegungen der Arme, wild und verlegen. Der Beste aber der Kleine,

cerca della Verità univoca e assolutizzante, quella del *logos* della filosofia occidentale, pare mediata dal de-siderio di appartenenza all'umile tra gli umili, da intendersi nel senso proprio di ciò che sta vicino alla terra⁴⁸. Ci avviciniamo pericolosamente e incautamente al *Sod*, all'intimo più intimo della mistica ebraica, poiché ciò di cui si discute nel *Meta-gleichnis*, che è poi, sul piano del *signifiant*, un trionfo di *Gleich-nisse* alla potenza, è la tormentosa-tormentata domanda dinanzi alla quale si trovano tutti gli antieroi kafkiani, è lo aut-aut dell'arte come vizio privato e mimesi di mimesi da cui l'io forte della metafisica occidentale cerca inutilmente di fuggire, giacché nasce con esso. L'alternativa, quella della *humilitas*, si delinea allora proprio come ricerca della a-mimesi. Qui tutto è naturalezza e reciprocità, nel senso più puro e innocente della «com-prensione del Sé», della «Selbst-ver-ständlich-keit». In tale dimensione, che coincide con l'u-topia di un mondo liberato dall'ambizione perversa del *conatus essendi*, della *libido sciendi* e *videndi*, si colloca la grande lezione etica della letteratura di Kafka: «Die Demut gibt jedem, auch dem einsam Verzweifelnden, das stärkste Verhältnis zum Mitmenschen, und zwar sofort, allerdings nur bei völliger und dauernder Demut. Sie kann das deshalb, weil sie die wahre Gebetsprache ist, gleichzeitig Anbetung und festeste Verbindung. Das Verhältnis zum Mitmenschen ist das Verhältnis des Gebetes, das Verhältnis zu sich das Verhältnis des Strebens; aus dem Gebet wird die Kraft für das Streben geholt» (H, 119). In essa prende corpo la transizione all'a-topia/a-cronia di un universo linguistico finalmente sollevato dalle ruminazioni del soggetto in quanto coscienza arrogante e infelice che riflette solo se stessa e su stessa, *eidolon* della parola ego-riferita che nell'anodino-paregorico del mercato dei segni sfiora l'afasia di un messaggio assolutamente ridondante. Il passaggio «dall'altra parte» il soggetto liberato di Kafka lo festeggia nel senso

der ganz aus Schulung besteht, mit spitzer, keiner Steigerung fähiger Stimme, die eine Hand in der Hosentasche, mit der andern gegen die Zuhörer bohrend, unaufhörlich fragt und gleich das zu Beweisende beweist. Stimme eines Kanarienvogels. Füllt mit dem Filigran der Rede bis zur Qual eingebrannte labyrinthartige Rinnen aus. Werfen des Kopfes. Ich wie aus Holz, ein in die Mitte des Saales eingeschobener Kleiderhalter. Und doch Hoffnung» (ibid.).

⁴⁸ Si veda, quale prototipo della *hybris* dell'anti-eroe kafkiano, la famosissima lettera del 1921 a M. Brod sulla irrinunciabile impossibilità, per gli ebrei assimilati, di scrivere in lingua tedesca: «[...] Weg vom Judentum, meist mit unklarer Zustimmung der Väter (diese Unklarheit war das Empörende), wollten die meisten, die deutsch zu schreiben anfangen, sie wollten es, aber mit den Hinterbeinchen klebten sie noch am Judentum des Vaters und mit den Vorderbeinchen fanden sie *keinen neuen Boden* [*corsivo r.m.*]. Die Verzweiflung darüber war ihre Inspiration» (B, 337).

di appartenenza che rinsalda e cementa il popolo dei topi, nella sporca purezza di Barnabas, nella parola dis-interessa-ta del cane cacciatore che si epifanizza nella purezza del *melos*, il *nigun* della tradizione hasidica (E, 352-353)⁴⁹. Il suo numero è il plurale, la sua diatesi attiva, il suo modo il potenziale a esprimere la futurabilità dell'evento già accaduto. Detto modo urge nelle ultime opere per divenire reale, perché ogni uomo deve poter giustificare la propria vita, che è poi solo una possibilità dello spirito (o la propria morte, il che è lo stesso), e a tale compito non può sottrarsi (H, 121). Si pensi alle speculazioni del topo-narratore in *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, a quelle del cane indagatore delle *Forschungen* sulla provenienza del nutrimento e, soprattutto, della musica, forse davvero promessa di redenzione mancata legata a un incontro passato, quello con gli attori di Lemberg, dimessa cittadina galiziana in cui trascorre l'infanzia M. Buber, in cui dimora rabbi Nachman, bisnipote del Baal Shem Tov, colpito da *chërem*, malato di polmoni come Kafka e al pari di Kafka deciso a bruciare i suoi libri. Nell'*après-coup* dell'incontro con quel mondo si rivela al poeta postremo il suo proprio «sarò stato».

Allora lo scritto del 1922 sulle parabole pare suggerire che il testo di Kafka produce senso mediante la distruzione di nessi causali comunemente accolti: è la ri-funzionalizzazione degli *shifters*, di cui si diceva, che induce alla necessità della domanda, nonostante l'impossibilità della risposta. Nella costellazione anempirica, caratterizzata da un peculiarissimo lessico sobrio e controllato, si fa strada, eccezionalmente condensato, il compito in-audito che lo scrittore si impone. Esso consiste nel sollevare il mondo in quanto vi è di «puro, vero, immutabile» (TB, 389). Da qui si origina l'altissima tensione etica che accompagna un peculiarissimo metodo di lettura del mondo, para-dossale, straniante e in-quietante perché assolutamente e rigorosamente a-mimetico nella floridezza delle immagini piuttosto ipnagogiche che oniriche, data l'insonnia che non lascia respiro⁵⁰. Così, nelle considerazioni del topo narratore, del cane indagatore,

⁴⁹ «Die Gesellschaft der Chassidim, bei denen sie sich fröhlich über Talmudfragen unterhalten. Stockt die Unterhaltung oder beteiligt sich einer nicht, entschädigt man sich durch Gesang. Melodien werden erfunden, gelingt eine, werden Familienmitglieder herangerufen und mit ihnen repetiert und studiert» (TB, 131). Il movimento hasidico usa la musica come mezzo per risvegliare gioiosamente l'anima a Dio. Si ritiene che il *nigun*, il canto senza parole o accompagnato da sillabe vuote di significato, penetri nei recessi più profondi della coscienza religiosa.

⁵⁰ La greve, ottusa presenza dell'impersonalità del corpo-carne, l'«il y a» dell'insonnia (E. Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947), trapassa nella letteratura come cor-

le quali girano a vuoto sino a risultare addirittura fuorvianti, si insinua sempre un resto, un buco che ri-vela un senso *in sofferenza*, omissione forse innocente, forse colpevole, comunque tale da lasciare il lettore nell'incertezza, nella indecidibilità, se egli, come i causidici narratori, si ostina a impiegare parametri interpretativi mimetico-logocentrici, giacché anche sul piano poetico-transuntivo egli è condannato alla sconfitta, all'irrisctabile perdita di senso: «Nella para-bola hai perso». Coerentemente con l'aforisma sulla lingua, il testo di Kafka sgrana significanti che si originano da catene allusive il cui significato resta, come il piccolo trapezista di *Erstes Leid*, come Josefina e i cani aerei (*Forschungen*), sospeso, poiché, se il lettore abbraccia la visuale dei *raisonneurs*, riterrà impossibile penetrare al di là dei loro *avatars*. In questo cuneo sembra insinuarsi la convinzione che la vincita nel *nostro* mondo comporti la perdita in quell'altro, «indistruttibile», che è o potrebbe essere la letteratura come «assalto al confine», dimenticanza e trascendimento del Sé artistico: fuga che si spaccia per vaganza, quando non addirittura per aggressione⁵¹. La fabulazione kafkiana fruttifica nella sospensione di senso così come inteso e preteso dal *cogito* e ripensato dalla *techne* che afferma il primato della vista sull'ascolto, della *vita activa* sulla *vita contemplativa*. A buon diritto un acuto osservatore, un sensibilissimo sismografo del moderno quale W. Benjamin definisce i testi di Kafka «fiabe per dialettici»⁵², *coincidentia oppositorum* di decisiva importanza, se si pensa alla valenza dell'ebraico *mashal* e all'opposizione binaria 'aggadah/halakah proposta dallo stesso Benjamin nella lettera a Scholem del 1938. La peripezia del testo kafkiano, apparentemente assente nelle ultime opere, riposa allora proprio sul capovolgimento, sul salto mortale noologico e assiologico cui l'ebreo occidentale Kafka sottopone la cultura del suo mondo assimilato per riscoprire, negli ultimi anni di vita, forme e usanze che già aveva conosciuto nel 1911, allorché elabora le splendide pagine sulle *Kleine Literaturen* e viene a contatto con gli attori del teatro yiddish, che Hermann Kafka giudica sporchi e impresentabili, come sono poi davvero le figure di Kafka, una faccia dello *hierós* che nelle ultime opere si fonde con quell'altra, sublime e innocente, dei giovani, dimentichi topini, di Barnabas, indimenticabile messaggero di *Das Schloß*, dei cani aerei, che potremmo forse meglio dire eterei (*Forschungen*), giacché *Luftbund* rinvia a

po-testo in cui tracimano de-liri abissali non altrimenti smaltibili.

⁵¹ «Selbstvergessenheit und Selbstaufhebung der Kunst: Was Flucht ist, wird vorgeblich Spaziergang oder gar Angriff» (H, 95).

⁵² W. Benjamin, *Franz Kafka* in *G.S.*, II.2, Suhrkamp, Fr./Main 1989, p. 415.

Luftmensch, a indicare un individuo inutile, l'opposto dell'*homo faber*, ammirato da Kafka padre e modello dell'ebraismo assimilato⁵³. Allora il ribaltamento finale ri-funzionalizza lo spazio letterario secondo una topologia in grado di sventare e «aggredire» le interpretazioni che guardano alla semantica iconica quale abbreviazione di categorie concettuali, di serie strutturate e coerenti univocamente legate a immagini: «Alle diese Worte sagen, daß das Un-faßbare un-faßbar ist». L'ultima produzione kafkiana riposa più che mai su quel «Provisorium» che, nella lettera a Brod del 1921, lo scrittore individua quale terreno incerto e malsicuro della generazione dei figli di ebrei praguesi che si volevano assimilati nel diniego delle origini storiche e geografiche⁵⁴. Dalla riscoperta di dette origini, dalla identificazione con i *luftmenshen* si libera quella oscillazione della parola scritta non mai suscettibile di essere inchiodata a un unico, univoco significato: il va-e-vieni di senso è allora assimilabile allo *shokelin*, al dondolio che accompagna l'atto di preghiera del *hasid* a testimonianza della *devequt*: l'essere tutt'uno con Dio e celebrarlo amorosamente, operosamente nelle cose del mondo. A mimare l'oscillazione che scandisce lo studio della *Torah*, la frequentazione della letteratura istiga a una incessante domanda di senso non mai del tutto saturata, giacché tutte le risposte immaginabili escludono la possibilità, il farsi di altre, forse più efficaci, forse più importanti, forse decisive, forse più vere⁵⁵. Ecco perché colui il quale vince nella

⁵³ Lo jiddish *luftmensch* sta ad indicare un individuo con la testa fra le nuvole, privo di senso pratico, ma ottimista, un sognatore e un poeta, oppure anche un tipo senza arte né parte, un lavoratore molto occasionale. Il più celebre *luftmensch* della letteratura jiddish è forse il Menachem Mendel di Sholom Aleichem: «sognatore scarognato, mansueto *shlimàzel*, eterno capro espiatorio del fato» (L. Rosten, *Umoreismo e sapienza nel mondo perduto dello yiddish*, Mondadori, Milano 1999 [1968], pp. 167-168). Kafka, che si avvicinò alla letteratura jiddish in seguito all'incontro con Löwy, dovette conoscere l'opera di Aleichem (TB, 78; FE, 703s; 711).

⁵⁴ La lettera è densa di immagini fortemente connotanti la poetica kafkiana, sussunte nella mancanza di «un terreno nuovo», nella precarietà di un'esistenza che si scrive provvisoriamente così come provvisoriamente tiene in vita se stessa, nella figura di colui che danza sulla corda: «[...] also war es eine von allen Seiten unmögliche Literatur, eine Zigeunerliteratur, die das deutsche Kind aus der Wiege gestohlen und in großer Eile irgendwie zugerichtet hatte, weil doch irgendjemand auf dem Seil tanzen muß» (B, 338).

⁵⁵ Viene in mente la *machloqet*, la parola plurale, anti-ideologica, delle discussioni talmudiche e dei *midrashim*, felicemente ripresa dal più originale esponente del rinascimento hasidico, rabbi Nachman di Breslav. A differenza della dialettica platonica, della maieutica, del dialogo eristico tanto cari al pensiero greco-occidentale, il talmudista e il saggio *hasid* sanno e sono ciò che hanno imparato. Nel confronto con l'altro essi non mirano a

realtà, il quale, insomma, trova la risposta (nel matrimonio, nella vita familiare, nel successo e nel riconoscimento sociale) deve necessariamente perdere nella dimensione del *para-bállein*, quella che corre parallela alla vita subita. Ecco perché la vittoria conseguita nella realtà pratico-operativa («Wirklichkeit») si rivela tanto illusoria quanto ingannevole⁵⁶.

ribadire un sapere preliminare, a dimostrare una tesi pre-fissata ed enunciata una volta per tutte, alla esclusiva ricerca di conferme; desiderano invece andare oltre, scuotere le certezze dalle fondamenta (M. A. Ouaknin, *La "lettura infinita". Introduzione alla meditazione ebraica*, ECIG, Bologna 1998 [1992], p. 116 ss.). È lo spiazzamento, il *dépaysement* sotteso all'universo kafkiano, sicché la conclusione fortemente tetica e volitiva, posta in testa alla para-bola, non solo non trova conferma, ma poggia addirittura sulla beanza di una designificazione assoluta, strumento imprescindibile per una ri-significazione del mondo che si sa e si deve saper essere sempre precaria, suscettibile di infinite metamorfosi. Dunque, se la metafora unisce, crea ponti, congiunge e compone, la *machloqet*, tanto e quanto la riflessione intorno al «Gleich-nis», aggira, elude, corto-circuita la logica bivalente per far brillare il pensiero asimmetrico, irriducibile, scandaloso che non vede l'uomo come uno scarafaggio, ma ha davanti l'uomo-scarafaggio. Il «medesimo», per dirla con Lévinas, si cancella nell'altro irriducibile, non permette il confronto. Il «Gleich-nis» sfonda nel «Meta-gleich-nis» dei mondi possibili che l'eidetica kafkiana chiama alla vita in situazione per de-semanticizzarli secondo coordinate ostiche alla riflessione occidentale. Insomma, il pensiero intorno al «Gleich-nis» si spoglia delle antitesi, delle contrapposizioni dialettiche alla fine sempre sussunte in *a priori* pacificati e quietistici, poiché non si compiace di declinarsi e riflettersi nei manierismi maieutici dell'umanizzato Rotpeter (*Ein Bericht für eine Akademie*). È il *Quelque part dans l'inachevé*, per citare un bel libro di V. Jankélévitch, dove la parola si libera della buccia dilemmatica per accogliere e dire dell'impossibile effando dell'enigma.

⁵⁶ Al lessema *Klamm*, che ne *Il Castello* si identifica con il personaggio spasmodicamente cercato da K., corrisponderebbe il ceco *klam* «inganno, illusione» (R. Robertson, cit., pp. 329-330, il quale, a sua volta, fa riferimento a Elizabeth M. Rajec e H. Politzer – nota 48, p. 397). Giacché l'ebraico non si vocalizza e non conosce geminate, sarebbe un portar troppo oltre le cose, se rilevassimo che «klamm» risulta palindromo di *mal'àke* («angelo/messaggero»), un rovescio di Barnabas e del suo povero mondo, una sorta di suo complemento topologicamente «alto»? Su questo confronto, ai limiti dell'intercommutabilità, tra «basso» e «alto», già presente nell'immagine della «letteratura-assalto-al-confine», Kafka ritorna in una delle ultime lettere a Milena, nonché nel diario del 29.1.1922. È nota l'importanza che nell'ebraismo assume la speculazione sulle lettere dell'alfabeto (la *hokmat ha-tseruf* di Abulafia), è parimenti nota l'attenzione di Kafka per tali esercizi linguistici. Si pensi alle riflessioni sui nomi dei protagonisti del racconto *Das Urteil* (TB, 217-218). E, proprio nel periodo di avvio alla scrittura di *Das Schloß*, subito dopo l'arrivo a Spindelmühle: «Trotzdem ich dem Hotel deutlich meinen Namen geschrieben habe, trotzdem auch sie mir zweimal schon richtig geschrieben haben, steht doch unten auf der Tafel Josef K. Soll ich sie aufklären oder soll ich mich von ihnen aufklären lassen?» (TB, 413). Per non parlare di *Ein Traum*, tutto giocato sulla scrittura del nome. A ciò si ag-

Il terzo grande frammento romanzesco, cui Kafka pone mano alla fine del 1922, durante un soggiorno di cura a Spindelmühle, pare tradurre in immagini la capitale riflessione sulla lingua: si pensi ai tentativi di avvicinamento di K. al Castello, si pensi alla comunicazione alquanto disturbata tra il Castello e il villaggio, alla società gerarchicamente strutturata di osti, segretari, impiegati, sudice, lascive servette. Allorché K. si mette in cammino alla volta del Castello la strada, all'apparenza piana e diretta, si risolve in interminabili cerchi concentrici che permettono solo un avvicinamento *ad infinitum*, quantomeno asintotico, più probabilmente para-bolico e «complementare». Non solo il significato figurato e figurale del Castello è incerto, ma pure la sua immagine concreta, effettiva. Ché, non si fosse saputo trattarsi di un castello, lo si sarebbe potuto prendere per una cittadina alquanto miserevole e, fosse stato solo per visitarlo, K. avrebbe fatto meglio a tornarsene al paese natio che non vedeva da tempo: «[...] es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln» (S, 17). Pure il Castello, dunque, reca lo iridescente stigma dello *hierós*⁵⁷.

La realtà spirituale, di cui Kafka scrive negli aforismi di Zürau, non si lascia penetrare dall'esterno, a mezzo di un intelletto che tutto misura e tutto sfrontatamente vuole sfidare, come pare suggerire l'appellativo di «Land-ver-messer» con cui K. si presenta al lettore e al villaggio⁵⁸. Detta realtà si dà a conoscere dall'interno e mai attraverso il mondo dei sensi, ma solo vivendola e perdendosi in essa, ché a Zürau Kafka ebbe a scrivere: «Nicht jeder kann die Wahrheit sehn, aber sein» (H, 94), eccoci ricondotti

giunga che, nell'ultima stagione creativa, lo scrittore sembra affidare una speranza di redenzione alla parola «che chiama» (TB, 399).

⁵⁷ Si veda la seguente notazione dal terzo quaderno in ottavo: «Zur Vermeidung eines Wortirrtums: Was tätig zerstört werden soll, muß vorher ganz fest gehalten worden sein; was zerbröckelt, zerbröckelt, kann aber nicht zerstört werden» (H, 105). L'attenzione per la *lettera del discorso* scaturisce dalla riflessione che la precede: «Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das zweite ist Vollendung, also Untätigkeit, das erste Beginn, also Tab» (ibid.). Il compimento sta nell'«esser piccolo», *non* nel volersi fare piccolo – è la via che l'ultimo Kafka cercherà di praticare narrando delle gesta del popolo dei topi, via peraltro già trovata nelle riflessioni sulle *Piccole Letterature* del 1911.

⁵⁸ Ma si vedano le interessanti osservazioni di R. Robertson sulla copertura semasiologica dell'ebraico *mashoach* (agrimensore) che si differenzia da *mashiach* (messia) per uno scarto vocalico minimo (a/o) (R. Robertson, cit., p. 297).

all'arte come a-mimesi⁵⁹. Se K. deve imparare una lezione per porre un freno alla propria *hybris*, essa risiede nel mero, nudo essere dell'esser-ci, ma forse egli la perde per quella mancanza di attenzione che Benjamin, nel saggio su Kafka del 1934, legge come l'insegnamento più importante⁶⁰, la manca forse addormentandosi nel momento meno adatto e vegliando, anzi vigilando, là dove non serve. Il Castello, la cui immagine sia a K. che al lettore viene offerta sempre in forma mediata dalle descrizioni degli abitanti del villaggio e degli impiegati che frequentano la locanda dei Signori, si va delinendo allora proprio come ciò che non si lascia vedere con gli occhi del corpo, quelli legati alla «sinnliche Welt», qualcosa che, al pari dell'aforisma sulla lingua, può essere espresso solo accennandovi («andeutungsweise»): «Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn. Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an [corsivo r.m.]. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor» (S, 9)⁶¹. Potrebbe essere assimilato a quell'«indistruttibile in sé» che Kafka sa essere destino e condanna della specie umana, giacché tanto l'abbandonarsi al flusso evenemenziale senza la pena dell'auto-osservazione e dell'auto-interrogazione quanto l'indistruttibile si collocano al di qua del soggetto dell'appercezione e della funzione fatica⁶². Certo, il valore del Castello non si

⁵⁹ Alcune osservazioni di carattere stilistico: la sincope nel lessicale «sehen» conduce allo stesso numero di lettere del formale «sein», che esprime l'essenza della verità, ulteriormente sottolineata dalla posizione in fine di parola. Inoltre il testo tedesco usa il modale «können» e non «dürfen», quindi non è in gioco un divieto, bensì la capacità e, dunque, la possibilità dell'individuo: intendiamo dire che la speranza non è forclusa. A ciò si aggiunga che dopo l'avverbio «aber» compare solo il verbo, soggetto e oggetto sono cancellati nell'essere.

⁶⁰ W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 432.

⁶¹ Sul lessema «führt» – che nella lettura brodiana figura al preterito – si sono giocati decenni di interpretazioni. Fatalità della lingua che ri-vendica il debito contratto nel momento in cui, nascendo ad essa e per essa, inizia il processo che per il non-poeta sfocia nell'atto interpretativo inevitabilmente violento e cannibalico, per quanto egli cerchi di tenersi ai margini. Di come Kafka di ciò si ridesse è quanto rilevato nella folgorante riflessione di cui alla nota 3.

⁶² «Den Glauben richtig verteilen zwischen den eigenen Worten und den eigenen Überzeugungen. Eine Überzeugung, nicht in dem Augenblick, in dem man von ihr erfährt, verzischen lassen. Die Verantwortung, welche die Überzeugung auflegt, nicht auf die Worte abwälzen. Überzeugungen nicht durch Worte stehlen lassen, Übereinstimmung der Worte und Überzeugungen ist noch nicht entscheidend, auch guter Glaube

lascia come tale esaurire, trascende la dimensione simbolica e allegorica per farsi, con il mondo che lo contorna e lo accerchia, para-bola della ricerca di assoluto nel moderno e sottrarsi, ogniqualvolta lo si voglia fissare alla datità del mondo empirico.

Negli occhi spenti del consumato artista della fame permane «la salda, sebbene non più orgogliosa convinzione di perseverare nel digiuno» (E, 171). Egli non si è accontentato di credere nell'indistruttibile che alberga in ogni uomo, poiché tutta la sua esistenza vi ha anelato. Sconta la colpa con l'indifferenza del pubblico che lo ignora proprio nel momento in cui, libero dagli obblighi verso l'impresario, può superare il limite imposto dei quaranta giorni e protrarre il digiuno secondo capriccio e godimento. Epperò l'interesse dei visitatori del circo è già tutto per la ferinità ebbra di vita e di appetito che la pantera porta fieramente in giro nella gabbia. La stessa *hybris* caratterizza il cammino di K., il quale persegue con particolare acribia la via alla volta del Castello e al cospetto di Klammm. Abbiamo già ricordato come il ceco *kelam* significhi «inganno». Se K. insiste perché Klammm gli dia ascolto, per vederlo di persona, allora entra in gioco l'immagine di cui K. possiede solo una copia attraverso le varieghe descrizioni dei personaggi del romanzo con cui viene a contatto o instaura dei rapporti. Anche per l'ebreo Kafka l'immagine ricopre un ruolo importante. Come noto, il divieto sinaitico ha largamente contribuito a fare dell'ebraismo una religione dell'ascolto e della parola assai più che una religione dell'immagine e dello sguardo. Nei rapporti con il Castello l'ascolto è alquanto disturbato, basti pensare ai fraintendimenti che paiono volti a sventare l'instaurarsi della comunicazione. Difficilissimo è poi raggiungere le autorità del Castello, sebbene il villaggio disponga di adeguati collegamenti telefonici. Allorché K. potrebbe collegarsi senza impedimenti, resta ad ascoltare affascinato e profondamente assorto il lontano mormorio che gli giunge attraverso la cornetta del telefono, quasi un canto sommesso di voci bambine che cresce a formare un'unica voce sempre più alta e robusta (S, 30). L'interferenza della lingua legata al «mondo sensibile» provoca quel brusio di fondo che situa la vocazione poetica sotto il segno della cometa: «Kometennacht 17./18. [1910] Mit Blei, seiner Frau und seinem Kind beisammengewesen, mich aus mir heraus zeitweilig gehört, wie das

nicht. Solche Worte können solche Überzeugungen noch immer je nach den Umständen einrammen oder ausgraben» (H, 85).

Winseln einer jungen Katze beiläufig, aber immerhin» (TB, 12)⁶³. Sentire il corpo destinato a scriversi come il sommesso lamento di un gattino è già sfiorare l'*adynaton* del sentirsi sentirsi cui Kafka perviene con la «Wunde/Sinnbild» della celebre nota di diario del 1917 (TB, 386): operazione di transustanziazione del corpo in quanto di più incorporeo e evanescente, la *rûach* («vento, soffio, spirito, anima»). La voce, che sta fuori di noi, che noi stessi emettiamo e che non sentiremo mai, la voce da cui è impossibile separarci a meno di non deporre noi stessi, riposa su un paradosso formidabile, poiché ri-vela, come e più del viso, l'essenza intima e separata dell'individuo, quanto gli è celato e lo rende santo (*qadôsh*). Nel villaggio, del resto, tutti parlano con tutti o si rivolgono a tutti senza occuparsi davvero dell'altro, senza ascoltarlo sino in fondo. Le relazioni tra K. e il Castello come pure tra il Castello, i suoi funzionari e il villaggio paiono il risultato di fraintendimenti. Dacché Amalia ha respinto le proposte troppo apertamente sfrontate di Sortini i membri della sua famiglia vivono ai margini, banditi e disprezzati, macchiati da *cherem* che il vecchio padre cerca vanamente di rendere non avvenuto. Che all'origine vi sia un errore di comunicazione interpersonale è affermato da Olga nell'incontro con K., allorché ella sostiene che la famiglia sarebbe stata già nuovamente accolta nella comunità del villaggio se fosse stata in grado di presentare l'accaduto come un malinteso. Che non si tratti, poi, solo di un chiarimento, bensì dell'articolazione stessa del discorso è mostrato dal comportamento di Amalia la quale si rifiuta a qualsivoglia chiarimento e permane in un ostinato mutismo: «Stummheit gehört zu den Attributen der Vollkommenheit» (BK, 340). Poiché la verità non può essere com-presa, bensì solo auscultata all'interno del corpo proprio, nel fondo dell'anima, ad essa compete il silenzio; epperò l'urgenza della scrittura, sua invincibile malia, esige il racconto, e l'uso della lingua preme per dire l'indistruttibile in sé, impone colpevolmente di tendervi. «Aussprache bedeutet nicht grundsätzlich eine Schwächung der Überzeugung – darüber wäre auch nicht zu klagen –, aber eine Schwäche der Überzeugung» (H, 85), che è poi il principio che sembra informare di sé un romanzo così complesso, proprio perché

⁶³ Che l'*imagerie* dello scrittore manchi la data – da collocarsi nella notte seguente (cfr. F. Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, Fischer, Fr./Main 1990, *Kommentarband*, p. 13) – dice molto di quel *proton pseudos* intorno al quale si costruisce ogni vera vocazione artistica, ma forse permette pure di ricondurre l'opera di Kafka a quella che Blanchot, in un libro magistrale, definisce l'«écriture du dés-astre».

strutturato sul principio della con-versazione, come *Das Schloß*. La lingua, oramai lo sappiamo, può avvicinarsi alla verità solo descrivendo orbite ellittiche, cerchi concentrici che si vanno materializzando nel volo delle cornacchie attorno al Castello, immerso nell'inverno dell'anima. A Spindelmühle, agli inizi del 1922, un ospite smunto, congedato lo scrittore che lo ha vampirizzato e lo va divorando, si vede circondato da neve e gelo. L'arte e la vita, la vita risucchiata dall'arte: la fine come l'inizio – ancora un romanzo-torso. Il mortifero, innocente, casto candore iemale invita il viandante a lasciare un'impronta, ed è il numinoso del *qadōsh/chērem*, dello *hierós/hágios*, del *sacer/sanctus*, potenza auratica dello sfondo, bianco contrasto a registrare orma di sillabe e lettere, traccia di lingua umana che si vuole trascesa nella ricerca di una scrittura altra, possibilmente, assurdamente acheropita. Il Castello si staglia nel cielo di un inverno perpetuo quale cifra dell'in-afferrabile («Un-faß-bares»), in-esperi-bile che, mediante la sua stessa esistenza, rimanda alla non avvenuta solidarietà tra cosa e significato, al «cielo» come «impossibilità di cornacchie» (H, 42; 86). La via impraticabile, la sconfitta già avvenuta e ogni volta revocata con l'atto di scrittura, è quella del conferimento di senso – senso terreno, codice con-divisibile e con-diviso – a ciò che è di un mondo altro, con leggi e ordinamenti suoi propri, foss'anche quelli di una colonia penale. E, come nello straordinario *Il miracolo segreto* (1943) di J. L. Borges, forse l'unico artista ad aver attraversato l'universo kafkiano senza bruciarsi o svilirsi, la «legge marziale» (H, 43; 88) cede il passo allo «scrivere come forma della preghiera»⁶⁴. Nell'impronta sottile del pennino, nel *ductus* che

⁶⁴ Se la logica non può e non deve dire del senso della vita se non disdicendolo, anche per Wittgenstein resta la via della preghiera: «Das Gebet ist der Gedanke an den Sinn des Lebens» (L. Wittgenstein, *Tagebücher*, cit., p. 167). Ciò che, forse, ci permette di meglio comprendere lo «Schreiben als Form des Gebetes» (H, 348) di Kafka, perché, se qualsivoglia atto di scrittura è una riflessione intorno al senso della vita, mai scrittura fu più simile alla preghiera di quella di Kafka. Dall'inizio alla fine o dalla fine all'inizio (H, 121) essa pone al proprio centro il senso della vita. Ed è proprio questa scrittura – praticata nel cuore della notte in completa solitudine, al riparo dai rumori della famiglia e del mondo sinistramente, fantasmaticamente recuperati nella pagina insonne –, che più lo avvicina all'«essere» come da lui inteso: «Das Wort "sein" bedeutet im Deutschen beides: Dasein und Ihmgehören» (H, 44; 89). Appartenenza al Santo, a Dio, comunque sia a un'istanza superiore che lo spinge a spogliarsi di tutto l'aver. L'ebraico – che Kafka studiava – non conosce il verbo «avere» e per esprimere il possesso usa «essere a; essere per». Questo è la scrittura per Kafka del quale non sappiamo, come ci ricorda Benjamin, se pregasse; pure, se mai lo fece, di certo in quella preghiera, e, comunque, in quell'ultima

inscribe il suo autore nello spazio bidimensionale che solo gli compete, la vita si riduce, sgravata dalla zavorra indispensabile di bisogni e de-sideri, sino a raggiungere la magrezza scheletrica del digiunatore e del suo autore: del resto, con una mera variazione di genere, la lingua tedesca fa collabire scheletro e scrittura⁶⁵. L'engramma corporeo accoglie con ilarità auto-aggressiva lo *chērem/qadōsh* (separato e santo, santo perché separato e separato perché santo). È la scomunica autosegregante imposta alle urgenze primarie del corpo-soma pronto a ospitare con gioia crudele la negazione dei più elementari bisogni (TB, 167) per perseguire l'annullamento del soggetto e permettere il salto al di qua del testo. Sottrarsi all'identificazione comporta l'atto perverso del diniego del Nome del Padre che il soggetto Kafka persegue con scherzosa, acribica grafomania nelle variazioni sul tema della firma⁶⁶. Il testo kafkiano si dispiega allora come prodotto di opposizioni mitopoietiche finemente organizzate, le quali si annullano reciprocamente per creare nuovi rapporti⁶⁷. Da ciò si origina una rete di analogie, corrispondenze, embricature, metamorfosi, sovrapposizioni tale da sovvertire l'ordine logico-temporale dei testi della tradizione occidentale, nel mentre le componenti socio-cultural-religiose vanno ad arricchire la multiforme significanza di una produzione senza precedenti per la svolta noologica e la messa in discussione assiologica di valori pre-costituiti universalmente accettati. Impresa quanto mai audace poiché l'ebreo Kafka si è strettamente attenuto, per realizzarla, al divieto di farsi immagini e, dunque, di sostituire i vecchi idoli con i nuovi che egli pone in discussione sul nascere⁶⁸. Un'opera che poggia su tali premesse non può in

scrittura, in quella scrittura delle cose ultime, abbracciò noi tutti (W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 432).

⁶⁵ Cfr. «die Skelett», varietà di scrittura dai tratti molto sottili (*Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1995, vol. VIII, p. 3581).

⁶⁶ Dopo aver ridotto il Nome del Padre alle iniziali, sovente Kafka ricorre al solo possessivo, concessione e consegna all'Altro, pur sempre deprivata del nome: «Dein / (nun verliere ich auch noch den Namen; immerfort ist er kürzer geworden und jetzt heißt er: Dein)» (MI, 67), scrive a Milena.

⁶⁷ «Nach Selbstbeherrschung strebe ich nicht. Selbstbeherrschung heißt: an einer zufälligen Stelle der unendlichen Ausstrahlungen meiner geistigen Existenz wirken wollen. Muß ich aber solche Kreise um mich ziehen, dann tue ich es besser untätig im bloßen Anstaunen des ungeheuerlichen Komplexes und nehme nur die Stärkung, die e contrario dieser Anblick gibt, mit nach Hause» (H, 42; 85-86).

⁶⁸ Giacché la riflessione sul *Gleich-nis* si dà come regno delle pure relazioni – che è poi quanto ci mostra Goethe con la discesa alle madri –, allora esso è pure il luogo in cui, per

alcun modo orchestrare una rappresentazione mimetica o anti-mimetica del mondo dato, ma deve rappresentare un mondo a sé. A Zürau, in campagna, affidato alle amorevoli cure della sorella Ottila, se non proprio la felicità Kafka aveva esperito qualcosa di assai simile ad essa. E gli otto mesi di Zürau a partire dal 1917 – l'anno della tubercolosi, della rottura del fidanzamento con Felice, del congedo dal lavoro – si riverberano sull'ultima fabulazione come il periodo più bello della vita (MI, 68). Ne *Il Castello* gli abitanti del villaggio acquistano lo spessore e la vivezza di certe scene della grande pittura di genere. Figure piene⁶⁹, essi non si lasciano ricondurre a mere proiezioni del protagonista, ma vengono disegnate nella coralità della vita di una *communitas*, forse di uno *shtetl* con il suo proprio *cherem*⁷⁰. Questo «mondo complementare» permette a Kafka, nelle ultime opere, di trovare la strada verso un'umanità più autentica, davvero innocente e soprattutto umile che assurge infine forse a epica grandezza nelle riunioni alle quali il popolo dei topi si sente chiamato dalle ambigue esibizioni della *soi-disant* benefattrice Josefina. Sono gli ebrei orientali cui Kafka ritorna negli ultimi due anni di vita: i fanciulli irruenti, sani, allegri della

usare un'espressione di Lévinas, Dio può venire all'idea. «Wie sich alles verhält ist Gott. / Gott ist wie sich alles verhält», scrive Wittgenstein in una stupenda pagina di diario che dice la pienezza e compiutezza del Divino nella figura del chiasmo perfetto (L. Wittgenstein, *Tagebücher*, cit., p. 167).

⁶⁹ Così descrive Kafka la vita dei contadini di Zürau: «Allgemeiner Eindruck der Bauern: Edelmänner, die sich in die Landwirtschaft gerettet haben, wo sie ihre Arbeit so weise und demütig eingerichtet haben, daß sie sich lückenlos ins Ganze fügt und sie vor jeder Schwankung und Seekrankheit bewahrt werden, bis zu ihrem seligen Sterben. Wirkliche Erdenbürger» (TB, 390). Ancora un «periodo buono con interruzioni» sarà quello trascorso nell'estate del 1922 a Planá con la diletta Ottila, su cui il diario tace quasi del tutto (TB, 427-428).

⁷⁰ Si pensi alla vicenda di Nachman di Breslav, una delle più enigmatiche e affascinanti figure della *Chasidut*, portatore di un pensiero profondamente scomodo e ambivalente per gli stessi *rebbe* che gli imposero *chërem*. Oltre all'indimenticabile ritratto dedicato da E. Wiesel nella nota celebrazione hasidica, si veda M. A. Ouaknin, *Le livre brûlé. Philosophie du Talmud*, Lieu Commun, Paris 1993, testo di scintillante intelligenza e sottigliezza. Sorprendenti e cogenti le coincidenze nei *curricula vitae* e nella struttura di pensiero di Rabbi Nachman e di Kafka. Debitamente segnalate da G. Limentani e S. Bahbout in *Nachman il narrastorie, Postfazione: a Nachman di Breslav, La principessa smarrita*, Adelphi, Milano 1981; G. Limentani, *Nachman racconta*, Giuntina, Firenze 1993, tali convergenze non debbono essere lasciate alla mera suggestione, ma vanno indagate in un lavoro a se stante.

Colonia della Casa Popolare Ebraica di Berlino a Müritz, soccorsi e sottratti alle strettezze berlinesi da ebrei occidentali⁷¹. Di lì a poco Hurbinnek, il bambino a-fasico di Primo Levi, il senza-nome la cui lingua, finalmente articolata, nessuno comprende nel campo, testimonia dell'osceno di quella metafisica del Soggetto che già in Kafka sogna se stessa come incubo irriferribile. Epperò lo scrittore postremo, così come il primo, fa ancora in tempo a conoscere un mondo, una cultura, una lingua che l'Europa ha voluto cancellare. È Dora Dymant, figlia di un pio *hasid* che dal suo cosmo ebraico orientale si oppone all'unione della figlia con un ebreo occidentale il quale si sente vecchio, molto vecchio di una cultura e di una tradizione che non gli danno presente e futuro, ma che, soprattutto, gli negano un passato (MI, 247). È, ancora, il mondo di Puah Bentovim, la giovane venuta in Europa dalla Palestina, che impartisce a uno scrittore alla ricerca delle proprie origini lezioni di ebraico e prima di congedarsi lo esorta a continuare gli studi nella Lingua dei Padri. Detta commistione di elementi – unita ad una personalità eccezionale – conferisce al mondo dell'autore caratteristiche tali da dischiudere abissi inesplorati, verso una nuova cartografia dell'anima: l'ebraismo non assimilato sostanzia la propensione sempre più scoperta per un'arte a-mimetica che proietta sullo schermo usurato dell'immaginario occidentale un universo interiore senza precedenti per la capacità di coniugare la rigogliosa densità iconica con la

⁷¹ Molto opportunamente Robertson ricorda la lettera a H. Bergmann del luglio 1923: «50 Schritte von meinem Balkon ist ein Ferienheim des jüdischen Volksheims in Berlin. Durch die Bäume kann ich die Kinder spielen sehen. Fröhliche, gesunde, leidenschaftliche Kinder. Ostjuden, durch Westjuden vor der Berliner Gefahr gerettet. Die halben Tage und Nächte ist das Haus, der Wald und der Strand voll Gesang. Wenn ich unter ihnen bin, bin ich nicht glücklich, aber vor der Schwelle des Glücks» (B, 436) (cfr. R. Robertson, cit., p. 355). Si veda pure l'amorevole descrizione dei giovani ebrei praguesi, fieri e atletici, riuniti nell'Associazione sportiva Makkabi a festeggiare con tornei, canti e letture la festa di *Purim*: «Das reine Gefühl und die Klarheit über seine Gründe. Der Anblick der Kinder, besonders eines Mädchens (aufrechter Gang, kurze schwarze Haare) und eines anderen (blond, unbestimmte Züge, unbestimmtes Lächeln), die aufmunternde Musik, der Marschtritt. Das Gefühl eines, der in Not ist, und es kommt Hilfe, der sich aber nicht freut, weil er gerettet wird – er wird gar nicht gerettet –, sondern weil neue junge Menschen kommen, zuversichtlich, bereit, den Kampf aufzunehmen, zwar unwissend hinsichtlich dessen, was bevorsteht, aber in einer Unwissenheit, die den Zuschauenden nicht hoffnungslos macht, sondern ihn zur Bewunderung, zur Freude, zu Tränen bringt. Auch der Haß gegen den, dem der Kampf gilt, mischt sich ein (aber wenig jüdisches Gefühl, wie ich glaube)» (TB, 422-423).

mancanza del processo dialettico classico, senza per questo scimmiettare accenti profetici, spia di inquietante auto-elezione⁷². Sul «formidabile mondo» che Kafka ha in testa stingono i racconti hasidici: è lo *orbis pictus* degli *shtetlabe* dal cui sfondo si staccano le leggendarie figure dei *rebbe*, a metà tra capi indiscussi della comunità e paria sporchi, magari colpiti – come Nachman, come la famiglia di Barnabas in *Das Schloß* – da *chërem*, comunque legati a una fisicità in cui il corpo gioca un ruolo tutt'affatto diverso che nel sanguigno, debordante, vitalistico Kafka padre⁷³. Tale mondo caratterizza inizio e fine dell'avventura mondana di Kafka figlio, l'unica dimensione in cui gli è dato scrivere pur parlando già da sempre da un altro luogo, dalla soglia, come il figliuol prodigo della parabola *Heimkehr* o di una celebre annotazione di diario sul non essere ancora o mai nato (TB, 423). Questa avventura, che sfocia nel sogno di congiungersi in matrimonio con una ebrea orientale allevata nella tradizione hasi-

⁷² Negando all'opera di Kafka qualsivoglia «Sehergabe» («dono di veggenza») (W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel*, cit., p. 271), Benjamin consegna ai posteri un legato tanto impraticabile quanto ineludibile, come di fatto è quello del praghese; ma se la via paregorico-mistificante è sbarrata, si apre quella messianica. Nello splendido ritratto dell'artista da piccolo contenuto in *Infanzia Berlinese (Die Mummerehlen)* la «porta della giustizia» lascia il posto a quella del pittore cinese che scompare nel proprio stesso dipinto e le immagini del piccolo Walter e del piccolo Franz tornano a confondersi sotto il segno di Saturno. Nell'ultima Tesi *Sul concetto della storia* (stesura XVIIIb) il futuro, su cui agli ebrei, conformemente al dettato della *Torah*, è vietato investigare, è recuperato in ogni secondo come «piccola porta da cui poteva entrare il Messia». L'utopia soteriologica blochiana aggiunge – superba *variatio* in dissolvenza – il motivo tutto ebraico della traccia. Ed è «Il tema della porta» nel bellissimo *Spuren*, sezione «Dasein». Non di pittura, bensì di lirica cinese disquisisce Kafka con Felice per strapparla alla scrittura notturna, sua esclusiva prerogativa, piacere, godimento nascosto che necessita di un letto intatto, solitario, profumato di essenze (FE, 118-119).

⁷³ Si veda la descrizione di questo mondo nella pagina di diario del 14 settembre 1915, allorché Kafka visita il Wunderrabbi a Žizkov insieme a Max Brod e Jiří Mordechai Langer. L'acuto, sensibilissimo osservatore dell'umano, che Kafka sempre fu, sottolinea la natura paterna di questa figura indubbiamente carismatica, e, soprattutto, quella commistione di sporcizia e candore che tradisce il sacro/impuro dell'opposizione binaria primitiva qui mirabilmente situata nell'infanzia immaginata: «Schmutzig und rein. Eigentümlichkeit intensiv denkender Menschen. Kratzt sich am Bartansatz, schneuzt durch die Hand auf den Fußboden, greift mit den Fingern in die Speisen – wenn er aber ein Weichen die Hand auf dem Tisch liegen läßt, sieht man das Weiß der Haut, wie man ein ähnliches Weiß nur in Vorstellungen der Kindheit gesehn zu haben glaubt. Damals allerdings waren auch die Eltern rein» (TB, 348-349). Cfr. pure la lettera a Brod di metà luglio 1916 da Marienbad, con il resoconto puntuale sul Belzer Rabbi e la sua corte (B, 141-146).

dica e di emigrare con lei in Palestina, si chiude con il racconto delle gesta della cantante Josefina e del suo popolo. L'«assalto all'ultimo confine terreno» si riposa nel canto e nella musica o nel non-canto/non-musica prodotti da Josefina: «[...] aber ihr Auditorium pfeift nicht, es ist mäuschenstill, so als wären wir des ersehnten Friedens teilhaftig geworden, von dem uns zumindest unser eigenes Pfeifen abhält, schweigen wir. Ist es ihr Gesang, der uns entzückt oder nicht vielmehr die feierliche Stille, von der das schwache Stimmchen umgeben ist?» (E, 174). Il suo personale rovello interiore, come fosse il sommesso lamento di un gattino la notte della cometa, l'autore lo traspone un'ultima volta nei cerimoniali claustrofilici dell'animale della *Tana*, per deporlo, infine, e perdersi nelle patetiche, commoventi figurine dei topi che non riusciamo più a pensare senza le strisce disegnate da A. Spiegelman. E il sublime, l'immenso, tremendo legato di Kafka all'arte riposa nello sporco, nell'infimo più infimo, nel gesto più gratuitamente inutile e per questo da sempre sfuggito al controllo, all'immane anancasma della *techné*⁷⁴.

Abbiamo già osservato come nelle riflessioni sul rapporto tra Josefina e il suo popolo («Volk») il topo affabulatore irretisca il lettore in una serie di affermazioni paradossali. La vera natura dell'arte della cantante rimane enigmatica, nulla più che un flebile fischiello quasi privo di sostanza, in cui si producono, da sempre e senza rifletterci, tutti i topi, giacché «Il fischiare è la lingua del nostro popolo» (E, 180). Fino all'ultimo si stigmatizza la natura vanesia della pratica artistica, nel mentre se ne sottolinea l'eterea evanescenza che Kafka, malato a morte, pare considerare con maggiore indulgenza, quale fattualità ineliminabilmente ancorata al mondo. Il trapezista di *Primo dolore (Erstes Leid)*, ancor quasi bambino, ne è già vittima. Questo compagno dei girovaghi della *V Elegia* rilkiana – i quali «con urgenza sin da / principio / torce un / per amore di chi, di chi / mai soddisfatto volere?» (vv. 3-4) –, non conosce la beatitudine dell'attimo fuori dal tempo in cui essere e apparire sono ancora tutt'uno. Il più giovane degli artisti di strada non può aprirsi al sorriso e neppure al dolore, perché

⁷⁴ Atrocemente chiaroveggenti e disperatamente partecipate le osservazioni di Benjamin, quando scrive che: «Kafkas vielfach so heitere und von Engeln durchwirkte Welt das genaue Komplement seiner Epoche ist, die sich anschickt, die Bewohner dieses Planeten in erheblichen Massen abzuschaffen. Die Erfahrung, die der des Privatmanns Kafka entspricht, dürfte von großen Massen wohl erst gelegentlich dieser ihrer Abschaffung zu erwarten sei» (W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel*, cit., p. 271).

già la fatica lo reclama, così come il piccolo trapezista rifiuta la pesantezza del terreno con un capriccio talmente dolente che l'impresario, indulgente e paterno, teme per l'esistenza del suo protetto e nel mentre ne veglia il sonno, solo apparentemente tranquillo, in cui il pianto si seda, crede davvero di riconoscere su quella fronte bambina i solchi delle prime rughe, la firma con cui la *Sorge* segna l'inevitabile nascita al mondo del Soggetto. Per l'artista della fame dell'omonimo racconto la punizione consiste nel fatto che gli è concesso superare il limite umano e divino del digiuno, solo quando il pubblico ha perso ogni interesse nei suoi confronti, allorché il corpo, macabra natura morta, giace assimilato alla paglia sparsa sul fondo della gabbia in cui gli animali feroci, vera attrazione, si muovono con ottusa, vitalistica, minacciosa possanza. Il castigo di Josefina lo si può ricavare dalle speculazioni del topo-narratore, il quale insinua che il tanto celebrato belcantismo altro non sia che attività comunissima del suo popolo; anzi la mistificazione di un'autentica arte è denunciata dal fatto che Josefina svolge tale attività in maniera infinitamente più manchevole rispetto al resto del popolo dei topi, per altro connotato come assolutamente non musicale (E, 172). Del resto lo stesso topo narratore potrebbe essere accusato di massima vanità, dissimulata, con astuta scaltrezza, grazie a una *vis retorica* le cui marche contrastive, affastellandosi inopinatamente, paiono stringere il lettore nello spazio senza scampo di un *double-bind*. E davvero, forse, allora il popolo dei topi non è rappresentato né dalla voce narrante né da quella narrata. Sicuramente, come testimonia il cambiamento da Kafka apportato al titolo⁷⁵, esso controbilancia pazientemente la natura vanesia, infantile e capricciosa della sua unica cantante⁷⁶. A dire il vero la non-arte, le sfuriate connotate da maniacalità pseudo-paranoidea di Jose-

⁷⁵ Kafka decide di modificare il titolo del racconto, uscito il 20.4.1924 sulla *Prager Presse* come *Josefine die Sängerin*, con la seguente motivazione: «Die Geschichte bekommt einen neuen Titel. "Josefine die Sängerin – oder – Das Volk der Mäuse". Solche Oder-Titel sind zwar nicht sehr hübsch, aber hier hat es vielleicht besonderen Sinn. Es hat etwas von einer Waage» (M. Brod, *Über Franz Kafka*, Fischer, Fr./Main 1974, pp. 179-180). Il 2 dicembre 1921, mentre la relazione con Milena gli provoca indicibili sofferenze, Kafka scrive: «Immer M., oder nicht M., aber ein Prinzip, ein Licht in der Finsternis» (TB, 403).

⁷⁶ In data 26.11.1917 Kafka appunta il seguente *aperçu*: «Eitelkeit macht häßlich, müßte sich also eigentlich ertönen, statt dessen verletzt sie sich nur, wird "verletzte Eitelkeit"» (H, 88). Nell'ultimo racconto Josefina, questa vanità fatta persona, avanza un ennesimo ricatto per godere, con il pretesto di una ferita al piede, di privilegi particolari: la «verletzte Eitelkeit» ritorna, nella bonaria ironia del narratore, come «Fußverletzung» (E, 184).

fine, gli tornano comode. Una vera, autentica artista i topi, sin da piccoli usi solo al sudore della fronte e a una vita sempre allerta, non sarebbero stati in grado di sostenerla, di celebrarla adeguatamente (E, 178). Epperò un altro, più profondo motivo potrebbe aver determinato la variazione del titolo, il cui «oder» sembra riecheggiare lo *Enten Eller* del filosofo danese che nel periodo di Zürau tanto aveva occupato il pensiero di Kafka per ritornare negli ultimi tempi (TB, 428). La ferita ai polmoni, partendo dall'ineliminabile buco nell'essere, dall'irrapresentabile del corpo proprio, apre al simbolico che si realizza nella riflessione intorno alla necessità di un'arte responsabile⁷⁷. Il popolo dei topi controbilancia le scenate/sceneggiate⁷⁸ di Josefina e sfugge alla lusinga affabulatoria e fabulatoria *giacché* e *dacché* non pratica la Storia⁷⁹. Il corpo reale si transustanzia nel corpo

⁷⁷ «Buschleben. Eifersucht auf die glückliche, unerschöpfliche und doch sichtbar aus Not (nicht anders als ich) arbeitende, aber immer alle Forderungen des Gegners erfüllende Natur. Und so leicht, so musikalisch» (TB, 422). E già nel quarto quaderno in ottavo: «Niemand schafft hier mehr als seine geistige Lebensmöglichkeit; daß es den Anschein hat, als arbeite er für seine Ernährung, Kleidung und so weiter, ist nebensächlich, es wird ihm eben mit jedem sichtbaren Bissen auch ein unsichtbarer, mit jedem sichtbaren Kleid auch ein unsichtbares Kleid und so fort gereicht. Das ist jedes Menschen Rechtfertigung. Es hat den Anschein, als unterbaue er seine Existenz mit nachträglichen Rechtfertigungen, das ist aber nur psychologische Spiegelschrift, tatsächlich errichtet er sein Leben auf seinen Rechtfertigungen. Allerdings muß jeder Mensch sein Leben rechtfertigen können (oder seinen Tod, was dasselbe ist), dieser Aufgabe kann er nicht ausweichen» (H, 121). Sommessa, sublime riflessione che ci permette di comprendere perché psicologia e psicoanalisi non possano soddisfare la fame di cose ultime di Kafka, così come psicoanalisi e antropologia non possono soddisfare il Wittgenstein delle «forme di vita».

⁷⁸ È significativo che il nostro Enzo Moscato abbia incluso in uno dei suoi spettacoli, sempre innervati dalla spessa gestualità e dal colorito folclore partenopeo, proprio *Giuseppina, la Cantante ovvero il Popolo dei Topi*.

⁷⁹ Il passo, contestato da taluni critici scettici su una lettura del racconto alla luce del pensiero ebraico, è stato analizzato da Robertson (cfr. R. Robertson, *Der Künstler und das Volk* in *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*, H. L. Arnold (cur.), edition text + kritik GmbH, München, 1994, pp. 180-191, in particolare p. 189). Esso si lascia, a nostro modo di vedere, chiarire proprio alla luce della concezione ebraica del tempo: senza pensare a letture ermeneutiche più estranee alla tradizione occidentale, basti qui ricordare le dotte argomentazioni di G. Steiner in *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 1994 [1992], in particolare p. 168 ss.; pp. 186-188. Ci limitiamo a menzionare un altro aspetto, intimamente legato allo *et ketz* (tempo/punto della fine) – il tempo-catastrofe dell'avvento messianico: «[...] la Bibbia e gli scrittori apocalittici non hanno mai concepito un progresso della storia che porterebbe alla redenzione [...]. La redenzione, piuttosto, è il sorgere di una trascendenza al di sopra della storia, la proiezione di un fascio di luce a partire da una fonte

simbolico di una comunità tribolata e perseguitata, epperò finalmente sollevata dal tormento della coscienza infelice che riflette (su) se stessa e, soprattutto, dall'auto-osservazione («Selbstbeobachtung») che tormenta Kafka sin dagli inizi della sua avventura mondana di soggetto e di artista, o, per meglio dire, di soggetto in quanto votato con perversa sacertà alla chiamata dell'arte⁸⁰. Lontano da lusinghe come pure da suppliche, il popolo dei topi, che quasi non conosce infanzia e per questo vi resta sempre un po' legato (E, 178-179), persegue con tenacia la propria strada nell'accettazione di una vita strappata con il sudore della fronte al dolore dell'essere nati come pure ad assalti di nemici esterni che possono piombare da ogni dove, giacché esso vive disperso su un territorio assai vasto (E, 179). Cionondimeno la vita gli accade nella maniera più naturale. *Josefine, la Cantante ovvero il Popolo dei Topi* rappresenta il tentativo più radicale compiuto dallo scrittore Kafka di sopprimere il soggetto in quanto confine e limite del mondo sensibile, quello del puro evento. Il racconto, che assurge a vera e propria *Legende*, propone l'attraversamento del simbolico nel superamento del «mittelbares begrifflich-kategoriales Denken» (Husserl). E il lettore subisce il fascino di questo *perpetuum mobile* che gira sulla bi-logica dell'inconscio (Matte Blanco) per sfiorare i confini del mistico. È un invito, se-duttivo quant'altri mai, del narratore postremo a spogliarsi dell'acribia mitridatizzante, del vizio della «Er-kennt-nis» intesa come volontà di catalogare, cartografare, colonizzare il mondo⁸¹. Se il silenzio ostinato di

esterna alla storia», così Scholem citato da M. Löwy, *Redenzione e Utopia. Figure della cultura ebraica mitteleuropea*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 [1988], p. 26. Accenniamo appena a una dimensione che nell'opera di Kafka rappresenta uno snodo a significanza alta, collocata com'è, in posizione esposta, proprio alla fine dell'ultimo racconto. Si tratta della scomparsa di Josefine come tempo/punto della Er-lösung: «Josefine aber, erlöst von der irdischen Plage, die aber ihrer Meinung nach Auserwählten bereitet ist, wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder» (E, 185). Sullo sfondo Benjamin, la sua personale ricezione di Kafka, che cresce e si modifica parallelamente alle idee espresse nel *Theologisch-Politisches Fragment* come nelle Tesi di *Über den Begriff der Geschichte* e di cui discute con Scholem sino alla fine.

⁸⁰ Si veda, ancora nel 1921, nell'autunno seguente all'incontro con Milena «al confine»: «7. November. Unentrinnbare Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem sonst beobachtet, muß ich mich um so genauer beobachten» (TB, 402).

⁸¹ «Es ist ein unlösbarer Zusammenhang zwischen dem Bewußtsein der Unüberschreitbarkeit der Formen unseres Denkens und dem Bewußtsein von der Transzendenz.

A-malia (*Das Schloß*) può in certo qual modo ricordare quello di Ottilie nelle goethiane *Wahlverwandtschaften*, la fine di Josefine, suggello al racconto di una vita, richiama lo stigma della giovinetta nella bara coperta di vetro, che, nella celebrazione della fiaba-*mysterium* legata all'engramma corporeo, erode la *ratio* ironizzante del Goethe scienziato per aprire all'imperscrutabile *adynaton* degli *hieroi logoi*, gli «Urworte» dello *Orphisches Fragment* da cui si affaccia l'Oriente. L'oscillazione del corpo, con cui il *hasid* accompagna preghiera e meditazione, pare averla vinta sulla furia interpretativa del *pilpul*, è un movimento *a latere*, ai margini del regno in cui la Legge del Padre è sospesa, sospesa per la tomba, per la morte, sospesa per la vita⁸². È un invito a recarsi al di là del bene e del male, dunque al di là, o, meglio, al di qua del soggetto wittgensteinianamente inteso⁸³, verso l'*Hors sujet*,

/ [...] Aber durch die Klarheit dieses Grenzbewußtseins wird nicht der Gehalt des Gottesgedankens gegenwärtig, sondern nur seine Reinheit möglich. Sein Gehalt tritt geschichtlich in naiver Gegenständlichkeit ohne solches Denken in Erscheinung» (K. Jaspers, *Notizen zu Martin Heidegger*, Piper, München-Zürich 1978, p. 251). Così il filosofo che seppa articolare il pensiero del limite, da cui eravamo partiti, rifiutando, con vigile consapevolezza, lo sfondamento dell'Essere nel «volere o meno il proprio Dasein», secondo la programmatica asserzione del *Discorso di Rettorato* heideggeriano.

⁸² «Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschlossenheit, nicht wie ein "Einsiedler", das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter. Schreiben in diesem Sinne ist ein tieferer Schlaf, also Tod, und so wie man einen Toten nicht aus seinem Grabe ziehen wird und kann, so auch mich nicht vom Schreibtisch in der Nacht» (FE, 412), scrive Kafka a Felice nel giugno del 1913. La *qedushah* ebraica è condizione di santità cui si lega l'idea di separatezza. Lungi dal glorificare e innalzare l'individuo, detta separatezza è segno di distinzione solo in quanto lo investe della massima responsabilità.

⁸³ È, significativamente, nell'unico documento su Heidegger che il filosofo viennese va precisando la sua idea di etica in relazione al linguaggio e al concetto di limite. Leggiamolo alla luce delle argomentazioni sinora prodotte. Il punto di partenza è costituito da una riflessione sulle categorie heideggeriane «Sein» e «Angst»: «Der Mensch hat den Trieb, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen. Denken Sie z.B. an das Erstaunen, daß etwas existiert. Das Erstaunen kann nicht in Form einer Frage ausgedrückt werden, und es gibt auch gar keine Antwort. Alles, was wir sagen mögen, kann a priori nur Unsinn sein. Trotzdem rennen wir gegen die Grenze der Sprache an. [I] Dieses Anrennen hat auch Kierkegaard gesehen und es sogar ganz ähnlich (als Anrennen gegen das Paradoxon) bezeichnet. Dieses Anrennen gegen die Grenze der Sprache ist die *Ethik*. [...] In der Ethik macht man immer den Versuch, etwas zu sagen, was das Wesen der Sache nicht betrifft und nie betreffen kann. Es ist a priori gewiß: Was immer man für eine Definition zum Guten geben mag – es ist immer nur ein Mißverständnis, das Eigentliche, was man in Wirklichkeit meint, entspreche sich im Ausdruck (Moore). Aber die Tendenz,

verso l'*A-dieu* di Lévinas, per liberare e dischiudere l'«umanesimo dell'Altro uomo»⁸⁴, poiché la condanna severa e senza appello che lo scrittore pronunzia su se stesso non riguarda i contemporanei⁸⁵.

L'industrioso popolo dei topi non ha mai prestato attenzione («hinweg-sehn») a certe abilità che gli sono connaturate. Come risulta dall'esempio delle noci, esso non abbisogna neppure della contrapposizione dialettica mimesi/anti-mimesi. Da sempre rompe noci senza conoscerne l'arte, semplicemente perché «noi la padroneggiavamo senza intoppi» (E, 173). Che l'immagine della noce sia legata al mistico, come esempio dell'intimo più intimo racchiuso nel guscio, è indagato da Scholem, il quale rimanda al

das Anrennen *deutet auf etwas hin*» (L. Wittgenstein, *Zu Heidegger* in *L. Wittgenstein und der Wiener Kreis, Werkausgabe*, cit., vol. III, pp. 68-69).

⁸⁴ Sono titoli o allusioni alle opere del grande filosofo ebreo-lituano, nell'ordine: E. Lévinas, *Hors sujet*, Fata Morgana, Montpellier 1987; Id., *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1982; Id., *Humanisme de l'Autre homme*, Fata Morgana, Montpellier 1972. In *Di Dio che viene all'idea* leggiamo: «La questione del mio diritto all'essere è inseparabile dal per-l'altro in me, essa è antica quanto questo per-l'altro. Questione contro-natura, contro il naturale della natura. Una questione di senso per eccellenza, al di qua o al di là di tutti i giochi di senso che ci sorprendono nel riferimento delle parole, le une alle altre, nel nostro passatempo di scrittura. Questione del senso dell'essere; non l'ontologia della comprensione di questo verbo straordinario, ma l'etica della giustizia dell'essere. [...] La questione per eccellenza o la prima questione, non è "perché c'è l'essere piuttosto che nulla?", ma "ho io diritto all'essere?" / Questione di senso che non si rivolge verso alcuna finalità naturale, ma che si perpetua nei nostri strani discorsi umani sul senso della vita, in cui la vita si risveglia all'umanità. Questione rimossa la maggior parte del tempo e che risale al punto estremo di ciò che si chiama talvolta, alla leggera, malattia» (E. Lévinas, *Di Dio che viene all'idea*, cit., pp. 197-198). Nella nota relativa al passo Lévinas fa esplicito riferimento a Kafka: «In proposito, sotto forma di apologo biblico, ricorderò i libri che sembrano costituire la "bibbia" del mondo letterario contemporaneo: l'opera di Kafka. Al di là dei labirinti e delle impasses del Potere, della Gerarchia e dell'Amministrazione che fanno smarrire e separano gli uomini, ciò che si manifesta in quest'opera è il problema della stessa identità umana messa in questione sotto l'accusa senza colpevolezza, il problema del suo diritto all'essere e dell'innocenza dell'avvenire stesso dell'avventura dell'essere» (p. 198, nota 4).

⁸⁵ «M.[ax Brod] hat hinsichtlich meiner recht: "Alles herrlich, nur nicht für mich, und mit Recht". Mit Recht, sage ich und zeige, daß ich wenigstens dieses Vertrauen habe. Oder habe ich nicht einmal das? Denn ich denke nicht eigentlich an "Recht", das Leben hat vor lauter Überzeugungskraft keinen Platz in sich für Recht und Unrecht. So wie du in der verzweifelten Sterbesstunde nicht über Recht und Unrecht meditieren kannst, so nicht im verzweifelten Leben. Es genügt, daß die Pfeile genau in die Wunde passen, die sie geschlagen haben. / Dagegen ist von einem allgemeinen Aburteil über die Generation bei mir keine Spur» (TB, 408).

celeberrimo passo del *Talmud* sui quattro che entrarono nel *PaRDèS*⁸⁶. Quello che qui merita rilevare è l'idea, sviluppata dai mistici, della *Torah* come noce, di cui il senso ultimo (*Sod*) è rappresentato dal gheriglio. Esso è ciò che si spalanca al di là della 'aggadab, è quanto Benjamin scandagliava, al pari e sulla scia di Kafka, rifiutandosi alle lusinghe dell'apofansi per toccare le regioni del silenzio, la via apofatica in cui il Divino collabisce con la Storia. E sono pure gli enunciati del *Tractatus* a partire da 6.4312. Ora, questo intimo più intimo costituisce pure il cuore della incontenibile, irrefrenabile «Lust zu fabulieren» di Kafka, è la «zampata del leone», come scrive Benjamin in un passo significativo della lettera a Scholem in cui ritorna sul tema del «Gleichnis» per riconoscere all'arte di Kafka una volontà di sfondare nella dimensione che abbiamo definito del «Metagleichnis»⁸⁷. Durante la frequentazione con gli attori di Lemberg lo scrittore praghese registra nei diari dell'autunno 1911 un racconto di Löwy, che altro non è se non una ripresa del famoso passo talmudico dei quattro che entrarono nel *PaRDèS* e delle speculazioni del celebre cabbalista spagnolo Mosè de Leon, con una importante variante che dice molto della *chutzpah* (simpatica, disinvolta, irriverente impudenza) dei narratori hasi-

⁸⁶ «L'uno vide e morì, il secondo vide e perse il senno, il terzo isterilì le giovani piantagioni [e cioè divenne un rinnegato e traviò i giovani]. Solo rabbi Akiba entrò sano e uscì sano (Hagigah 14b). [...] Quello che ci interessa qui è il fatto che questo concetto molto cangiante e ricco di sfumature fu inteso da Mosè de Leon come abbreviazione dei quattro strati di senso della Torah. Ogni consonante della parola *Pardes* si riferisce a uno di questi strati: P sta per *Peshat*, il senso letterale, R per *Remez*, il senso allegorico, D per *Derasha*, l'interpretazione talmudica e haggadica, S per *Sod*, il senso mistico. Il *Pardes* in cui entrarono i quattro dotti antichi assume così il significato di speculazioni sul vero senso della Torah in tutti e quattro questi strati. In un'opera scritta poco dopo lo stesso Mosè de Leon riprendeva questa immagine e la combinava con l'immagine menzionata prima della Torah come noce, guscio e gheriglio» (G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980 [1960], pp. 74-75; cfr. pp. 70-76).

⁸⁷ L'opera di Kafka – ci ha detto sinora Benjamin – rappresenta una malattia della tradizione, ma la tradizione, a sua volta, è la saggezza, è la verità nella sua consistenza 'aggadica. È questa consistenza della verità a essersi persa. E qui si inserisce lo scarto che fa di Kafka un autore davvero unico. Riprendiamo ancora una volta le parole di Benjamin: «Das eigentlich Geniale an Kafka war, daß er etwas ganz neues ausprobiert hat: er gab die Wahrheit preis, um an der Tradierbarkeit, an dem hagadischen Element festzuhalten. Kafkas Dichtungen sind von Hause aus Gleichnisse. Aber das ist ihr Elend und ihre Schönheit, daß sie *mehr* als Gleichnisse werden mußten. Sie legen sich der Lehre nicht schlicht zu Füßen wie sich die Hagada der Halacha zu Füßen legt. Wenn sie sich gekuschelt haben, heben sie unversehens eine gewichtige Pranke gegen sie» (W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel*, cit., p. 272).

dici, pronti a sottrarsi alla domanda con un «gioco di parole»: «Löwy: Vier Jugendfreunde wurden im Alter große Talmudgelehrte. Jeder hatte ein besonderes Schicksal. Einer wurde irrsinnig, einer starb, Rabbi Elieser wurde mit vierzig Jahren Freidenker und der Älteste von ihnen, Akiba, der erst mit vierzig Jahren zu studieren angefangen hatte, kam zur vollständigen Erkenntnis. Der Schüler Eliesers war Rabbi Meir, ein frommer Mann, dessen Frömmigkeit so groß war, daß ihm der Unterricht des Freidenkers nicht schadete. Er aß, wie er sagte, den Nußkern, die Schale warf er fort. Am Samstag machte einmal Elieser einen Spazierritt, Rabbi Meir folgte zu Fuß, den Talmud in der Hand, allerdings nur zweitausend Schritt, denn weiter darf man am Samstag nicht gehn. Und hier entstand aus dem Spaziergang eine symbolische Rede und Gegenrede. "Komm zurück zu deinem Volke", sagte Rabbi Meir. Rabbi Elieser weigerte sich mit einem Wortspiel» (TB, 94-95). Di questo «Wortspiel» lo scrittore Kafka ci resta debitore, lo resterà per sempre, per tutte le generazioni: «Ich bin Ende oder Anfang» (H, 121) aveva scritto. Solo, lo «oder» perde la funzione disgiuntiva per acquisirne una copulativa, in grado di accogliere una logica altra, non più bivalente, esclusiva, de-negante. Forse ci muoviamo, con queste ultime opere, nei terreni malcerti e così ostici al pensiero occidentale dove sacro e impuro costituiscono ancora quell'unità indistinta, quel mistero in cui il Divino si dà a conoscere. Josefina allora non sarà esistita inutilmente e dovrà essere dimenticata, ed è già dimenticata, per poterne narrare e farsi «Sage» (E, 172). Così interiorizzata andrà ad arricchire la memoria del popolo dei topi, ad animare *in absentia* la loro vita e le loro azioni che avvengono senza pensarci, sollevate e sgravate, oramai, dalla pena dell'autosservazione impietosa sino all'auto-scopia. Josefina scompare per abitare, gheriglio prezioso, il *Sod*, l'intimo più intimo, quello di cui e intorno a cui non si può riferire, ma che solo si mostra: «Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist» (6.44). «Es gibt überhaupt Mystisches dies zeigt sich» (6.45). Questo filone carsico attraversa l'opera di Kafka per emergere alla fine della vita, là dove il recupero delle radici è stimolato dall'amicizia con ebrei orientali, come all'inizio con gli attori del teatro jiddish. La semplicità di quei gesti, di quei canti, la levità e leggerezza che sanno evocare (TB, 61), tornano con il popolo dei topi. Esso ignora la caratura della virtuosa belcantista Josefina poiché da sempre pratica quel canto, che è poi nulla più di un fischio, ma forse proprio per questo *bat qol Qiddush* (figlia di una voce santa). Resta infine solo più che la *rùach*, soffio leggero, elemento impalpabile a dire della creatura che partecipa della trascendenza. La «voce messa in giro» intorno a una tradizione

ormai spenta, per la quale si sa esserci «infinita speranza, solo non per noi»¹, riferisce delle lacrime versate dall'artista morente per lo sforzo di correggere la sua ultima letteratura – con ciò essa ci regala la stilla più preziosa di una vita². *Bat qol*, una delle più belle perifrasi per dire la voce che continua a narrare dei misteri di Dio all'uomo dopo il tempo dei profeti, voce di angeli, eco celeste³. Il lessema tedesco «Maus» è femminile, al pari della cantante Josefine, popolo è neutro, l'elemento maschile pare dunque essere assente dal racconto per collocarsi al di qua del testo nel corpo, ormai quasi spento e del tutto muto, dell'artista. Questi raccoglie nell'ultimo gesto una vita che, come mai prima, si è voluta perdere santificandosi nella scrittura, insudiciandosi nel canto: «Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit. Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang» (MI, 208), – *qadōsh/chérem*, santo perché impuro, impuro e intoccabile perché santo.

¹ W. Benjamin – G. Scholem, *Briefwechsel*, cit., p. 273. Benjamin riprende parole di Kafka riferite da Brod circa una loro conversazione sul destino dell'Europa e dell'umanità (già in W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 414).

² Brod riporta il racconto di Klopstock, il giovane medico ebreo-ungherese che curò amorevolmente Kafka nell'ultimo periodo di vita: «Kafkas körperlicher Zustand zu dieser Zeit und die ganze Situation, daß er selbst im wahren Sinne des Wortes verhungerte, war wirklich gespenstisch. Als er die Korrektur beendete, was eine ungeheure, nicht nur seelische Anstrengung, sondern eine Art erschütternder geistiger Wiederbegegnung für ihn sein mußte, rollten ihm lange die Tränen herunter» (B, 520-521).

³ Sulla voce nella tradizione ebraica cfr. T. Pecker Berio, *Dire la musica. Studi di ermeneutica musicale*, Protagon Editori Toscani, 2000. Si veda inoltre *Qol* in G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999, pp. 281-285; 592-595.

* * *

Anton Reiningger
(Udine)

Sprache, Macht und die Mechanismen der Komik
Heinrich von Kleists «Der zerbrochene Krug»

Das Interesse, das Kleists Komödie auch heute noch spontan weckt, mag zum Teil auch mit der viel größeren Vertrautheit zu tun haben, die das Publikum mit der so eigenartigen Prozeßstruktur dieses Theaterstücks hat. Vor allem der Film hat die angespannte Dialektik bei der analytischen Aufdeckung der Wahrheit zu erfolgreichen theatralischen Modellen verarbeitet, die das Verständnis für diese an sich sehr komplexe Grundstruktur entscheidend gefördert haben. Freilich wurde dabei das größere Gewicht zumeist auf die Aufklärung des Verbrechens und die Identifizierung des wahren Täters gelegt, was in der literarischen Tradition keine wirkliche Entsprechung gefunden hat, denn einem auch nur einigermaßen mit der literarischen Sprache und künstlerischen Tradition vertrauten Publikum bleibt die Wahrheit schwerlich lange verborgen. Die Spannung wird wachgehalten durch die Dialektik der sich gegenüberstehenden Parteien, die lebenswichtige Interessen zu verteidigen haben oder im Namen gesellschaftlicher Institutionen das Gewicht ideeller Werte in die Waagschale werfen. Wer an der Komödie auszusetzen hatte, daß sie ein «Werk meisterlicher Mache»¹ ist, veranschlagt den Wert technischer Beherrschung von dramaturgischen Mitteln allzu gering. Der Zwang, auf eine reich entwickelte und bühnenwirksame Handlung verzichten zu müssen, der diesem dramaturgischen Modell wohl von Geburt an mitgegeben ist, hat Kleist andererseits dazu getrieben, den psychologischen Aspekt der Handlung, aber vor allem die sprachliche Dialektik zu vertiefen. Die Technik der dramatischen Konstruktion hat einen Überschuß an Ausdruck hervorgerufen, der dem Stück mehr Leben einhaucht als andere, berühm-

¹ Friedrich Gundolf zitiert in Helmut Sembdner (Hrsg.), Heinrich von Kleist. «Der zerbrochene Krug». Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1973, S. 134.

tere, besitzen. Nicht die Entdeckung des Schuldigen ist das wahre Anliegen der Komödie. Kleist hätte sonst nicht die Indizien so sichtbar über das Stück verstreut. Es ist vielmehr der verzweifelte Versuch, sich der Enthüllung der Wahrheit entgegenzustemmen, der die Zuschauer in seinen Bann schlägt. Letztlich wird der Richter Adam durch die Last von Hinweisen erdrückt, die sich nahezu von selbst anhäufen, freilich erst nachdem seine Handlungsfreiheit entscheidend eingeschränkt worden ist.

Es bedarf keineswegs des krampfhaften Versuchs, in dieser Komödie die verdeckten Spuren des Tragischen ausfindig zu machen, um ihren literarischen Rang zu retten². Wohl macht sie eine Welt sichtbar, in der es nicht zum besten steht um das Schicksal der einfachen Bürger und in der die Liebenden auch von einander getrennt werden könnten, sei es durch die widrigen Umstände, sei es durch eigene Unzulänglichkeit. Aber nie breitet sich eine Atmosphäre der Ausweglosigkeit über die Handlung, denn die Dialektik der Gesprächsführung gibt letztlich von Anfang an zu verstehen, daß der Triumph der Bedenkenlosigkeit und Gewaltbereitschaft nicht endgültig sein wird. Er ist im Gegenteil schon von den Spuren der Selbstaufhebung gezeichnet.

Das Formgesetz der Komödie, und Kleists «Zerbrochener Krug» macht dabei keine Ausnahme, lebt von der nicht erschütterbaren Gewißheit, daß das Unrecht und die Blindheit des Schicksals nicht das letzte Wort sind, mit dem sich die Helden bescheiden müssen.

Die Komik dieser Komödie läßt sich andererseits nicht rein auf jene Grundsätze zurückführen, die seit Aristoteles als Grundlagen für alle Theorien des Lächerlichen dienten, nämlich daß sie «aus einem Mißverhältnis, einer Inkongruenz, einem Kontrast, einem Widerspruch zu einem allgemein anerkannten Nomos hervorgehen muß»³. Der Begriff des Maßes, der hinter dieser Theoretisierung als unverzichtbarer Bezugspunkt hervortritt, hat sich inzwischen seiner gesellschaftlichen Autorität entkleidet und ist zu einem bloßen Vorurteil verkommen. Der Richter Adam wird keineswegs als Verletzer jener ungeschriebenen Regel erfahren, die ihn wegen der in ihr enthaltenen Unangemessenheit zur Quelle komödiantischer Heiterkeit macht. Er leidet keineswegs an einer lächerlichen Inkongruenz von Sein und Schein oder von Handeln und Wirklichkeit.

² Vergleiche dazu Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968, S. 179.

³ Albert M. Reh, *Der komische Konflikt in dem Lustspiel «Der zerbrochene Krug»*. In: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1981, S. 95.

Erst die Dialektik der dramatischen Widersprüche, das Zusammenprallen der entgegengesetzten Interessen, entbindet auf einmal das komische Potential der Handlung. Adam ist ein sehr kontrollierter Missetäter, der sich auszeichnet an seine Umwelt angepaßt hat und sehr gut weiß, daß er einige Seiten seines Charakters maskieren und im Halbschatten der Heimlichkeit verbergen muß. Es gehört zur psychologischen Wahrheit der Komödie, daß dem nächsten Untergebenen Adams wohl bekannt ist, was sich wohl verborgen vor der Umwelt abspielt. Ehrgeiz und Aufstiegs-wille haben allemal in sich die Möglichkeit, den ideologischen Schleier zu zerreißen, mit dem die Mächtigen sich zu umgeben lieben.

Der Hinweis auf die Ödipustragödie als strukturelles Modell von Kleists Komödie gehört zu den Standardaussagen aller Handbücher und Literaturgeschichten. Kleist hat dafür den Boden bereitet und sinnigerweise seinen Helden mit einem Klumpfuß ausgestattet, sodaß die Analogie zu Ödipus-Schwellfuß auch dem zerstreuten Theaterbesucher offenkundig werden muß, wenn er mit einem Mindestmaß klassischer Bildung ausgestattet ist. Daß es ihm dabei nicht um die psychologische Dimension der physischen Minderwertigkeit gegangen ist, wird auch bei einer ersten Lektüre des Textes schon deutlich. Nie wird darauf angepielt, um den gewalttätigen Liebhaber lächerlich zu machen.

Kleists Werk ist freilich die ironische Aufhebung des literarischen Modells, denn sein Held wird nicht von dem selbstzerstörerischen Durst nach Erkenntnis angetrieben, sondern von seinem Gegenteil, dem Wunsch, die Wahrheit zu verbergen, die Wirklichkeit den Bedürfnissen der eigenen Person und gesellschaftlichen Rolle anzupassen. Wenn diese Konstellation auch eine tragische Entwicklung nicht ausschließt, so gehörte sie auf keinen Fall der Sphäre der Innerlichkeit, dem Bereich moralischer Identität an, sondern der spannungsreichen Beziehung zwischen Einzelnem und der Gesellschaft. Tatsächlich geht es auch Adam darum, sein öffentlich gültiges Bild zu bewahren. Aber schwerlich wird man für ihn tragische Folgen seines Scheiterns fürchten müssen.

Der Richter Adam ist das Abbild des klugen, mit allen Wassern gewaschenen Weltkinds, dem die Begriffe von Wahr und Falsch, Recht und Unrecht nur Instrumente im dialektischen Spiel der Macht sind. Seine Rolle ist also eher die karikaturale Verneinung des Ödipus.

Auf ihn fallen überdies nicht wenige Schatten. Er scheint bestechlich und ist vor allem auch dazu bereit, sein Amt und die damit verbundene Autorität zu mißbrauchen. Doch hat ihm Kleist auch Eigenschaften verliehen, die wohl auch in preußischen Landen nicht durchweg scheinbar ange-

sehen wurden. Adam ist ein Lebenskünstler, kein pflichtbewußter Bürokrat. Sein Vergehen besteht auch nicht darin, jemanden ins Unglück zu stürzen, sondern darin, eine vermeintliche Tragödie zu seinem Nutzen zu gebrauchen, indem er eine nicht notwendige Rettung verspricht. Die Züge des Genießers, die ihm eingeschrieben sind, sind freilich nicht nur jene einer unschuldigen Unmittelbarkeit. Adam weiß sehr gut, daß sich mit dem Versprechen von Genuß Vorteile erzielen lassen. Und er setzt eben diese seine spontane Neigung zum guten Essen und Trinken dazu ein, den moralischen Anspruch der Autorität zu untergraben. Der Gerichtsrat merkt es wohl, worauf das freundliche Angebot abzielt, aber nach einer ersten Ablehnung nimmt er es doch an, so als wollte er den Eindruck vorurteilshafter Strenge vermeiden.

Entstellung als Schaffensimpuls liegt wohl auch der Wahl des ungleichen Paares Eve und Adam zugrunde. Wohl ist es eine Figur des Dramas selbst, der Schreiber Licht, der Adams Geschichte schon in der ersten Szene mit der biblischen Erzählung von Adams Sündenfall verbindet. Doch dieser Adam wurde nicht durch Eva dazu verführt, im Gegenteil, er nimmt von ihr den biblischen Fluch, die Quelle allen Übels zu sein. Niemand wird hier aus dem Paradies vertrieben. Auch Eve weiß, daß die Möglichkeit, auf Adam Einfluß auszuüben, um den Verlobten vor der Verschickung nach Ostindien zu retten, etwas mit der erotischen Anziehung zu tun hat, die sie besitzt und irgendwie, sei es auch mit Unschuld, wenngleich nicht mit voller, zu ihren Gunsten ausnutzen will. Doch ist sie eher das Opfer der Sünde, die schon in der Welt ist, ganz ohne sie. Hier muß niemand durch die Erkenntnis der Sünde zur Person werden, eher zur Bürgerin, die sich ihrer Rechte bewußt wird. Sollte Kleist an eine blasphemische Analogie zwischen Eve und Maria gedacht haben, so hat er alle Erinnerung an das Sakrale gelöscht. Ruprecht soll wohl an ihre Unschuld glauben, in einem Akt unbedingten Vertrauens, wie Eve noch ausdrücklich fordert, nachdem sie schon enttäuscht worden ist, aber Ruprecht gelangt dazu auf höchst rationalem Weg, durch die Aufklärung des Rätsels und nicht durch einen Glaubensakt, der noch dazu durch eine transzendente Botschaft leicht gemacht wird. Sich auf Jesus und Maria berufen, ist doch nur eine Formel der Volksreligiosität, die selbst noch heute geläufig ist. Heilige Familie ist keine in Sicht. Die Frage von Eves Mutter, ob es der «Herr Jesus» gewesen sei, der den Krug zerschlug, ist maliziös wie jene nach dem hl. Geist als Kindesvater, mit dem verzweifelte Mädchen Realismus und Sündenbewußtsein beigebracht wurde.

Daß der Richter Adam Züge des Teufels tragen soll, dies wahrschein-

lich zu machen, reicht freilich sein Klumpfuß nicht aus. Und auch nicht die Worte der bigotten Frau Brigitte, deren Sinn innerhalb des dramatischen Gefüges sich nicht in der Wörtlichkeit erschöpft, als hätte der Dichter gerade ihr die Enthüllung der tieferen Wahrheit anvertraut. Ihre Rede verrät mehr über ihren Geisteszustand, denn über die Wesensart des vermuteten Schuldigen.

Adam ist Realist, er sucht keine Rechtfertigung ideologischer Art, sondern handelt innerhalb der Logik, die der Verfügung über die Wirklichkeit eigen ist. Er hat genügend Macht, um die Erkenntnis der Wirklichkeit nach seinen Bedürfnissen zu manipulieren.

Die Komik des Stückes liegt freilich kaum in semiotischen Prozessen, die seinen Handlungsverlauf strukturieren. Wenn es in der Welt des Richters Adam keine sicheren Signifikate gibt⁴, so ist das einzig darauf zurückzuführen, daß bei ihm die Wahrheit eine Funktion der Machtausübung ist. Er ist Herr über die Sprache, zwingt den anderen seine Sprachregelung auf. Innerhalb des gesellschaftlichen Gebrauchs von Sprache gibt es keine nicht «gestörte» Zeichenrelation. Sprache und ihr Gebrauch ist seit je, und nun sichtbarer als je zuvor, ein Instrument der Manipulation. Die von der Kritik manchmal als Ziel der Komödie ausgewiesene Rückkehr in den paradiesischen Zustand vor der Sprachverwirrung⁵ ist eine Phantasmagorie. Eve und Ruprecht, wenn sie je in diesem Zustand naiver Schuldlosigkeit gelebt haben, können die gemachte Erfahrung wohl nicht ungeschehen machen und so tun, als wäre das paradiesische Idyll auf Erden zurückgekehrt. Die wiederhergestellte Unschuld ist durch ihre Entfremdung hindurchgegangen und kann das Bewußtsein der Geschichte nicht verleugnen.

Die Projektion der romantischen Elemente auf ein religiös-metaphysisches Bezugssystem wird zum Gewaltakt, wenn sich daraus eine globale Sinnkonstruktion ergeben soll. Seine fragmentarische Anwesenheit ist als Teil eines Diskurses zu verstehen, durch den sich die dramatischen Figuren, im Falle Adams sicher auch in ironischer Absetzung, artikulieren. Daß Adam den Zustand seiner Registratur mit dem Turm von Babel in Verbindung setzt, ist die eher unwillkürliche, aber doch selbstkritisch aufblitzende Erkenntnis eines Zustandes der Unordnung und Verwirrung, in dem die Wahrheit seines Lebens durchscheint. Adams Existenz ist kein Exempel metaphysischer Befindlichkeit, sondern die realistische Zeich-

⁴ Bernhard Greiner, *Die Komödie*, S. 241.

⁵ Bernhard Greiner, *ibidem*.

nung eines Charakters, in dem die Suche nach Lebensgenuß sich bedenkenlos mit dem Gebrauch der persönlichen Macht verbindet, die freilich anarchischen Impulsen unterliegt und die Wirklichkeit nicht lückenlos zu beherrschen vermag. Seine Rationalität ist die kurzsichtige eines Menschen, der nur auf die augenblickliche Notwendigkeit der sich wandelnden Situation antwortet. Sie gleicht den verzweifelten Bewegungen des Schwimmers, der fürchtet, von den Wirbeln des Wassers mitgerissen zu werden.

Am anderen Ende sprachlichen Verhaltens scheint Frau Marthes rhetorisches Kunststück angesiedelt, in dem sie den zerbrochenen Krug in seine Hauptrolle einsetzt. Dieser sprachlichen Anstrengung bedarf es einerseits, um dem Verlust des Kruges jene Bedeutung zu vermitteln, die einen Prozeß vor Richter Adam rechtfertigt, der angesichts eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes nur Ausdruck einer beschränkten Starrköpfigkeit wäre. Es geht ihr keineswegs allein um die ästhetische Gestalt, auch wenn sie ausdrücklich darauf besteht. Die Emotivität, mit der sie zu Werk geht, gibt zu verstehen, daß ihre Beschreibung von Anbeginn über die Ebene der Abbildung hinauswill. Sie zielt auf das Abgebildete, als hätte sie an diesem Augenblick der niederländischen Geschichte etwas vom Wesen ihrer selbst ergriffen. Die lange Reihe seiner Besitzer und die wundersamen Begleitumstände, die es zu seiner Erhaltung bedurfte, werden zu Elementen einer ganz persönlichen Identität, durch die sich Frau Marthe als Teil der geschichtlichen Welt fühlen kann. Der Krug ist zum Idol geworden, auf den sie jeden Wert projiziert hat. Sein Verlust ist wie eine Beschädigung ihres eigenen Selbstverständnisses, ihrer gesellschaftlichen Identität. Doch ist in die Beschreibung des Kruges ein parodistisches Element eingegangen, das sich wohl den Absichten der Frau Marthe entzogen hat. Die gekrönten Häupter müssen es sich gefallen lassen, auf den Resten des Kruges zu karikatürhaften Fragmenten verkleinert worden zu sein. Kaiser Karl ist nur mehr ein Paar Beine, sein Sohn Philipp ein Hinterteil, «und auch noch der hat einen Stoß empfangen». Das Urteil über die anderen ist nicht eben schmeichelhaft: Philibert wird ohne Umstände zum «Schlingel» erklärt und den Erzbischof von Arras, wohl nicht weiter sichtbar auf den Resten des Krugs, «hat der Teufel ganz und gar geholt». Sentimentale Anhänglichkeit an das Haus Habsburg kann man ihr kaum unterstellen. Es ist eher die ästhetische Lust an der Fülle des Lebens, die sich hier ausdrückt. Sie ist aber ganz an die Ausdruckskraft ihrer Sprache gebunden. Sie verleiht den Dingen ihr Leben und ist zugleich Anspruch eines Subjekts auf Gegenwart. Ihre Sprache ist der Versuch, sich eine gesellschaftliche Rolle und damit Macht zu erringen, die ihr von der gelebten

Wirklichkeit versagt worden ist. Sie ist im wahren Sinne des Wortes schöpferisch.

Die Beschwörung des Kruges hat freilich auch delirierende Elemente in sich, so als wollte seine Besitzerin von einer Bedeutung ablenken, die sie doch gleich darauf verrät, als sie eine Beziehung zwischen seinem Schicksal und dem ihrer Tochter herstellt. Tatsächlich hat seine Zerstörung eine gesellschaftliche Bedeutung, die ganz jenseits der fetischistischen Verklärung liegt, in die sich die Mutter geflüchtet hat. Der vernünftig klingende Vorschlag der Tochter, die Scherben des Krugs wieder zusammenfügen zu lassen, der von der Mutter entrüstet zurückgewiesen wird, ist wohl ein schätzenswerter Versuch, die Dinge aus der Sphäre pathologischer Fixierung in die humane Wirklichkeit herabzuholen, doch vermöchte er in Wahrheit nichts gegen den sozialen und moralischen Schaden, den seine Zerstörung androht, denn der zerbrochene Krug wird zum Symbol des Verlustes ihres guten Namens, dessen Gründe ganz real in den Umständen liegen, unter denen sich sein Verlust abgespielt hat. Frau Marthe fühlt sich letztlich als Gefangene des gesellschaftlichen Ehrbegriffs, angesichts dessen die Wahrheit dem Schein nachgeben muß. Die Unnachgiebigkeit, mit der sie zum Gericht ihre Zuflucht nimmt, entspringt auch aus der dumpfen Erkenntnis, daß für den Armen die Wiederherstellung der Ehre zur Lebensfrage wird. Doch diese existentielle Dringlichkeit bleibt in Wahrheit ganz ungehört. Das Gericht gibt sich nicht dazu her, Instrument für die Verwirklichung der Bedürfnisse dieser durchschnittlichen, wenn nicht sogar am gesellschaftlichen Rand angesiedelten Bürger zu werden. In ein verlorenes Paradies⁶ geht es in keinem Fall zurück, denn daraus ist niemand vertrieben worden.

Wie bedrückend die Macht des Richters Adam empfunden wird, geht wohl nur aus dem Verhalten Eves mit Klarheit hervor, denn sie läßt eher zu, daß ihr Verlobter unschuldig verdächtigt wird, und gibt sich sogar dazu her, die Anklage als Zeugin zu bestätigen, als daß sie selbst vor der Autorität des Gerichtsrates sich der Erpressung zu entziehen wagte. Freilich ist dies die Sicht von unten, die Angst der nicht Eingeweihten.

Die unumschränkte Macht Adams, die Wirklichkeit nach eigenen Bedürfnissen zu manipulieren, erfährt nämlich von Anfang an eine gewisse Einschränkung. Dem Zuschauer bleibt keineswegs verborgen, daß Licht, der Schreiber Adams, über ein Wissen verfügt, das sich dem Anspruch des Richters, allein zu bestimmen, was wahr und wirklich ist, entgegenstellt.

⁶ Bernhard Greiner, *Die Komödie*, S. 244.

Die halblauten Bemerkungen, mit denen er den Geltungsanspruch seiner Erzählung in Ansätzen fragwürdig werden läßt, sind wesentlich für den Eintritt in die schwerelose Spannung der Komödie. Adam ist von der ersten Szene an in ein Zwielficht getaucht, das ihn als Opfer einer komödiantischen Handlung kenntlich macht. Lichts angedeutetes Wissen wird zur Voraussetzung dafür, daß sich im Zuschauer jene skeptische Distanz zum Helden der Komödie aufbauen kann, die eine emotive Identifikation mit ihm unmöglich macht. Wenn er auch Sympathie erwecken kann, so ändert dies nichts daran, daß der Verlust an Glaubwürdigkeit, zu dem Licht entscheidend beiträgt, ihn zum Gegenstand des Lachens vorherbestimmt. Kleist hat aus der Tatsache seiner Verunstaltung kein Argument gemacht, mit dem Adam ein wie auch immer beschränktes Verständnis seiner Verfehlung zuwachsen könnte.

Licht scheint freilich unfähig, das Gewebe aus Lüge und erpresserischem Machtspiel zu zerreißen. Er ist kein Apostel der Wahrheit, keine Umstürzler. Wenn er eingreift, dann nicht im Namen irgendeiner gesellschaftlichen Instanz oder eines Ideals. Was sichtbar wird, ist einzig der mehr oder weniger maskierte Wille, sich einen Weg nach oben zu bahnen, doch ohne deshalb mit der Autorität in einen offenen Konflikt zu geraten.

Von einer tragischen Ausgangssituation zu sprechen, heißt freilich, alle jene Zeichen der Schwäche zu übersehen, die Kleist seinem Helden von Anfang an beigegeben hat. Seine Erklärungsversuche dessen, was ihn an diesem unseligen Morgen in Schwierigkeiten gebracht hat, haben sofort den verräterischen Anschein einer im Augenblick aufgerafften Lüge. Als Figur ist der Richter Adam, gleichsam als eine Neuauflage des Fallstaff, ein komischer Charakter, an dessen abgründige Bösartigkeit zu glauben schwer fällt. Aber es darf trotzdem nicht daran gezweifelt werden, daß er auch diesmal wieder Herr der Lage bleiben würde, wenn nicht etwas Unvorhergesehenes geschähe, das die festgefühten Machtverhältnisse in Frage stellt. Und dieses Ereignis ist die Ankunft des Gerichtsrats Walter, der von außen in die kleine Welt des Dorfes eindringt und ihr Gleichgewicht stört. Ohne sie wäre es unmöglich gewesen, eine Komödie analytischer Wahrheitsfindung in Gang zu setzen. Erst seine Autorität und die seiner Aufgabe als Inspektor implizite Entgegenstellung zu Richter Adam schafft jenen Raum eines Gleichgewichts der Kräfte, in dem die Dialektik der Parteien sich entwickeln kann. Denn ohne es wäre das Gewicht des Richters Adam innerhalb der so schwach strukturierten Dorfgesellschaft so groß gewesen, daß er den Fortgang des Prozesses weitgehend an sich gerissen und seinen Ausgang ganz im eigenen Interesse bestimmt hätte.

Denn die Figur Lichts hat im Spiel der Macht zu wenig Gewicht, um Entscheidendes in Gang zu setzen. Freilich zeichnet sich von der ersten Szene an ein Spannungsverhältnis zwischen dem Richter und seinem Schreiber ab. Der scheint von allem Anfang an sehr viel mehr von der Wahrheit zu wissen, als er nach außen durchdringen läßt, freilich immer noch genug, um dem Publikum ein Licht aufzustecken. Richter Adam ist sich der ihm von dieser Seite drohenden Gefahr auch durchaus bewußt. Er kennt den geheimen Ehrgeiz seines Untergebenen, sieht ihn als einen ernsthaften Konkurrenten um die begehrte Stelle des Dorfrichters an, hofft freilich, ihn noch einmal mit Versprechungen und Drohungen bei der Stange halten zu können. Die Loyalitätsbeteuerungen Lichts am Schluß des ersten Auftritts sind deshalb auch nicht sehr viel mehr als von Opportunitätserwägungen diktierte Beschwichtigungen. Adam kann sich seiner zweifelsohne sicher sein, solange das Gleichgewicht der Kräfte nicht allzu eindeutig in eine andere Richtung weist. Licht ist in der von Kleist gewählten Anlage seines Charakters unfähig zum Gegenspieler des Richters zu werden. Nur im Schatten des Gerichtsrats entfalten sein Ehrgeiz und sein Wissen jene aggressive Kraft, die zur schließlichen Niederlage Adams führt.

Der Gerichtsrat hat zweifelsohne keine revolutionären Züge. Er ist als Vertreter einer Institution vor allem daran interessiert, ihre Rolle unbeschädigt zu erhalten. Nichts deutet darauf hin, daß er an ihrer Zweckmäßigkeit auch nur den geringsten Zweifel hat. Seine Aufgabe als Kontrolleur beschränkt sich darauf, die Mißstände abzustellen, die in den Bereich der menschlichen Unzulänglichkeit fallen. Kleists Komödie zielt zu keiner Zeit auf eine umfassende Kritik gesellschaftlicher Zustände, zumindest nicht in der gängigen Bühnenfassung. Wo auch geschichtlich relevante Mißstände in den Blick kommen, wie etwa die Existenz kolonialer Armeen, deren unmenschliche Züge auch die eigenen Landeskinder zu Gesicht bekommen, wird wohl nicht ihr Vorhandensein geleugnet, sondern nur die gefürchtete Verknüpfung mit dem Schicksal des Helden. Er ist nicht zum Opfer bestimmt, daß es auch andere nicht sind, das mit Sicherheit anzunehmen, ist niemandem gestattet.

Um im Bereich der Komödie zu verbleiben, hat Kleist selbst den Betrug und Erpressungsversuch des Richters Adam dadurch abgeschwächt, daß die drohende Gefahr einer Verschickung in die Kolonien nur eine angebliche war. Freilich nicht völlig undenkbar, nur zum Bedarf der Komödie diesmal außer Kraft gesetzt.

Der tiefe Schrecken, den sie in Eve, der Verlobten Ruprechts, entband,

sodaß sie an die Grenze des für sie Denkbaren ging, läßt auf jeden Fall erkennen, daß im gesellschaftlichen Bewußtsein dieser kleinen Dorfgemeinde diese Erfahrung wohl traumatisch vorhanden war, wenngleich vielleicht nur auf Hörensagen gestützt.

Der Gerichtsrat hält sich nicht damit auf, diese unerfreulichen Tatsachen als solche in Frage zu stellen. Er ist kein Kritiker der gesellschaftlichen Zustände und verkündet keine humanistische Botschaft von einer besseren Welt, die vielleicht kommen sollte oder auch wird. Sein Eingriff reicht nur eben so weit, die gegenwärtige Drohung abzuwenden, indem er sie als unreal enthüllt.

Ob er freilich als bloßer Vertreter der Autorität und ihrer Interessen der Selbsterhaltung anzusehen ist, läßt sich nicht so ohne weiteres entscheiden. Denn seine versöhnliche Haltung dem Richter Adam gegenüber läßt sich sowohl mit den Erfordernissen der Gattung, als auch der inneren Logik der Handlungsstruktur rechtfertigen.

Kleist hat ihn jedenfalls auch mit Zügen aufgeklärten Denkens ausgestattet, wobei er freilich die Gefahr ihrer dogmatische Erstarrung sichtbar gemacht hat. Walter will nicht in das Verfahren eingreifen, um der Wahrheit zu ihrem Recht zu verhelfen. Der drohenden Verurteilung Ruprechts begegnet er einfach damit, daß er einen Appell «an die Instanz zu Utrecht» ankündigt⁷, als ob dem, der mit den Gebräuchen des Gerichtssystems nicht vertraut ist, damit wirklich geholfen wäre, das heißt seiner Angst ein Ende bereitet würde. Daß dem nicht so ist, hat Kleist an der Reaktion Eves deutlich gemacht, die nun erst ihr erzwungenes Schweigen bricht und sogar den Prozeß sprengt, denn sie appelliert ohne Umschweife an die Gewalt, indem sie Ruprecht auffordert, gegen den Richter Adam vorzugehen.

Ironischer Weise wird die Aufgabe, das Rätsel des wahren Täters zu lösen, einer Frau aus dem Volk übertragen, die ganz offensichtlich zum traditionellen Aberglauben neigt. Und doch ist es ihre Erzählung von der Begegnung mit dem Teufel, die den Richter Adam überführen wird. Kleist spielt mit der Dialektik und ihrem Gesetz des Widerspruchs, die im Prozeß der Erkenntnis zwischen Sinnesdaten und ihrer begrifflichen Interpretation sichtbar wird. Die Wahrnehmungen, so scheint er behaupten zu wollen, schützen nicht vor dem Aberglauben, wenn sie nicht in eine rationale Theorie der Wirklichkeit eingeordnet werden. Die Wahrheit liegt in

⁷ Kleist, *Der zerbrochene Krug*, V. 1884 f.

ihr, nicht in der fragmentarischen Wahrnehmung der Sinne. Paradoxerweise ist die ideosynkratische Reaktion des Gerichtsrats Walter gegen den Aberglauben der Frau aus dem Volk in Gefahr, die Aufklärung des Kriminalfalls zu verhindern. Seine instinktive Abwehr macht ihn unfähig, hinter der ideologischen Konstruktion die Spuren der Wirklichkeit zu erkennen. Er muß nahezu von Licht dazu gezwungen werden, jene Indizien aus dem Reich der sinnlichen Wahrnehmung aufzunehmen, aus deren Neuinterpretation dann die Wirklichkeit hervortritt. Frau Brigitte wird bei ihren Nachforschungen von einer unwiderstehlichen Neugier dem pervers Numinosen gegenüber angetrieben. Und doch ist es eben die falsche Intentionalität, die in die richtige Gasse führt, also letztlich die sinnliche Wahrnehmung als unversichtbare Stütze der Erkenntnis einsetzt.

Der Richter Adam wird hingegen zum Zeugen der obskurantistischen Funktion, die eine manipulierte Metaphysik innerhalb der Gesellschaft einnehmen kann. Auch wenn es vielleicht keinen Gott mehr gibt, der Teufel hat immer noch eine wertvolle Funktion in der Verschleierung der menschlichen Zustände zu erfüllen.

Andererseits gibt es wenig Sinn im Richter Adam einen versteckten Kämpfer gegen die Rechtssystematik der bürgerlichen Gesellschaft sehen zu wollen, der sich zur Tradition bekennt und im Gerichtsrat Walter auch den Abgesandten der zentralistischen Regierung bekämpft⁸. Das hieße, der Idee des Rechts einen schlechten Dienst erweisen, sie emphatisch bei Adams den eigenen Bedürfnissen nach zugeschnittener Verfahrensweise aufgehoben zu wissen. Seine Anhänglichkeit an die überlieferten Traditionen wird zum bloßen Mittel, das Recht zu seinem Vorteil zu beugen. Da ist es schwer vorstellbar, daß Kleist ihn als Verteidiger einer unersetzlichen Vergangenheit benutzen will. Wenn die «Verknüpfung von Lebenspraxis und Rechtsprechung»⁹ in diese Richtung führt, dann ist ihrem Verlust nicht nachzutruern. Es hieße, ästhetischen Kriterien einen absoluten Vorrang vor allen anderen Werten einräumen. Aber das Schauspiel der Lebensfülle ist nur in der Literatur zu jeder Zeit als ästhetische Erfahrung gerechtfertigt, nicht jedoch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

⁸ Vergleiche dazu den Aufsatz von Ernst Ribbat, *Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Lustspiel «Der zerbrochene Krug»*, in: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Dirk Grathoff, Westdeutscher Verlag, S. 140f.

⁹ Ernst Ribbat, *Babylon*, S. 142.

Die Katarsis des Lachens und Verlachens ist jedoch vor allem an das Thema der Bestrafung einer unziemlichen Liebe gebunden. Daß ein eher reifer Mann sich die Gunst eines jungen Mädchens mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu beschaffen versucht, ist in immer neuen Varianten dargestellt worden. Einerseits kann in der patriarchalischen Welt jeder Mann mit einem gewissen wohlwollenden Verständnis rechnen, der sich darin versucht, wenn er nur die Standesunterschiede einhält und sich nicht innerhalb der eigenen Klasse vergißt. Das trifft auf den Richter Adam zu. Innerhalb des Lustspiels war freilich der ältliche Liebhaber immer auch Gegenstand des Spottes und beliebtes Opfer von Demütigung und Rache. Dies zumeist im Namen eines Rechtes der Natur, das durch den Altersunterschied, aber vor allem auch die Unangemessenheit der verwendeten Mittel verletzt wird. Betrug und verschleierte Gewalt sind in eine Aura der Ambivalenz getaucht. Der Übergang vom Spott über die gedemütigte Frau zum Hohn auf den gescheiterten Liebhaber ist jederzeit möglich und hängt wohl nur vom dem Zeitgeist zuzuschreibenden Überwiegen moralischer Gesichtspunkte ab. Kleist hat wohl zu keiner Zeit eine andere Sicht auf dieses schiefe Liebesverhältnis in Betracht gezogen.

Die kleinbürgerliche Welt, die er vorstellt, ist von einer äußerst repressiven Sexualmoral geknechtet. Der Verführungsversuch des Richters Adam nimmt vor diesem Hintergrund Züge einer möglichen Tragödie an. Demjenigen, der sich gegen die sehr engen Grenzen des Erlaubten vergeht, droht eine harte gesellschaftliche Sanktion, mit deren Ausführung sich die Familie selbst beauftragt.

Der Begriff der gesellschaftlichen Ehre hat sich ganz auf die Geschlechtmoral zusammengezogen. Sowohl der Vater Ruprechts als auch die Mutter Eves sind sofort bereit, gegen die eigenen Kinder vorzugehen, sobald sich nur der Verdacht einer Normverletzung auf diesem Gebiet abzeichnet. Eves Mutter würde ihre Tochter sogar verstoßen, wobei sie auch in Kauf nimmt, daß sie ihr damit eben jenes Schicksal bereitet, dessen Anfängen sie wehren will. Die Moral scheint alle anderen Werte aufgezehrt zu haben. Von Vergebung ist nicht die Rede, Anzeichen von Verständnis für die besondere Lage eines der Helden gibt es kaum. Der eigene Wert ruht ganz in der Identität mit dem Allgemeinen, dessen repressiver Charakter unverhüllt hervortritt.

Wenn in dieser Komödie etwas unheimlich berührt, so ist es eher die unbeugsame Moralität der Eltern als die zielbewußte Sexualität des verunstalteten Richters, die sich zur Erreichung ihres Zieles aller Mittel bedient,

auch des Amtsmißbrauchs. Von einer Tragikomödie «aus Grauen und Schauer, die dem antiken Mythos hier abgerungen wurde»¹⁰, sind wir jederzeit weit entfernt. Es ist ein Satyrspiel, von dem Kleist sehr bewußt alle Elemente ferngehalten hat, die das Schicksal seiner Helden in wirkliche Gefahr bringen könnte. Daß man im klassischen Weimar sich darüber aufhielt, Kleists Komödie sei immer an der Grenze der Dezenz, zielt wohl eben auf dieses Element. Die unverhüllte Sexualität des Richters war nur gut genug für eine «Schenkenszene»¹¹, ein proletarisches Schauspiel zweifelhaften Geschmacks, das die Prüderie der guten Gesellschaft reizen konnte. Schwerlich stieß sie sich an einer hypothetischen Kritik an der Autorität in der Figur des Richters Adam, denn Kleist hat in Wirklichkeit alles getan, um die Institutionen ungeschoren wegkommen zu lassen. Es fällt kein Wort, mit dem an ihnen Zweifel geäußert wird. Wohl endet die Komödie mit einer kleinen Revolte, einem Ausbruch von Gewalt gegen Adam, der freilich ins Leere geht. Ruprecht muß sich damit begnügen, daß er den Mantel des Flüchtigen verdrischt. Es findet keine Lynchjustiz statt und der letztlich nur symbolisch Schuldige, denn er hat dem Richter kein Haar gekrümmt, wird sogleich mit einer sehr wirklichen Unterdrückungsmaßnahme bedroht. Die väterliche Autorität stimmt dem vorbehaltlos zu, sodaß der künftige, auf Repression gegründete Frieden wohl gewahrt sein wird.

Wenn das Familienidyll gerettet ist, heißt das nicht, daß sich in dieser Welt Wesentliches geändert hat. Das Glück ist einer Ordnung abgerungen, die jederzeit zur Bedrückung werden kann. Nichts deutet darauf hin, daß es sich bei den hier dargestellten Ereignissen um mehr als einen Zwischenfall handelt, der die bestehenden Verhältnisse nicht in Frage stellen kann.

¹⁰ Peter Horn, Das erschrockene Gelächter über die Entlarvung einer korrupten Obrigkeit. Kleist zwiespältige Komödie «Der zerbrochene Krug», in: Dirk Grathoff (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Westdeutscher Verlag, S. 150, beruft sich hier auf Hans Mayer, Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick, Pfullingen 1962, S. 32.

¹¹ Helmut Sembdner (Hrsg.), Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. München 1969, S. 194.

* * *

Fausto Cercignani
(Milano)

*Per una rilettura di «Salomè»
Il dramma di Oscar Wilde e il libretto di Richard Strauss*

[...] come un brano musicale [...] una ballata
Oscar Wilde a Lord Alfred Douglas
(gennaio-marzo 1897)

Non è certo necessario ricorrere alla definizione di “Literaturoper” proposta da Carl Dahlhaus (secondo il quale questo genere sarebbe una sorta di parassita stabilitosi sull’opera letteraria)¹ per giustificare il fatto che un discorso sull’unico “dramma musicale” di Richard Strauss deve in primo luogo affrontare l’omonimo lavoro di Oscar Wilde. Perché se è vero che quest’ultimo riprese l’argomento da una lunghissima tradizione, è altrettanto certo che Strauss non solo derivò il suo libretto dal dramma di Wilde, ma ne conservò pressoché inalterata tanto l’impostazione quanto la sostanza.

Parlando della figura centrale dell’opera, e della tradizione che ne tramanda la storia, è forse bene usare sempre – per comodità del lettore – la forma italiana del suo nome (“Salomè”), anche quando il riferimento riguarda un originale francese (“Salomé”), inglese o tedesco (“Salome”). La forma italiana prevale, di conseguenza, anche per gli altri personaggi principali, con l’eccezione di Giovanni Battista, per il quale si preferisce di solito conservare la forma “Jochanaan”, che rappresenta la trascrizione tedesca (francese “Tokanaan”, inglese “Jokanaan”) dell’ebraico “Giovanni”.

A proposito di denominazioni va subito detto che nelle narrazioni evangeliche sulla decapitazione di Giovanni Battista la ragazza che ne chiede la testa è semplicemente «la figlia di Erodiade». Il nome “Salomè” ci

¹ Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Monaco e Salisburgo, Katzbichler, 1983, p. 249.

è tuttavia ben noto grazie allo storico giudeo Giuseppe Flavio, il quale chiarisce altresì che la ragazza era figliastra di Erode Antipa, tetrarca di Galilea, in quanto era nata da un precedente matrimonio della moglie di Erode Antipa con un fratellastro del regnante². Tanto nel Vangelo di Matteo (14:3-12) quanto in quello di Marco (6:17-29) la figlia di Erodiade chiede la testa di Giovanni Battista su istigazione della madre, la quale odiava il profeta perché costui considerava incestuoso il matrimonio di lei con Erode Antipa. Ecco il racconto di Matteo:

Erode aveva arrestato Giovanni e lo aveva fatto incatenare e gettare in prigione per causa di Erodiade, moglie di Filippo suo fratello. Giovanni infatti gli diceva: «Non ti è lecito tenerla!». Benché Erode volesse farlo morire, temeva il popolo perché lo considerava un profeta. Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: «Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista». Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre. I suoi discepoli andarono a prendere il cadavere, lo seppellirono e andarono a informarne Gesù.

Ma il racconto più esteso è quello di Marco:

Erode infatti aveva fatto arrestare Giovanni e lo aveva messo in prigione a causa di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposata. Giovanni diceva a Erode: «Non ti è lecito tenere la moglie di tuo fratello». Per questo Erodiade gli portava rancore e avrebbe voluto farlo uccidere, ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo, e vigilava su di lui; e anche se nell'ascoltarlo restava molto perplesso, tuttavia lo ascoltava volentieri. Venne però il giorno propizio, quando Erode per il suo compleanno fece un banchetto per i grandi della sua corte, gli ufficiali e i notabili della Galilea. Entrata la figlia della stessa Erodiade, danzò e piacque a

² Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, 18.5.3 136 (cfr. 18.5.1 109-115). Secondo Giuseppe Flavio, il nome del fratellastro era Erode, mentre nei Vangeli si chiama Filippo (vedi Matteo 6:3 e Marco 14:17). Entrambi erano comunque figli di Erode il Grande, famoso anche per “la strage degli innocenti”. L'Erode del dramma di Wilde fa pensare a una figura che riunisce in sé le caratteristiche di tre personaggi storici: Erode il Grande (73-4 a.C.), Erode Antipa (tetrarca di Giudea dal 4 a.C. al 34 d.C.) ed Erode Agrippa (Re di Giudea dal 41 al 44 d.C.).

Erode e ai commensali. Allora il re disse alla ragazza: «Chiedimi quello che vuoi e io te lo darò». E le fece questo giuramento: «Qualsiasi cosa mi chiederai, te la darò, fosse anche la metà del mio regno». La ragazza uscì e disse alla madre: «Che cosa devo chiedere?». Quella rispose: «La testa di Giovanni il Battista». Ed entrata di corsa dal re fece la richiesta dicendo: «Voglio che tu mi dia subito su un vassoio la testa di Giovanni il Battista». Il re divenne triste; tuttavia, a motivo del giuramento e dei commensali, non volle opporle un rifiuto. Subito il re mandò una guardia con l'ordine che gli fosse portata la testa. La guardia andò, lo decapitò in prigione e portò la testa su un vassoio, la diede alla ragazza e la ragazza la diede a sua madre. I discepoli di Giovanni, saputo la cosa, vennero, ne presero il cadavere e lo posero in un sepolcro.

Da questo nucleo evangelico è nata una leggenda che si è perpetuata nel corso dei secoli, anche grazie a un'iconografia ricchissima, in parte legata a quella, molto diffusa, di Giovanni Battista, la cui figura di precursore di Cristo è tradizionalmente assimilata a quella del Salvatore. Nonostante le notizie fornite dal giudeo Giuseppe Flavio e la riproposizione del nome da parte del cristiano Isidoro di Pelusio, la ragazza non entra tuttavia nella leggenda con il nome di Salomè, bensì soltanto come «la figlia di Erodiade». A volte, però, viene designata con lo stesso nome della madre, perché secondo il teologo e biblista Origene madre e figlia si chiamavano entrambe Erodiade. Se poi si considera che nei Vangeli la ragazza appare come mero strumento nelle mani della madre, non ci si dovrà meravigliare se per secoli e secoli le due figure sono state spesso confuse o volutamente sovrapposte.

Il racconto biblico ha comunque ispirato numerosi artisti fino al tardo Rinascimento, per riprendere poi nuovo vigore nell'Ottocento, grazie soprattutto a un passo del poema satirico che Heinrich Heine presentò al pubblico tramite la fantastica figura dell'orso *Atta Troll* (1843). Se l'immagine di Salomè fa il suo ingresso nella storia grazie al foglio 10v di un evangelario del VI secolo³, la tradizione popolare germanico-cristiana della donna che bacia la testa mozzata dell'uomo amato emerge per la prima volta in un testo del XII secolo, in cui Nivardus di Gand ci presenta Erodiade (figlia e non consorte del sovrano) che bacia disperatamente la

³ Si tratta del *Codex Sinopensis* (Parigi, Bibliothèque Nationale), in cui Salomè riceve la testa del Battista nella sala del banchetto di Erode – si veda Eleonora Bairati, *Salomè. Immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 11.

testa dell'amatissimo Battista, fatto uccidere da Erode proprio perché amato dalla ragazza⁴.

La tradizione popolare acquista però grande importanza per la letteratura europea soltanto molto più tardi, grazie al poema di Heine, in cui Erodiade riassume in sé le due identità schematicamente tramandate dai Vangeli nelle figure della madre e della figlia. Nella parata infernale che si presenta alla vista di Atta Troll dalla finestra della strega Uraka c'è infatti anche la bella e crudele Erodiade, che cavalca con gli altri spettri fino al giorno del Giudizio Universale portando sempre con sé il famoso vassoio e l'eterna condanna a baciare di continuo la testa che vi è deposta⁵. Preso dalla sua vena satirica, Heine indugia volentieri anche sul macabro e bambinesco gioco in cui Erodiade si esibisce talvolta, lanciando e recuperando la testa come se fosse una palla⁶. Ciò che più conta, tuttavia, è che dallo spunto del bacio inteso come punizione dopo la morte, si svilupperà – più avanti – l'idea del bacio come gesto volutamente imposto alla testa che l'ha negato. Nel poema drammatico *Salomé*, pubblicato dal giovane statunitense J. C. Heywood nel 1862 (e in seguito diffuso anche a Londra negli anni ottanta)⁷, è di nuovo Erodiade che bacia la testa mozzata, ma questa volta di sua spontanea volontà.

La parata degli spiriti nel poema *Atta Troll* è notevole anche perché dimostra il perpetuarsi nel tempo della sovrapposizione delle due figure femminili. Ma il passo di Heine è soprattutto importante perché influenzò, oltre a Heywood e Wilde, vari scrittori francesi, tra i quali spiccano Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans e Jules Laforgue.

⁴ Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 46-48 e n. 41.

⁵ Hanns Martin Elster (cur.), *Heinrich Heine. Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Gütersloh, Bertelsmann, s. d., vol. II, p. 56: «In den Händen trägt sie immer / Jene Schüssel mit dem Haupte / Des Johannes, und sie küßt es; / Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst. / Denn sie liebte einst Johannem – In der Bibel steht es nicht, / Doch im Volke lebt die Sage / Von Herodias' blutger Liebe» (*Atta Troll*, Caput XIX). La citazione segue il testo rivisto e ripubblicato da Heine nel 1847.

⁶ Heine. *Gesammelte Werke*, vol. II, p. 57: «Doch mit toller Weiberlaune / Schleudert sie das Haupt zuweilen / Durch die Lüfte, kindisch lachend, / Und sie fängt es sehr behende / Wieder auf, wie einen Spielball» (*Atta Troll*, Caput XIX).

⁷ A Londra, il poema drammatico di Heywood fu pubblicato in forma di trilogia, che Wilde ebbe certamente modo di conoscere, visto che ne recensì una parte nella rubrica "The Poet's Corner", in «Pall Mall Gazette» 47 (20.1.1888), p. 3. Si veda anche Richard Ellmann, *Golden Codgers. Biographical Speculations*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 41.

Ora, la *Salomè* di Oscar Wilde fu scritta, in francese, tra il 1891 e il 1892, quando il poeta viveva in una Parigi a lui molto congeniale per i fermenti culturali che la caratterizzavano. A quel tempo, la fede in una poesia che, tramite la parola-simbolo, mirasse a creare collegamenti e raccordi con una diversa realtà (spesso trascendentale) era già stata proclamata da un certo numero di scrittori, tra i quali lo stesso Mallarmé e Maurice Maeterlinck. Quest'ultimo era noto anche per il suo tentativo di avvicinare la poesia all'"astrazione della musica" grazie a "melodie" e "armonie" compositive che in qualche misura richiamassero un brano musicale. Ma gli anni novanta del XIX secolo si caratterizzano anche per il movimento decadentista, che per molti aspetti si richiama agli stessi modelli letterari del Simbolismo, primi fra tutti quelli offerti da Charles Baudelaire e dallo stesso Maeterlinck. L'enfasi, qui, è sul concetto di "arte per l'arte", su raffinate elaborazioni stilistiche prive di qualsiasi preoccupazione morale o sociale, sulla coltivazione di un estetismo che tende a un'arte ideale, a un nuovo modello di bellezza e di perfezione formale.

Quanto alle fonti del dramma di Wilde, bisogna subito dire che la *Salomè* di Laforgue (una delle sue *Moralités légendaires*, 1886) ci presenta una mera caricatura del personaggio tramandato nei secoli, così che l'intento satirico dell'autore, come già quello di Heine, non poteva avere alcun effetto duraturo sulla ricerca di Wilde⁸. Il poeta irlandese, d'altra parte, ammirava molto Flaubert⁹, e senza dubbio riprese numerosi dettagli del racconto *Hérodiade*¹⁰, l'ultimo dei *Trois Contes* usciti a Parigi nel 1877. Ma questa interpretazione dell'episodio biblico, con la sua rappresentazione minutamente realistica dell'ambiente sociale in cui si svolge la vicenda, è molto distante dal dramma dello scrittore irlandese, così come lontanissima resta l'infantile contorsionista di Flaubert rispetto alla principessa immaginata da Wilde¹¹. Né si può dire che l'opera lirica *Hérodiade* (1881) – basata in qual-

⁸ Secondo Mario Praz, invece, anche il dramma di Wilde sarebbe una sorta di parodia preceduto da quelle di Heine e di Laforgue – si veda M. P., *The Romantic Agony*, Londra, Oxford University Press, 1970 [1933], Cap. V, sez. 2-4.

⁹ «Non ho mai letto la *Tentation de St Antoine* di Flaubert senza apporvi il mio nome in calce» (Oscar Wilde, citato da Richard Ellmann in *Oscar Wilde*, Londra, Hamilton, 1987, p. 355).

¹⁰ «[Flaubert] critica, nella maniera più stupida, l'uso di quei pochi dettagli che ho preso a prestito da lui nella mia *Salomè*» (Oscar Wilde, citato da John Espey, *Resources for Wilde Studies at the Clark Library*, in John Espey and Richard Ellmann, *Oscar Wilde. Two Approaches*, Los Angeles, University of California, 1977, p. 21).

¹¹ Helen Grace Zagona sostiene, tuttavia, che la struttura del dramma si basa sul rac-

che misura sul racconto flaubertiano e messa in musica da Jules Massenet su libretto di Paul Milliet, Henri Grémont (alias Georges Hartmann) e Angelo Zanardini – abbia potuto aggiungere molto alla tradizione che Wilde già conosceva. È vero che qui troviamo una Salomè che s'innamora del profeta, ma la situazione appare ben diversa da quella che potremmo aspettarci. Quando si accorge che Salomè ama il Battista, Erode s'infuria e – invece di risparmiarlo – lo fa imprigionare insieme alla ragazza. Per salvare la vita di Giovanni (che ora contraccambia il suo amore), Salomè implora Erode ed è sul punto di convincerlo. Ma la vista del boia con la spada insanguinata la induce a suicidarsi con un pugnale, dopo aver tentato, invano, di uccidere Erode.

Uno stimolo più fecondo sembra invece essere venuto dall'amico Mallarmé, che nel 1869 aveva dato alle stampe l'unica parte pubblicata in vita del suo poema drammatico incompiuto *Hérodiade*, in cui le figure di Erodiade e di Salomè si fondono completamente. L'intenzione di Mallarmé era quella di presentare una Erodiade tutta presa da un rigido e freddo ideale di castità e di santità che la rendesse molto simile a Giovanni Battista. Ma uno sguardo del profeta avrebbe poi ferito l'intima natura della principessa e dunque provocato la condanna a morte dell'incauto. La ragazza, infatti, si sarebbe sentita nuovamente pura e incontaminata solo se avesse avuto tra le mani la testa che custodiva il ricordo di quell'attimo fugace.

Quando si accinse a comporre il suo dramma in una sorta di sfida all'interpretazione di Mallarmé, Wilde certamente raccolse lo spunto offerto dall'exasperata castità dell'eroina, ma rielaborò anche questo a suo modo, tanto che lo stesso Mallarmé ebbe poi a dire che l'amico aveva evocato la giovane principessa in maniera definitiva¹². D'altra parte, gli stimoli culturali che Wilde aveva a disposizione non si esaurivano certo qui: non solo perché nel XIX secolo la figura di Salomè-Erodiade era in gran voga presso artisti e letterati¹³, ma anche perché Wilde si interessava concretamente a molti dei lavori più significativi della tradizione iconografica legata all'episodio narrato nei Vangeli: da Leonardo a Bernardino Luini, da Ti-

conto di Flaubert – si veda H. G. Z., *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake*. Parigi, Minard, 1960, p. 124.

¹² Lettera di Mallarmé a Wilde del marzo 1893, citata in Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londra, Hamilton, 1987, p. 375.

¹³ Patricia Kellogg-Dennis, *Oscar Wilde's «Salomé»*. *Symbolist Princess*, in C. George Sandulescu (cur.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1994, p. 224, paragona il favore goduto dalla figura di Salomè-Erodiade presso gli artisti a quello della Vergine Maria nel Medioevo.

ziano a Massimo Stanzione, da Albrecht Dürer a Rubens, da Theodoor van Thulden a Henri Regnault (famoso per la sua Salomè “zingaresca”, 1870). Non tutte le opere di questi artisti incontravano la sua approvazione, e il preferito, comunque, restava Gustave Moreau (1826-1898), che Wilde ammirava anche indirettamente, grazie alle descrizioni che Huysmans ci offre nel romanzo *À rebours* (1884), là dove il “perfetto decadente” Jean des Esseintes parla di due capolavori in suo possesso: il dipinto a olio *Salomé dansant devant Hérode* (1876) e l’acquarello *L’Apparition* (1876)¹⁴, quest’ultimo raffigurante il terrore di Salomè alla vista della testa mozzata del Battista.

Questa passione per l’iconografia di Salomè attraverso i secoli si riflette nell’estrema concentrazione sull’episodio singolo che caratterizza il dramma, quasi che Wilde avesse voluto offrire al pubblico una serie di rappresentazioni statiche in cui la luna cambia colore a seconda della situazione. D’altra parte, le frasi semplici e le espressioni ripetute (per le quali la critica rimanda spesso a Maeterlinck ma anche al *Cantico dei cantici*)¹⁵ fanno sì che l’andamento complessivo richiami la stringatezza e l’incalzare della ballata, ma anche il riproporsi costante dei motivi di un componimento musicale. Wilde, del resto, era ben consapevole che il suo lavoro – al tempo stesso complesso e lineare – conteneva *refrain* o ritornelli «i cui motivi ricorrenti lo rendono molto simile a un brano musicale e lo serrano come una ballata»¹⁶.

Rientrato a Londra da Parigi, Wilde completò il suo dramma nel gennaio 1892. La traduzione in inglese fu affidata a Lord Alfred Douglas, e la controversia che ne derivò per l’insoddisfazione del poeta portò quasi alla rottura tra i due amanti. Né si può dire che Wilde fosse molto contento delle illustrazioni di Aubrey Beardsley per l’edizione inglese: ne riconosceva il grande valore artistico, ma le considerava di stile “giapponese”, e dunque in contrasto con l’impronta “bizantina” del suo dramma. Resta comunque il fatto che il poeta rivide personalmente il testo inglese e che questo fu pubblicato nel 1894 a Londra, mentre l’originale francese era già uscito l’anno precedente a Parigi. La prima rappresentazione pubblica si ebbe a Parigi nel 1896, mentre Londra dovette aspettare – per ragioni di

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Parigi, Charpentier, 1884, Cap. V, qui citato dall’edizione Fasquelle, 1972.

¹⁵ Hesketh Pearson, *Oscar Wilde. His Life and Wit*, New York, Harper, 1946, p. 226.

¹⁶ Rupert Hart-Davis (cur.), *The Letters of Oscar Wilde*, Londra, Hart-Davis, 1962, p. 475 (*De Profundis*, lettera a Lord Alfred Douglas del gennaio-marzo 1897).

censura nei confronti di lavori che presentassero argomenti e personaggi biblici sul palcoscenico – fino al 1905.

Le prime reazioni furono di segno diverso: positive quelle di Mallarmé e di Maeterlinck («un sogno di cui non riesco a spiegare la potenza»)¹⁷, imbarazzata quella dell'amico Edgar Saltus («connubio di genio e follia»)¹⁸, negativo quello di Yeats (lavoro «vuoto, lento e pretenzioso»)¹⁹. Molti, poi, si accanirono nell'accusare Wilde di plagio (ma il plagio, per lui, era «il privilegio di chi sa apprezzare»)²⁰, citando in particolare Flaubert, Maeterlinck e la Bibbia. Nessuno, comunque, sembrava aver colto l'originalità della rielaborazione dell'episodio biblico e la modernità complessiva del lavoro, che per certi tratti (quali l'estrema semplicità di linguaggio, il ricorrere delle ripetizioni e lo scenario ridotto all'essenziale) anticipava il teatro dell'assurdo²¹. I più, comunque, si rifugiarono in questioni relativamente secondarie per nascondere l'imbarazzo davanti a quegli elementi "scandalosi" del dramma che in seguito avrebbero scatenato l'attacco dei moralisti.

Il fatto è che Wilde si ritrovò davanti alla Salomè della leggenda come davanti a un enigma. A parte gli interrogativi che sorgevano spontanei (e non solo per lui) dalle incongruenze interne ai racconti evangelici, l'attenzione del poeta irlandese si concentrava su Salomè, su quella figura evanescente che già per Huysmans (sia pure in un contesto completamente diverso) «rimaneva cancellata, si perdeva, misteriosa ed estasiata, nella bruma lontana dei secoli»²². E le domande si affollavano. Perché l'anonima figlia di Erodiade era diventata così famosa? Cosa trovavano o cercavano in lei, non solo artisti e letterati, ma anche tutti quegli individui senza nome che stavano dietro la tradizione popolare? Qualcuno tendeva a semplificare il tutto attribuendo l'intera "azione" a un'unica figura femminile (Erodiade-Salomè). Eppure i Vangeli non lasciano dubbi sulla parte avuta da Salomè nella vicenda. Possibile che la figlia di Erodiade avesse chiesto la testa del Battista solo perché istigata dalla madre? Non aveva forse ragione Heine

¹⁷ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londra, Hamilton, 1987, p. 375.

¹⁸ Edgar Saltus, *Oscar Wilde. An Idler's Impression*, New York, AMS Press, 1968, p. 22.

¹⁹ Karl Beckson (cur.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, New York, Barnes & Noble, 1970, p. 259 (lettera di W. B. Yeats a T. Sturge Moore del 6 maggio 1906).

²⁰ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londra, Hamilton, 1987, p. 375-376.

²¹ Si veda anche Richard Ellmann, *Overtures to Wilde's Salomé*, in «Tri-Quarterly» 5/1 (1969), pp. 45-64.

²² Huysmans, *À rebours*, p. 86: «Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles».

quando, seguendo la tradizione popolare, individuava nella passione, piuttosto che nell'odio, la molla che aveva portato alla condanna del Battista? Com'è possibile che una donna voglia la testa di un uomo «che non ama»²³? E perché mai Erode aveva promesso, con un giuramento, di dare alla figliastra tutto quello che avesse domandato? Com'era, veramente, questa ragazza per la quale il sovrano era disposto a cedere anche la metà del suo regno? Possibile che le avesse promesso così tanto, solo perché aveva danzato in pubblico con piena soddisfazione di tutti? E il profeta? Com'era il profeta? Com'era colui che Erode stesso temeva, che Erode stesso «ascoltava volentieri», anche se nell'ascoltarlo «restava molto perplesso»²⁴? E come rappresentare la santità assoluta e incorruttibile? Forse contrapponendola, come voleva fare Mallarmé, a una figura femminile tutta presa da un rigido e freddo ideale di castità?

Il nocciolo del problema rimaneva la figura di Salomè, che per Wilde non era certo una santa, ma che non poteva d'altra parte diventare la «divinità simbolica dell'indistruttibile lussuria», «la dea dell'isteria immortale» che Jean des Esseintes vedeva nel dipinto a olio di Moreau, o la «cortigiana pietrificata, ipnotizzata dallo spavento» dell'acquarello *L'Apparition*²⁵. Le immagini più diverse e più suggestive contribuirono a formare, nella mente di Wilde, la sua concezione di Salomè, con tratti e sfumature che si affollano e si sovrappongono per lungo tempo. Ma un cosa fu certa fin dall'inizio: la sua Salomè avrebbe avuto una forte personalità e non sarebbe stata un mero strumento nelle mani della madre. La ragazza, inoltre, sarebbe stata sensuale e, al tempo stesso, casta: casta senza esasperazioni.

Quattro anni dopo la rappresentazione inaugurale di Parigi, Wilde moriva nella capitale francese, dove si era trasferito da qualche tempo. E proprio all'anno 1900 (o forse al 1899) sembra risalire la prima traduzione tedesca del suo dramma, eseguita da Otto Kiefer²⁶. Richard Strauss non vide lo spettacolo che su questo testo fu allestito a Breslau (l'odierna Wroclaw)

²³ Hanns Martin Elster (cur.), *Heinrich Heine. Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Gütersloh, Bertelsmann, s. d., vol. II, p. 56: «Wird ein Weib das Haupt begehren / Eines Manns, den sie nicht liebt?» (*Atta Troll*, Caput XIX). La citazione segue il testo rivisto e ripubblicato da Heine nel 1847.

²⁴ Si vedano, più sopra, i passi riportati dai Vangeli.

²⁵ Huysmans, *À rebours*, p. 86: «[...] la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie»; p. 89: «la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante».

²⁶ Oscar Wilde, *Salome. Drama in einem Aufzuge*, trad. in tedesco di Otto Kiefer, Lipsia, Reclam, s. d. (Universal-Bibliothek 4497).

nel 1901²⁷, ma in quello stesso anno lo scrittore viennese Anton Lindner gli fece conoscere il dramma di Wilde, proponendogli una sua traduzione in versi, che in un primo momento sembrò gradita²⁸. L'11 novembre 1902, tuttavia, Strauss ebbe modo di assistere a una recita privata di *Salomè* basata sulla traduzione dall'inglese di Hedwig Lachmann²⁹ e diretta da Max Reinhardt nel suo "Kleines Theater" berlinese. Colpito dalla rappresentazione, e in particolare dall'*incipit* del dramma, il musicista si mise ben presto a comporre e, tagliando e modificando, ricavò un suo libretto dalla traduzione usata dallo stesso Reinhardt. Il lavoro musicale e testuale vero e proprio occupò Strauss dall'agosto 1903 al settembre 1904, e l'orchestrazione fu completata nell'agosto successivo, a pochi mesi di distanza dalla prima, che ebbe luogo a Dresda presso il "Königliches Opernhaus" il 9 dicembre 1905.

L'intento di Strauss nel modificare la traduzione di Hedwig Lachmann fu subito quello di semplificare l'andamento del testo per renderlo ancor più lineare, e dunque meno problematico nel suo rapporto con l'impianto musicale. Grazie ai numerosi tagli, l'estensione del libretto si ridusse di circa la metà rispetto al dramma. Strauss eliminò alcuni personaggi minori, quali "Tigellino" e "Il Nubiano"³⁰. Tigellino scomparve dal libretto in-

²⁷ Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlino, Schuster & Loeffler, 1911, p. 257, n.

²⁸ Per le notizie sul compositore si veda Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, Zurigo, Atlantis, 1957 [1949].

²⁹ Oscar Wilde, *Salome. Tragödie in einem Akt*, trad. in tedesco di Hedwig Lachmann, Lipsia, Insel, s. d. [1901]. La seconda edizione è del 1903. Poetessa e traduttrice, Hedwig Lachmann (1865-1918), cominciò a lavorare come governante in Inghilterra e in Germania. In seguito si fece conoscere per le sue poesie e per le sue traduzioni in tedesco di testi di Poe, Rossetti, Swinburne, Wilde, Verlaine e Balzac. Un volume di *Gesammelte Gedichte* uscì nel 1919 per la cura del marito, Gustav Landauer.

³⁰ Per i passi ripresi dal libretto si è citato e tradotto da Richard Strauss, *Salome. Drama in einem Aufzuge* [Opus 54], Berlino, Fürstner, 1905 [abbr.: Strauss, I-IV]. Per la traduzione tedesca usata da Strauss si rimanda a Oscar Wilde, *Salome. Tragödie in einem Akt*, trad. in tedesco di Hedwig Lachmann, Stoccarda, Reclam, 1990 [abbr.: W/L, 3-54]. In inglese, il dramma di Wilde si trova, per es., in Oscar Wilde, *Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, pp. 315-348. L'edizione tedesca appena citata (1990) riporta sul frontespizio la seguente dicitura: «Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann», mentre le prime edizioni (si veda la nota 29) indicano il testo inglese come base della traduzione. Alcuni confronti confermano che il testo primario di riferimento fu quello inglese. Qui di seguito qualche esempio. W/L, 5: «[...] Wie eine tote Frau. Man könnte meinen, sie blickt nach toten Dingen aus». In inglese: «She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things». In francese: «Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts». – W/L, 24: «Es sieht aus, wie ein wahnsinniges Weib, ein

sieme con ogni altro riferimento concreto alle vicende di Roma, degli Stoici e dello stesso Cesare. Il Nubiano sparì con la sua unica battuta, che peraltro si colloca in un contesto più ampio su cui sarà opportuno ritornare. In generale, si può dire che le espunzioni di Strauss non modificano la sostanza del dramma, ma alcuni cambiamenti ebbero conseguenze di un certo rilievo, sia per i riferimenti interni al testo, sia per la caratterizzazione di personaggi. Nella sua foga di eliminare tutto ciò che considerava secondario o comunque non essenziale, Strauss tolse di mezzo – come si vedrà – anche qualche passo di una certa importanza nell'economia generale del dramma.

La divisione operistica in quattro scene è dovuta a Strauss, ma lo svolgimento dell'azione che deriva dall'atto unico di Wilde non conosce soste. Perfino la disputa dei Cinque Giudei sulla divinità, che si colloca poco prima del patto tra Salomè ed Erode, riveste una particolare importanza tematica («Dio è nel bene così come nel male»³¹) che va al di là della pura e semplice digressione. Lo stesso vale, sia pure in misura minore, per le osservazioni del Primo e del Secondo Nazareno sulla possibilità che i morti vengano resuscitati dal Messia, poiché ciò contribuisce a mettere in rilievo il terrore di Erode nel pensare alle sue vittime («Sarebbe terribile, se i morti tornassero!»³²).

La struttura drammatica, comunque, è tripartita: non solo nell'insieme (esposizione, peripezia, catastrofe), ma anche in varie parti e a vari livelli. E in qualche caso Strauss aggiunse un qualcosa di suo alle triadi e alle tripartizioni che caratterizzano il dramma di Wilde. Così, per esempio, nell'annuncio della prossima venuta di Cristo da parte di Jochanaan il compositore introdusse una triplice ripetizione dove l'originale presentava soltanto il primo «Quando verrà»: «Quando verrà, le terre deserte gioiranno.

wahnsinniges Weib, das überall nach Buhlen sucht». In inglese: «She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers». In francese: «On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout». – W/L, 53: «Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich, eine Jungfrau, und du nahmst mir meine Keuschheit. Ich war rein und züchtig, und du hast Feuer in meine Adern gegossen. In inglese: «I was a princess, and thou didst scorn me. I was a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire». In francese: «J'étais une Princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu».

³¹ Strauss, IV: «DRITTER JUDE. [...] Gott ist im Guten ebenso wie im Bösen».

³² Strauss, IV: «HERODES. [...] Es wäre schrecklich, wenn die Toten wiederkämen!».

Quando verrà, gli occhi dei ciechi vedranno il giorno. Quando verrà, gli orecchi dei sordi saranno aperti»³³.

Nella parte “espositiva” del libretto (che ovviamente riprende quella del dramma), la prima e la seconda scena tendono a creare l’atmosfera che domina tutto il resto dell’azione, mentre la terza scena ci presenta lo sviluppo del conflitto che contrappone Salomè a Jochanaan. La prima parte della quarta scena presenta la svolta decisiva, la più vicina alla “peripezia” del dramma classico. Qui, la temporanea sconfitta di Salomè si trasforma in rapida rimonta grazie alla sua capacità di approfittare del capriccio di Erode. Segue la danza dei sette veli, concepita da Wilde (e ripresa da Strauss) come un qualcosa di molto lontano dall’ammiccante impudicizia (e dal cattivo gusto) che i registi spesso prediligono nelle loro interpretazioni: Salomè avrebbe dovuto danzare quasi come per ispirazione divina, casta come un fiore – come un giglio che ondeggia, bello ma non sensuale³⁴. Nella seconda parte della quarta scena si ha infine la “catastrofe”, con la messa in scacco di Erode, la decapitazione di Jochanaan e l’uccisione di Salomè subito dopo il famoso monologo davanti alla testa mozzata del profeta³⁵.

Rispondendo all’attrice francese Sarah Bernhardt, che pretendeva per sé il ruolo primario, Wilde ebbe a dire che la parte principale, nel dramma, spettava alla luna³⁶. Ma in quei giorni (il manoscritto era già pronto) il poeta era ormai ben consapevole che il suo lavoro si reggeva sull’interazione di tre personaggi, gli stessi che ritroviamo nell’opera di Strauss: Salomè, Erode e Jochanaan. Ma va detto che la luna appare subito come un

³³ Strauss, I: «STIMME DES JOCHANAAN. [...] Wenn er kommt, werden die veröderten Stätten frohlocken. Wenn er kommt, werden die Augen der Blinden den Tag sehn. Wenn er kommt, die Ohren der Tauben geöffnet».

³⁴ Si veda la citazione in Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londra, Hamilton, 1987, p. 323, dove si rimanda alla suggestione di un dipinto di Bernardino Luini (*Salomè con la testa del Battista*, primo decennio del XVI secolo) in cui la figlia di Erodiade rivolge lo sguardo al cielo levando in alto un’ampia coppa (che richiama il calice eucaristico) con la testa di Giovanni. Quanto a Strauss egli voleva una genuina danza orientale, seria e assolutamente decente – si veda la lettera a Erich Engel del 30 settembre 1930, citata da Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Monaco, Kindler, 1984, p. 124.

³⁵ Della Salomè storica sappiamo ben poco. Non fu comunque uccisa dai soldati del patrigno e visse ancora a lungo. Una delle numerose leggende nate intorno alla sua figura vuole che sia morta attraversando un fiume gelato: il ghiaccio si sarebbe spezzato e, richiudendosi, l’avrebbe decapitata.

³⁶ Richard Ellmann, *The Fatality of Passion*, Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 1988, s. p.

qualcosa di più di un mero espediente per illuminare la grande terrazza che sovrasta la sala dei banchetti alla corte di Erode. Non solo veglia sull'azione del dramma come presenza unificante in cui ciascuno riflette se stesso, la propria condizione o i propri timori; è anche un'immagine ricorrente nei frequenti rimandi figurati.

Fin dall'inizio i personaggi descrivono la luna usando il linguaggio simbolico tipico del dramma di Wilde. Narraboth, il capitano della guardia rapito dalla bellezza della figlia di Erodiade, apre l'atto unico con la famosa esclamazione «Com'è bella stasera la Principessa Salomè!»³⁷, una frase che ripeterà tre volte, l'ultima nella variante: «È molto bella stasera!». Per il giovane siriano, infatti, la luna è una piccola principessa che danza su piedi alati, su piedi che sono «colombe bianche»³⁸. L'identificazione con Salomè è subito chiara, così come lo è la sua condizione di vergine purissima: la ragazza non solo appare «pallida», ma si mostra «come l'ombra di una rosa bianca in uno specchio argenteo»³⁹. Una prima conferma di questa identificazione giunge all'inizio della seconda scena, quando Salomè, infastidita dalle occhiate di Erode, esce all'aperto come una «colomba smarrita» e trova sollievo nella contemplazione della luna, che per lei è come un fiore argenteo, «fresco e casto», è come «la bellezza di una vergine rimasta pura»⁴⁰. Un'ulteriore conferma emerge dalla terza scena, là dove Salomè si sente attratta da Jochanaan anche per la purezza che lo caratterizza. «Di certo egli è casto come la luna!»⁴¹, esclama la ragazza, che pure sembra già consapevole di una presenza in cui la castità appare estrema e crudele, quasi aberrante e insana: «I suoi occhi sono la cosa più terribile di tutto [...] Sono come laghi neri da cui guizza, impazzita, la luce lunare»⁴².

Se Narraboth descrive la luna come una piccola principessa che danza su piedi alati, il Paggio di Erodiade sostiene invece che la luna è come una

³⁷ Strauss, I: «NARRABOTH. Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!». «NARRABOTH. Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Abend!». «NARRABOTH. Sie ist sehr schön heute Abend!».

³⁸ Strauss, I: «NARRABOTH. [Die Mondscheibe] ist sehr seltsam. Wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt».

³⁹ Strauss, I: «NARRABOTH. Wie blaß die Prinzessin ist. Niemals habe ich sie so blaß gesehen. Sie ist wie der Schatten einer weißen Rose in einem silbernen Spiegel».

⁴⁰ Strauss, I: «NARRABOTH. Sie ist wie eine verirrte Taube». Strauss, II: «SALOME. Wie gut ist's, in den Mond zu sehn! Er ist wie eine silberne Blume, kühl und keusch. Ja, wie die Schönheit einer Jungfrau, die rein geblieben ist ...».

⁴¹ Strauss, III: «SALOME. [...] Gewiß ist er keusch wie der Mond».

⁴² Strauss, III: «SALOME. Seine Augen sind von allem das Schrecklichste. [...] Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres Mondlicht flackert».

donna che esce dalla tomba, come una morta che incede verso esiti sinistri⁴³. «Può succedere qualcosa di terribile», ripete due volte, e poi una terza volta: «Succederà qualcosa di terribile»⁴⁴. Quando poi sente che Salomè vuol far uscire Jochanaan dalla cisterna, le sue parole suonano come una conferma: «Cosa succederà? So che succederà qualcosa di terribile»⁴⁵. E anche l'atmosfera è fin dall'inizio minacciosa: le dispute religiose dei giudei sembrano, dall'esterno, gli ululati di animali selvaggi⁴⁶, mentre la terribile voce di Jochanaan si leva possente dalla cisterna in cui lo hanno rinchiuso⁴⁷.

Per il Paggio di Erodiade l'evento terribile sarà prima di tutto il suicidio dell'amato Narraboth, che si toglie la vita quando si rende conto di non poter sopportare la travolgente passione di Salomè per Jochanaan. Ma per tutti gli altri personaggi si avrà un evento ancor più tremendo, un qualcosa che in qualche misura lo stesso Erode anticipa guardando la luna: «Che aspetto ha la luna stasera! [...] Si direbbe una donna impazzita che cerca amanti dappertutto. Una donna ubriaca che barcolla tra le nuvole»⁴⁸. Solo per la prosaica Erodiade, che sembra non conoscere l'esaltazione di tutti gli altri personaggi di rilievo, la luna non può rappresentare nulla di diverso dalla sua fisicità: «No, la luna è la luna, ed è tutto»⁴⁹. Ma l'evento che incombe si avvicina inesorabile e orrendo, forse così terribile da anticipare addirittura «il giorno del Signore» annunciato da Jochanaan: il giorno in cui il sole si oscurerà e la luna «sembrerà sangue»⁵⁰. E in effetti, quando Sa-

⁴³ Strauss, I: «PAGE. Sieh' die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab».

⁴⁴ Strauss, I: «PAGE. [...] Schreckliches kann geschehn». Strauss, II: «PAGE. Schreckliches wird geschehn».

⁴⁵ Strauss, II: «PAGE. O, was wird geschehn? Ich weiß, es wird Schreckliches geschehn».

⁴⁶ Strauss, I: «ERSTER SOLDAT. [...] Was sind das für wilde Tiere, die da heulen?» «ZWEITER SOLDAT. Die Juden. Sie sind immer so. Sie streiten über ihre Religion».

⁴⁷ Strauss, I: «STIMME DES JOCHANAAN. Nach mir wird Einer kommen, der ist stärker als ich».

⁴⁸ Strauss, IV: «HERODES. Wie der Mond heute Nacht aussieht! Ist es nicht ein seltsames Bild? Es sieht aus, wie ein wahnwitziges Weib, das überall nach Buhlen sucht ... wie ein betrunkenes Weib, das durch Wolken taumelt ...».

⁴⁹ Strauss, IV: «HERODIAS. Nein, der Mond ist wie der Mond, das ist alles».

⁵⁰ Strauss, IV: «STIMME DES JOCHANAAN. Siehe, der Tag ist nahe, der Tag des Herrn, [...]». «STIMME DES JOCHANAAN. Es kommt ein Tag, da wird die Sonne finster werden wie ein schwarzes Tuch. Und der Mond wird werden wie Blut [...]».

lomè si prepara a danzare, la luna si fa «rossa come il sangue»⁵¹ – almeno nell'originale di Wilde. Il passo è stato espunto da Strauss, che peraltro ne conserva uno altrettanto significativo: dopo che Salomè ha baciato la bocca del profeta nella sua testa mozzata, anche Erode riprende le parole del Paggio («Succederà qualcosa di terribile») in una sorta di sinistro *refrain* anticipato da espressioni quali «Non vorresti, Salomè, che mi colpisca una sventura?», «Oh, certamente la sventura piomberà su qualcuno», «Sono certo che capiterà una sventura»⁵².

Ma la luna, il simbolo che s'impone subito, non è certo l'unico motivo ricorrente e in qualche misura unificante. Fin dalla prima scena il guardare si afferma come atto fondamentale nell'economia dell'opera. Le premonizioni del Paggio (che è geloso di Narraboth) sono accompagnate da rimproveri o implorazioni circa il continuo rivolgere lo sguardo verso Salomè: «La guardi sempre. La guardi troppo. È pericoloso guardare una persona in questo modo». E ancora: «Non devi guardarla. La guardi troppo». E poi: «Non guardarla. [...] Ti prego, non guardarla». E infine: «Perché la guardi così?»⁵³. Nell'originale di Wilde, la passione omosessuale del Paggio per Narraboth – figlio di un re scacciato da Erode e di una regina schiava di Erodiade – emergeva ancor più chiaramente dalle parole pronunciate dal giovane spasimante dopo il suicidio del capitano della guardia. Ma la sostanza non cambia, perché il triangolo Paggio-Narraboth-Salomè anticipa funestamente quello costituito da Erode-Salomè-Jochanaan. In entrambi i casi il primo personaggio del triangolo ama o desidera il secondo, il quale però ama o desidera il terzo. E in entrambi i casi l'amore (o la passione) si lega strettamente alla morte.

Il guardare che provoca gelosia o preoccupazione non turba soltanto la coppia Paggio-Narraboth. Anche Erodiade, sia pure per ragioni in parte diverse, riprende ripetutamente Erode, che volge continuamente lo sguardo verso Salomè: «Non devi guardarla. La guardi continuamente! [...] Ti ho

⁵¹ W/L, 41: «HERODES. [...] Ah, sich den Mond an! Er ist rot geworden. Er ist rot geworden wie Blut».

⁵² Strauss, IV: «HERODES. [...] Du möchtest nicht, daß mich ein Unheil trifft, Salome? Hör' jetzt auf mich!». [...] «HERODES. [...] Oh! gewiß wird Unheil über einen kommen». [...] «HERODES. Ich bin sicher, es wird ein Unheil geschehn».

⁵³ Strauss, I: «PAGE. Du siehst sie immer an. Du siehst sie zuviel an. Es ist gefährlich, Menschen auf diese Art anzusehn». «PAGE. Du mußt sie nicht ansehen. Du siehst sie zuviel an». «PAGE. Sieh sie nicht an!». «PAGE. Ich bitte dich, sieh sie nicht an!». Strauss, II: «PAGE. [...] Warum siehst du sie so an?».

detto che non devi guardarla. [...] Perché la fissi sempre?»⁵⁴. Ma Erode, che ricorre più volte al vino, non l'ascolta, nemmeno dopo aver calpestato, inavvertitamente, il sangue di Narraboth – una circostanza che pure considera di cattivo auspicio. Così, anche se sente nell'aria le ali della morte, il tetrarca chiede con insistenza a Salomè di danzare per lui, promettendole tutto ciò che vuole: perfino la metà del suo regno. La tensione tra Erode ed Erodiade era delineata più ampiamente nell'originale di Wilde, dal quale emergevano anche le reciproche accuse di sterilità e il timore del tetrarca che Jochanaan vedesse giusto nel profetizzare sventure per il loro matrimonio incestuoso. Nonostante questo taglio, ciò che resta del testo di Wilde riesce comunque a far percepire l'incessante accumularsi dei timori di Erode, che finisce per essere assalito da un vero e proprio terrore alimentato dalla superstizione e dalla consapevolezza delle proprie colpe.

E il guardare, naturalmente, interessa in vario modo anche la figura centrale dell'opera. La quale, all'inizio della seconda scena, si domanda: «Perché il tetrarca mi guarda continuamente così?»⁵⁵. Guardare, qui, significa desiderare. Ma guardare, in altri contesti, significa anche mostrare apprezzamento e favore; vuol dire anche riconoscere l'altro come persona, come individuo degno di rispetto. Lo si vede bene quando Salomè, avendo sentito la voce di colui che spaventa lo stesso Erode, di colui che proclama cose terribili su Erodiade, chiede di vedere Jochanaan, profeta per alcuni e folle per altri. Nel pregare Narraboth di far uscire il prigioniero dalla cisterna, Salomè, ben consapevole del proprio *status*, gli promette non solo un fiore, ma anche uno sguardo in pubblico, sia pure lanciato attraverso il velo. E per di più lo esorta a guardarla apertamente, gli concede di volgere lo sguardo su di lei senza nascondere i propri sentimenti.

Ma Jochanaan è ben diverso da Narraboth. Prigioniero della sua rigida e spietata santità, il profeta vede soltanto il suo Dio e non vuole rivolgere lo sguardo verso Salomè: «Non voglio guardarti. Sei maledetta, Salomè. Sei maledetta. Sei maledetta. Sei maledetta»⁵⁶. La ragazza che leva per lui un canto d'amore, che ne esalta il corpo, i capelli e la bocca con immagini che

⁵⁴ Strauss, IV: «HERODIAS. Du sollst sie nicht anschn. Fortwährend siehst du sie an!». «HERODIAS. Ich habe dir gesagt, du sollst sie nicht ansehen». «HERODIAS. [...] Warum starrst du sie immer an?».

⁵⁵ Strauss, II: «SALOME. [...] Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an [...]?».

⁵⁶ Strauss, III: «JOCHANAN. Ich will dich nicht ansehen. Du bist verflucht, Salome. Du bist verflucht. Du bist verflucht. Du bist verflucht».

richiamano il Cantico dei Cantici non è, per il profeta, un individuo con una propria identità, con una propria personalità degna almeno di essere presa in considerazione. La ragazza che lo implora di lasciarsi baciare è soltanto la figlia di Erodiade, la «figlia di Babilonia», la «figlia di Sodoma», la «figlia della lussuria», la «figlia della madre incestuosa»⁵⁷. Perciò non deve avvicinarsi a colui che si considera «l' eletto del Signore», che chiama se stesso «il tempio del Signore»⁵⁸. Perciò questa «donna lasciva», dice Jochanaan, sarà lapidata senza pietà dalla folla, trafitta dalle spade dei guerrieri e maciullata dai loro scudi⁵⁹. Per Jochanaan, la ragazza è comunque maledetta nel nome di Dio, perché il mondo ha conosciuto il male «tramite la donna»⁶⁰.

La ragazza casta e innocente che è rimasta affascinata dalla bellezza di Jochanaan viene così respinta brutalmente, viene sospinta senza pietà verso l'ambiente degli intrighi e del potere da cui proviene e che tanto disprezza. Grazie agli insulti del profeta, e proprio mentre le sue terribili parole risuonano ancora una volta nell'aria, la pallida ragazza si trasforma, e si fa spietata come lui. Nell'originale di Wilde il Primo Soldato descrive l'aspetto «terribile» di Jochanaan, di colui che, secondo la tradizione, veniva dal deserto, dove si nutriva di locuste e miele selvatico e si vestiva con pelo di cammello e una cintura di cuoio⁶¹. Strauss tralascia tutto questo, ma l'effetto complessivo e la prospettiva di Salomè non cambiano. Se quest'uomo ha deciso di infangare madre e figlia, se invoca su entrambe la furia della folla e dei guerrieri, se crede di poter trattare una principessa come una nullità, se disprezza l'amore al punto di non voler neppure volgere lo sguardo verso chi lo ha implorato con tanta passione, forse quest'uomo si

⁵⁷ Strauss, III: «JOCHANAAN. Zurück, Tochter Babylons!». «JOCHANAAN. Tochter Sodom, komm mir nicht nahe!». «JOCHANAAN. Tochter der Unzucht [...]». «JOCHANAAN. Sei verflucht, Tochter der blutschänderischen Mutter! Sei verflucht!».

⁵⁸ Strauss, III: «JOCHANAAN. [...] Komm dem Erwählten des Herrn nicht nahe!». «JOCHANAAN. [...] Berühre mich nicht! Entweihe nicht den Tempel des Herrn, meines Gottes!».

⁵⁹ Strauss, IV: «STIMME DES JOCHANAAN. [...] dieses geile Weib [...]». «STIMME DES JOCHANAAN. Eine Menge Menschen wird sich gegen sie sammeln, und sie werden Steine nehmen und sie steinigen!». «STIMME DES JOCHANAAN. Die Kriegshauptleute werden sie mit ihren Schwertern durchbohren, sie werden sie mit ihren Schilden zermalmen!».

⁶⁰ Strauss, III: «JOCHANAAN. Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt».

⁶¹ W/L, 9: «DER KAPPADOZIER. Woher kommt er? / ERSTER SOLDAT. Aus der Wüste, wo er sich von Heuschrecken und wildem Honig nährte. Er trug ein Kleid von Kamelhaaren und um die Lenden einen ledernen Gürtel. Er war sehr schrecklich anzusehn».

merita una lezione, o meglio: si merita ciò che vorrebbe per le due donne, cioè la morte. Così, non appena Erode le giura di concederle tutto ciò che chiederà, Salomè accetta di danzare per lui, sicura di poter ottenere la testa di Jochanaan.

Temendo che una sventura si abbatta su di lui, Erode cerca inutilmente di dissuadere la ragazza dal pretendere la testa del profeta, ma Salomè è irremovibile, e alla fine Erodiade sfila dal dito del tetrarca l'anello della morte e lo fa consegnare a Naaman il carnefice. Strauss ha ridotto notevolmente l'elenco delle rarità e delle ricchezze che, nell'originale, Erode offre a Salomè per farle cambiare idea. Queste modifiche, naturalmente, non cambiano la sostanza delle cose, ma la battuta di Erode ormai sconvolto e smarrito («Chi ha preso il mio anello?»⁶²) risulta alquanto oscura nell'opera lirica proprio a causa di un taglio operato da Strauss nella prima scena, là dove lo spettatore veniva a sapere che Erode aveva ordinato di strangolare il primo marito di Erodiade facendo consegnare al carnefice «l'anello della morte»⁶³. L'atteggiamento di Erodiade risulta chiaramente dalle parole che pronuncia in varie occasioni, ma resta il fatto che il suo intervento "decisivo" è in qualche misura oscurato dal taglio di Strauss.

Nel monologo finale Salomè si rivolge alla testa mozzata di Jochanaan credendo di poter gioire della rivincita che si è presa: il profeta non le ha permesso di baciargli la bocca, ma ora non potrà più opporsi. Il delirio erotico-vendicativo che accompagna il momento del trionfo lascia però ben presto il posto allo smarrimento e al rimpianto. In un disperato tentativo di ritornare indietro, Salomè riprende il canto d'amore che aveva levato nel corteggiare appassionatamente Jochanaan, e la sua sconfinata sete d'amore emerge chiaramente dal suo continuo riandare a quando tutto avrebbe potuto prendere un altro corso: «Ah, perché non mi hai guardata, Jochanaan? [...] Hai visto il tuo Dio, Jochanaan, ma me, me non mi hai mai vista. Se tu mi avessi vista, mi avresti amata! [...] Che cosa devo fare ora, Jochanaan? [...] Oh, perché non mi hai guardata? Se tu mi avessi guardata, mi avresti amata. Lo so bene, mi avresti amata»⁶⁴. Il libretto di Strauss

⁶² Strauss, IV: «HERODES. [...] Wer hat meinen Ring genommen? Ich hatte einen Ring an meiner rechten Hand».

⁶³ W/L, 10: «ZWEITER SOLDAT. [...] der Tetrarch sandte ihm [d.h.: dem Henker] den Ring». / DER KAPPADOZIER. Was für einen Ring? / ZWEITER SOLDAT. Den Todesring».

⁶⁴ Strauss, IV: «SALOME. Oh! Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan? [...] Du hast deinen Gott gesehen, Jochanaan, aber mich, mich hast du nie gesehen. Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt! [...] Was soll ich jetzt tun, Jochanaan? [...] Oh! Warum

omette l'enumerazione dei tre aspetti fondamentali della rabbia e della disperazione di Salomè così come Wilde ce li presenta nell'originale: «Ero una principessa, e tu mi hai disprezzata! Ero una vergine, e tu mi hai tolto la verginità! Ero casta, e tu mi hai riempito le vene di fuoco!»⁶⁵. Ma nonostante questo taglio (forse dovuto alla necessità di mostrare rispetto nei confronti del Battista), il monologo finale conserva, anche nella versione di Strauss, gran parte della sua straordinaria potenza, la quale deriva anche dalla capacità di questo particolarissimo testo di richiamare ed esasperare l'intensità emotiva che caratterizza tutta l'opera.

Per la giovane Salomè, nuovamente sconvolta dalla sua prima passione, il «mistero dell'amore» è qui più grande del «mistero della morte»⁶⁶. Amore e morte, dunque. Ma anche bene e male: in una prospettiva che consente a Wilde di condannare tanto Salomè quanto Jochanaan ed Erode. Secondo la riflessione del Terzo Giudeo nella disputa sulla divinità, «Dio è nel bene così come nel male»⁶⁷. Per Wilde ciò significa che il male è anche nel bene e viceversa: dalla casta innocenza di Salomè scaturisce infatti una passione che può diventare distruttiva; nell'assoluta santità di Jochanaan è presente una spietatezza che può produrre effetti rovinosi.

Ma la condanna più dura, anche se solo implicita, è per Erode, per un detentore del potere che, dopo aver contribuito con la sua debolezza carnale e spirituale alla morte del profeta, ristabilisce l'ordine facendo eliminare Salomè con un gesto in cui la spietatezza del peccatore si somma e si sovrappone a quella del santo. Nell'originale di Wilde le colpe del tetrarca sono ancor più nettamente marcate, poiché fin dalla prima scena si viene a sapere che Erode ha fatto strangolare il primo marito di Erodiade (fratellastro dello stesso Erode e padre di Salomè) dopo averlo lasciato marcire per dodici anni nella cisterna ora occupata da Jochanaan. Ma la sostanza non cambia. Quando i soldati si gettano su Salomè schiacciandola con gli scudi, Erode (sempre nervoso e ambiguo, ma apparentemente risoluto nel finale) diventa lo strumento del volere del profeta, si fa esecutore di una con-

sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt. Ich weiß es wohl, du hättest mich geliebt».

⁶⁵ W/L, 53: «SALOME. [...] Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich, eine Jungfrau, und du nahmst mir meine Keuschheit. Ich war rein und züchtig, und du hast Feuer in meine Adern gegossen ...».

⁶⁶ Strauss, IV: «SALOME. Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes ...».

⁶⁷ Si veda, sopra, la nota 31.

danna che era già stata emessa contro un essere innocente prima che si macchiasse di una colpa orrenda.

In questa luce, anche l'eliminazione del passo originario in cui il Secondo Soldato elenca i tre vini preferiti dal tetrarca e, subito dopo, il Nubiano e il Cappadoce parlano dei loro dèi, assume un peso maggiore rispetto a quanto ci si potrebbe aspettare⁶⁸. Il primo vino è «purpureo come il mantello di Cesare» e rappresenta il potere; il secondo è «giallo come l'oro» e suggerisce le ricchezze (e l'avidità) dei potenti; il terzo è «rosso come il sangue» e rimanda alla violenza esercitata dal potere costituito⁶⁹. Ma questo sangue è anche il sangue dei cento giovani e delle duecento vergini sacrificate ogni anno agli dèi della Nubia, che peraltro non si placano mai. E la natura di questi dèi è tale che essi potrebbero essere scacciati dal paese, così come i romani hanno scacciato gli dèi della Cappadocia: quegli dèi che non si trovano più, e che forse sono «morti»⁷⁰. Il passo serviva a introdurre l'invisibile divinità dei giudei («I giudei adorano un dio che non si vede»⁷¹), ma nell'economia complessiva del dramma aveva anche la funzione di suggerire violenze e sconvolgimenti tali da produrre un paese macchiato di sangue e una terra senza dio, ovvero lo scenario che ci viene presentato dal finale della vicenda: nel dramma così come nell'opera.

Il fatale triangolo Erode-Salomè-Jochanaan è stato interpretato anche come Jochanaan-Erode-Salomè, un triangolo in cui il profeta e la figlia di Erodiade rappresenterebbero (almeno nella mente dell'autore) due posizioni estreme comparabili a quelle di John Ruskin (strana castità, quasi perversa) e Walter Pater (morbosa contemplazione della vita vissuta), mentre quella centrale rimanderebbe allo stesso Wilde (essere fedeli a una sola forma di vita significa limitarsi eccessivamente)⁷². Ma questa interpretazione autobiografica, per quanto suggestiva, non potrebbe comunque es-

⁶⁸ Di parere diverso è, tra gli altri, Roland Tenschert, *Richard Strauss' Opernfassung der deutschen Übersetzung von Oscar Wildes «Salome»*, in Willi Schuh, *Richard Strauss Jahrbuch (1959-1960)*, Bonn, Boosey & Hawkes, 1960, pp. 99-106.

⁶⁹ W/L, 6-8: «ZWEITER SOLDAT. Der Tetrarch liebt den Wein sehr. Er hat drei Sorten Wein. [Der eine] ist purpurn wie der Mantel des Cäsar. [...] Der zweite [...] ist gelb wie Gold. [...] Und der dritte ist rot wie Blut».

⁷⁰ W/L, 8: «DER KAPPADOZIER. In meinem Lande sind keine Götter mehr. Die Römer haben sie ausgetrieben. [...] Sie sind wohl tod».

⁷¹ W/L, 8: «ERSTER SOLDAT. Die Juden beten einen Gott an, den man nicht sehen kann».

⁷² Richard Ellmann, *Overtures to Wilde's Salomé*, in «Tri-Quarterly» 5/1 (1969), pp. 45-64.

sere colta dal pubblico, nemmeno se lo spettatore (o il lettore) avesse ben presenti i due mentori del poeta irlandese e riuscisse a vedere nel finale una sorta di trionfo di Erode sui due atteggiamenti estremi.

Il fatto è che, nell'interpretare la figura di Salomè, la critica (spesso incapace di superare i prevedibili atteggiamenti moralistici) ha voluto dare troppa importanza all'epoca, alle influenze, alle suggestioni esterne, che pure hanno contribuito notevolmente alla concezione e alla stesura dell'originale di Wilde. Ma il testo in sé e per sé è stato spesso bistrattato, o addirittura ignorato. Se così non fosse, non sarebbe possibile trovare chi riduce la Salomè di Wilde e di Strauss a una sorta di *femme fatale* di fine secolo, oppure a un'ossessionata dal sesso, a una malvagia disinibita, o perfino a una maniaca affetta da necrofilia. Qualcuno, poi, ha voluto sostenere che la "donna malvagia" di Wilde appare molto più umana nell'opera lirica, grazie alla musica di Strauss. Per altri, la Salomè del compositore tedesco diventerebbe addirittura sovrumana grazie a una trasfigurazione musicale (simile al wagneriano "Liebestod" di Isolde) in cui la forza irrefrenabile dell'amore redimerebbe ogni colpa.

Ora, qui non è certo il caso di entrare in questioni che riguardano la musicologia e la storia della musica. Ma una cosa è sicura: la Salomè del libretto di Strauss è fondamentalmente la stessa che troviamo nel dramma originario. Con il suo fatale triangolo Erode-Salomè-Jochanaan, il testo ci offre la possibilità di ricamare più o meno sottilmente sugli aspetti gerarchici, sociali e morali della situazione, ma non ci consente di stravolgere il significato della Salomè di Wilde. La quale può essere considerata figura umanissima (oltre che plausibile per i tempi in cui visse) senza che ci sia bisogno di ricorrere a elementi extratestuali. La protagonista dei lavori di Wilde e di Strauss è, sì, la pallida principessa che appare agli occhi di chi l'ammira «come l'ombra di una rosa bianca in uno specchio argenteo»⁷³, ma è anche la ragazza che cerca di affermare la propria personalità in un ambiente complesso e irrazionale, talvolta ostile e non di rado pericoloso. Salomè è l'unico personaggio che affronti le difficoltà senza esitare, l'unico che tratti Jochanaan come un essere normale. Mentre gli altri hanno paura di lui o ne hanno soggezione (Erode, Narraboth), oppure non si fidano di lui (Erode) o mettono in dubbio la sua autenticità (i Giudei), Salomè è disposta ad accettarlo come un essere umano: prima di tutto come uomo, poi – sia pure con un po' di scetticismo – come profeta.

⁷³ Si veda, sopra, la nota 39.

Ma quando colui che le è sembrato un'anima gemella («Di certo egli è casto come la luna!»⁷⁴) si rifiuta a sua volta di trattarla come un essere umano, quando disdegna ferocemente la sua passione spontanea e verginale, quando la insulta e la respinge, ricacciandola in quell'ambiente che l'aveva fatta sentire una «colomba smarrita»⁷⁵ (e dove si sente nuovamente insidiata dal patrigno), allora Salomè si trova costretta a riscattare se stessa e il proprio *status*: come principessa, insultata senza ragione da un selvatico straniero; come donna, umiliata e frustrata proprio nel primo risveglio della sessualità; ma soprattutto come persona, che si vede negare la propria dignità – e perfino la propria identità – di essere umano. L'arma che sceglie per riscattarsi è autodistruttiva oltre che distruttiva, ma le colpe degli altri (e in particolare di Jochanaan e di Erode) non sono certo inferiori alle sue. Nell'affermarsi con l'astuzia e con l'intrigo tipico dell'ambiente che tanto disprezza, Salomè condanna se stessa a una follia e a una disperazione che possono estinguersi soltanto con la morte – una morte che Wilde (ripreso da Strauss) le offre con carità cristiana nell'attimo stesso in cui rimanda alla doppiezza di Erode e alla spietatezza di Jochanaan.

⁷⁴ Si veda, sopra, la nota 41.

⁷⁵ Si veda, sopra, la nota 40.

Gunhild Schneider
(Bergamo)

«So ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns»
Die romantische Dialektik in zwei Märchen-Novellen
von Ludwig Tieck

Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert in d-moll, KV 466

Dass die Romantik, besonders die Frühromantik¹, eine Jugendbewegung war, ist bekannt². Ihre Hauptvertreter waren 1796 nicht viel älter als zwanzig Jahre: August Wilhelm Schlegel, der Älteste von ihnen, war 1767 geboren, sein Bruder Friedrich und Novalis 1772, Tieck und Wackenroder 1773. Als Jugendliche hatten sie fasziniert die Ereignisse in Frankreich verfolgt³, dann die politische Instabilität der geschichtlichen Periode und

¹ Es soll hier weder auf die Begriffsbestimmung der Romantik noch auf die Problematik der Periodisierung eingegangen werden «quel dibattito è difficile problema» (Giuseppe Bevilacqua, *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*, Milano 2000, S. 3). Auf die schwierige Periodisierung der Romantik geht auch Isaiah Berlin in der ersten der 1965 von ihm gehaltenen Mellon Lectures ein (*The Roots of Romanticism*, ital. *Le radici del romanticismo*, Mailand 2001) Die Zeit der Frühromantik umfasst für die Zwecke des vorliegenden Beitrags etwa die Jahre von 1796 («Il romanticismo tedesco ... si sa quando comincia» Bevilacqua, a.a.O.) bis 1804 (Ende der ersten Schaffensperiode von Ludwig Tieck).

² s. dazu v.a. den von Günter Oesterle herausgegebenen pluridisziplinären Band *Jugend. Ein romantisches Konzept?* (Würzburg 1997), der «kulturanthropologische, mentalitäts- und ideologiegeschichtliche Gesichtspunkte des romantischen Jugendentwurfs [...] mit narratologischen, ästhetischen und diskurstheoretischen Fragestellungen verknüpft» (aus der Einleitung S. 18).

³ «Du sprichst ja gar nichts von den Franzosen? Ich will nicht hoffen, dass sie Dir gleichgültig geworden sind, dass Du wirklich Dich nicht dafür interessierst? Oh, wenn ich jetzt ein Franzose wäre! [...] Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht – ist Frankreich unglücklich, so verachte ich die ganze Welt und verzweifle an ihrer Kraft [...]» Brief

das Prekäre der sozialen wie persönlichen Sicherheit erfahren. Diese Instabilität spiegelt sich auch in den (nicht nur im geographischen Sinne) zentripetalen und zentrifugalen Bewegungen der Romantik, namentlich der Frühromantik: den stark individualistischen Tendenzen steht die Bedeutung der Freundschaft, den kurzlebigen «Kreisen» oder «Schulen» (biographisch und im Werk) ein langlebiges Interesse für alles «andere» gegenüber: Ortswechsel, Partnerwechsel, Übersetzungen, Vermittlung fremdsprachiger Autoren, Interesse für das räumlich und zeitlich Exotische. Ihre spezifische Situation als Protagonisten auf der Schwelle zu einer neuen historischen Epoche war den Frühromantikern durchaus bewusst. Die bewusste und selbstbewusste Schaffung neuer Werte, die durch die ebenso selbstbewusste Ablehnung von tradierten Modellen und Konventionen (des abendländischen Rationalismus) möglich gemacht wurde, galt (und gilt) als Kennzeichen der Jugend schlechthin, seit Jugend als autonome Phase betrachtet wird und nicht mehr nur als Appendix zur (unvollkommenen) Kindheit oder als Präludium des (vollkommenen) Erwachsenenalters. Jugend ist seit dem Ende des 17. Jahrhunderts «der lebensgeschichtlich genuine und sozial lizenzierte Zeitraum der Entfaltung von Subjektivität, ihrer Krisen und Risiken»⁴.

Das, was früher als Mangel betrachtet wurde, die Unsicherheit, der Zweifel, das Mutwillige, die vielseitigen Interessen, das Fragmentarische, wird nun zu einem Potential der Innovation und damit der Jugend. Es liesse sich sogar von einem Jugendkult sprechen, in dem der Platz des poeta doctus vom tatkräftigen Jüngling eingenommen wird, der sich (gleichsam als Entsprechung oder Weiterführung des aufbegehrenden Genies im Sturm und Drang) selbst die Regeln gibt. Die Jugend als autonome Periode einer ausgeprägten Subjektivität, mit all ihren Krisen und Ambivalenzen, wird die privilegierte Periode für Lebensentwürfe, deren Bedeutung weit über das Individuelle hinausgeht. Die Literatur der Romantik beschäftigt sich verstärkt mit jugendlichen Selbstentwürfen – die Jugend macht sich selbst zum Thema, verwirft die Erziehungsversuche der Erwachsenen und erzieht sich selber. Die Poesie/Phantasie erlaubt den (jugendlichen) Autoren Erfahrungen, die die Grenzen ihrer Welt sprengen und wird damit immer bedeutender in der jugendlichen Soziali-

Ludwig Tiecks an Wilhelm Wackenroder vom 28.12.1792, zitiert nach: Claus Träger (Hrsg.), *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Leipzig 1975, S. 376.

⁴ Günter Oesterle, *Jugend – ein romantisches Konzept?*, a.a.O., S. 13.

sation: Initiationsriten und/oder Initiationsreisen können unter Umgehung der reglementierenden Vernunft fiktiv erlebt werden.

In der Vorrede zum *Phantastus* drückt Ludwig Tieck die Absicht aus, das «Phantastische mit dem wirklichen Leben aufs innigste zu verbinden»⁵ und in der 1835 veröffentlichten Märchen-Novelle *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*⁶ wird der Dichtung, der «schaffende(n) Kraft der Phantasie», dezidiert die Funktion zugeschrieben, «das Wunderbare wie ein Natürliches zu fassen, und im Gewöhnlichen, was das blöde Auge so nennt, das Wunder zu sehen»⁷.

Ludwig Tieck, der «König der Romantik» (Friedrich Hebbel), der Schöpfer romantischer Schlüsselwörter und Zentralbegriffe wie «Waldeinsamkeit»⁸ und «mondbeglänzte Zaubernacht»⁹ war geschätzt als vielseitiger Dichter und Erzähler, war aber auch eine der umstrittensten Gestalten der Romantik¹⁰. Er kam 1773 in Berlin als Sohn eines Seilermeisters, also

⁵ Ludwig Tieck, *Schriften*. Hsg. von Manfred Frank. Bd. 6, Frankfurt/Main 1985, S. 24.

⁶ Diese Novelle gehört (mit dem Titel «Journey into the Blue Distance») zu den Büchern, die in E. A. Poes berühmter Erzählung *The Fall of the House of Usher* «had formed no small portion of the mental existence of the invalid». Edgar Allan Poe, *The Tell-Tale Heart and Other Writings*, New York 1982, S. 36.

⁷ Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Marianne Thalmann, Band III «Novellen», München o.J., S. 1020 f.

⁸ in der Märchenovelle *Der blonde Eckbert*.

⁹ aus *Kaiser Octavianus*.

¹⁰ Es sei hier an Heinrich Heines nicht eben schmeichelhaftes Gedicht auf den älteren Tieck erinnert: – «In Dresden sah ich einen Hund, / der einst sehr scharf gebissen, / doch fallen ihm jetzt die Zähne aus, / er kann nur bellen und pissen» (Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München/Wien 1976, Bd. 5, S. 703). Schärfer noch urteilte der Jungdeutsche Heinrich Laube, der um 1830 Tieck vorwirft, er habe «sein ganzes Leben hindurch getändelt», «das meiste seines poetischen Glaubens [sei] gemachter Flitter, [...] das Herz seiner Poesie eine Lüge. [...] Die Romantik hat er bekanntlich nicht erfunden [...] aber er hat sie verdorben» - Heinrich Laube, «Ludwig Tieck», zit. nach: Jost Hermand (Hrsg.) *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1966, S. 45 ff. Was die italienische Gemanistik betrifft, überraschen das absolute Unverständnis und der herabsetzende, beleidigende Ton, mit dem Ladislao Mittner nicht nur das Werk sondern auch die Person behandelt: «[...] egli rappresenta in modo perfetto tutti i difetti del romanticismo: assenza di qualsiasi coerenza morale ed estetica, prolissità nella lirica e nella narrazione, e quasi assoluta incapacità descrittiva. Patologica è l'avidità con cui Tieck assorbiva incessantemente la poesia – e la non poesia – degli altri e subito la rielaborava, quasi sempre peggiorandola» - Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca II. Dal pietismo all'romanticismo (1700-1820)*, Turin 1971, S. 751. Giuseppe Bevilacqua hingegen meldet gegen Mittners harsches Urteil Bedenken an: «[...] queste caratteristiche – ammesso che siano veramente dominanti in Tieck – prefigurano un tipo di letterato

in einem kleinbürgerlichen Haushalt zur Welt. Ein frühreifes Großstadtkind, ein unersättlicher Leser, der bald neben Latein und Griechisch auch moderne Fremdsprachen lernte (Englisch, Spanisch), schrieb er noch als Schüler seine ersten Texte. Im ständig wachsenden Berlin, in dem die mit der Proletarisierung einhergehenden sozialen Probleme immer deutlicher zu Tage traten, wo die Gegensätze und Widersprüche von Vitalität und Elend unübersehbar waren, empfand er, ähnlich den «modernen» Menschen, den Reiz der Natur als Gegenwelt und Zufluchtstätte, aber auch als Objekt der Neugier. Die Reisen mit dem Freund Wackenroder führten nach Süddeutschland, ins katholische Nürnberg. Doch es handelte sich nicht um die klassische Bildungsreise, gleichsam eine kleine Grand Tour, um sich ins mittelalterliche Deutschland Dürers zu vertiefen, um die Kunstschatze Italiens kennen zu lernen – Tieck und Wackenroder besichtigten auch Bergwerke, Fabriken, wohnen mit ethnologischem Interesse katholischen Prozessionen bei und übersehen auch soziale Ungerechtigkeiten nicht. Das romantische Aufgehen in der Natur, die «mondbeglänzten Zaubernächte» finden ihr Gegengewicht also in einer Realität, die alles andere ist als poetisch. Auch hierin ist Tieck ein typischer Vertreter der Romantik: im Gegensatz zum Klischee des weltfremden romantischen Dichters, der ständig auf der Suche nach einer blauen Blume die Natur durchstreift, waren die Romantiker mit den Worten von Egon Friedell eine «Vereinigung sehr überlegener, sehr raffinierter, sehr intellektueller Dialektiker, Skeptiker und Analytiker»¹¹, sie waren «extreme Rationalisten [die sich] als Irrationalisten verkleiden»¹² – mit Ausnahme von Novalis, den Friedell als «das einzig wahre Genie [...] eine Nachtigall unter lauter kunstvollen Spieldosen»¹³ bezeichnet. Doch nicht nur der Wissensdurst des Salinenassessors Friedrich von Hardenberg war unstillbar (für ein zusätzliches Studium an der Bergakademie Freiberg wurde er von der kurfürstlichen Behörde frei gestellt), auch die anderen Frühromantiker zeig-

quanto mai moderno e potrebbero essere interpretate non tanto come un limite individuale quanto piuttosto come una geniale e consapevole realizzazione anticipata di una poetica che è ancora in buona misura quella dei nostri giorni. La vera e autentica originalità di Tieck andrebbe dunque cercata proprio nel suo imprevedibile e sfaccettato eclettismo, quasi d'impronta post-moderna» (Giuseppe Bevilacqua, *Saggio sulle origini del Romanticismo tedesco*, Mailand 2000, S. 163).

¹¹ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Zweiter Teil (Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution), London und Oxford 1947, S. 482.

¹² Friedell, S. 483.

¹³ Friedell, S. 488.

ten ein grundsätzliches Interesse für die Naturwissenschaften, das in theoretischen wie literarischen Schriften, aber auch in ihrem Sprachgebrauch seinen Niederschlag fand¹⁴. So spiegelt sich in Tiecks Erzählung *Der Runenberg* sein Interesse für Bergwerke, Mineralogie, Botanik. In der Literatur der (Früh)romantik findet man daher ein kaum auslotbares Neben- und Durcheinander, geichsam eine «chemische Mischung» aus wissenschaftlichen Beobachtungen und phantastischen Sehnsuchts- und Evasionstexten.

Denn die Instabilität der Romantiker ist nicht nur geographisch. Gewiss, Tieck studiert in Halle, in Göttingen, in Erlangen, kehrt nach Göttingen zurück und beendet nicht einmal seine Studien. Er reist viel während seines Lebens: nach Italien, nach England, lebt in Ziebingen als Gast eines Freundes, dann wieder in München, in Dresden, kehrt schließlich nach Berlin zurück. Auch der Bruder und die Schwester verlassen das Elternhaus und scheinen keine Ruhe zu finden. «Tieck brennt die Zeit auf den Fingern. Und wem nicht? Napoleon verschiebt seine Heere mit der Geschicklichkeit eines Meisterspielers. Hölderlin [...], E. T. A. Hoffmann [...], die Schlegel [...] Es sind hastig lebende Menschen, die locker sitzen zwischen Einquartierung, Festbeleuchtung und verpacktem Hausrat» subsumiert die Tieck-Forscherin Marianna Thalmann die napoleonische Zeit in Europa¹⁵. Der Lauf der Geschichte ist in diesem Fall jedoch eine unbefriedigende Erklärung. Denn die Unruhe ist eben nicht nur eine geographische. Wie viele andere Persönlichkeiten der Romantik steht auch Tieck zwischen zwei (oder mehr) Frauen. Man erhält so das Bild eines orientierungslosen, unentschlossenen Menschen ohne Lebenszentrum, der stän-

¹⁴ S. dazu Peter Kapitza, *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München 1968. In dieser Arbeit zeigt der Autor, wie die «Chemie als ein Teilgebiet der gesamten Wissenschaften von der Natur [...] in den Schriften der Frühromantik reiche Beachtung [findet]. Ausdruck der Reflexion auf die Gegenstände und Methoden der Chemie ist die Übernahme ihrer Begriffe und begrifflichen Zusammenhänge in philosophische, anthropologische und dichtungstheoretische Gedankengänge» (S. 9). Schlüsselbegriff ist in diesem Zusammenhang «Mischung» bzw. «innige Einheit dialektischer Identität», der vor allem von Novalis und den Brüdern Schlegel in den Sprachgebrauch übernommen wurde. Kapitza bringt einige Zitate (S. 12): «Der romantische Imperativ fordert die Mischung aller Dichtarten» (Friedrich Schlegel), «Nichts ist poetischer als alle Übergänge und heterogenen Mischungen» (Novalis), «In der romantischen Poesie eine unauflöslche Mischung aller poetischen Elemente».

¹⁵ in: Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Marianne Thalmann, Band II, München o.J., S. 871.

dig zwischen verschiedenen Zentren wandert. Auch sein unersättliches Interesse für Literatur schweift von der antiken Literatur, in der er die Odyssee, die Geschichte des umherirrenden Helden, der statischen Ilias vorzieht, zur italienischen Literatur (Tasso, Gozzi) zu Shakespeare, zur spanischen und portugiesischen Literatur, zur deutschen Literatur des Mittelalters, zur zeitgenössischen deutschen Literatur (später wird er die Werke des Freundes Novalis herausgeben, auch postum die Werke von Kleist, von Reinhold Lenz, Schnabels *Insel Felsenburg*). Schon mit 19 Jahren hatte er an den Freund Wackenroder geschrieben: «Vertiefe dich übrigens ja nicht zu sehr in die Poesie des Mittelalters, es ist so ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns, ganz Europa und Asien und vorzüglich das alte Griechenland und das neue England, daß ich fast verzweifle, mich je an diese Nachklänge der alten Provenzalen zu wagen»¹⁶. Seine Bibliothek zählte schließlich 16.000 Bände, von denen auch die eventuell ungelesenen Zeugnis ablegen von seinen weitgestreuten Interessen. Schon in seinen literarischen Anfängen war Tieck ein Kosmopolit mit einer starken Individualität, der auf den Blick über den Zaun nicht verzichten konnte und in einer typisch romantischen Dialektik das Fernweh mit dem Heimweh verband.

Der blonde Eckbert und *Der Runenberg*, Tiecks bekannteste und am ausführlichsten besprochene Märchen-Novellen, sind alles andere als autobiographische Texte, weisen aber die Merkmale des Romantischen auf, wenn diese als allgemeine Ambivalenz verstanden wird, als Dialektik zwischen dem Realen und dem Phantastischen: wir finden die drei Phasen der romantischen Wanderung – Abreise, Aufenthalt in der Fremde und weitere Abreise an Stelle der Rückkehr des gereiften Protagonisten an den Ausgangsort. Denn die Protagonisten der zwei Märchen reifen nicht, sie «fallen aus der Rolle» und verbleiben in einem jugendlichen Zustand, keine Kinder mehr und niemals Erwachsene. Wir finden die (Wald)einsamkeit in ihrer Mehrdeutigkeit: Einsamkeit als willkommene Zuflucht vor der grausamen Welt, Einsamkeit als Verdammung, als Isolation, die durchbrochen werden muss; wir finden das unerklärliche Phantastische, das die Gestalten wie den Leser im Zweifel lässt, ob nicht alles vielleicht ein Traum war. Doch vor allem finden wir eine rationale, kritische Betrachtung der Utopie: die heile Welt entspricht in den zwei Märchen

¹⁶ Brief vom 28.12.1792 an Wilhelm Wackenroder. In: Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 395.

Tiecks jeweils der phantasierten, phantastischen und daher unlebba- ren Welt, die harte, grausame Welt hingegen entspricht der als real rezipierten.

Der blonde Eckbert erschien zum ersten Mal 1797 und eröffnete später die August Wilhelm Schlegel gewidmete Sammlung *Phantastus* (1812-1816). Eine Zuordnung «dieser ersten romantischen Dichtung»¹⁷ zu einer bestimmten literarischen Erzählform ist problematisch, denn ohne Zweifel finden sich Elemente des Märchens (ein singender Vogel, der Perlen oder Edelsteine legt, eine Alte mit wandelbarem, also undefinierbarem Aussehen), doch die Ich-Erzählerin der Binnenhandlung warnt ihre Zuhörer ausdrücklich davor, die Geschichte als Märchen aufzufassen («Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar sie auch klingen mag»¹⁸). *Der blonde Eckbert* ist ein Text, in dem jede Gewissheit aufgehoben ist oder im Laufe der Erzählung aufgehoben wird, jeder Gegensatz zwischen Wunderbarem und Gewöhnlichem, zwischen Traum und Wirklichkeit. Zunächst wird der Titelheld vorgestellt, ein Ritter, der zufrieden und aus freien Stücken mit seiner Frau in der Einsamkeit lebt. Ein häufiger Besucher ist Eckberts Freund Philipp Walter, eine Art Mineraloge und Botaniker (er «sammelte Kräuter und Steine und beschäftigte sich damit, sie in Ordnung zu bringen» S. 9). Doch schon in den ersten Zeilen wird der Leser verunsichert: Eckberts blasses, eingefallenes Gesicht, seine «gewisse Verschlossenheit, eine stille, zurückhaltende Melancholie» wird nicht begründet und widerspricht der Schilderung eines sich harmonisch liebenden Paares («Sein Weib liebte die Einsamkeit ebensowohl, und beide schienen sich von Herzen zu lieben» S. 9) und in rascher Sequenz führt die Exposition zu Berthas Erzählung, zu der sie sich «an einem neblichten Abend» (S. 10) bereitwillig drängen lässt. Die Binnenerzählung beginnt ganz wie ein Märchen: ähnlich Hänsel und Gretel stammt das Mädchen aus einer armen Familie («sie wußten sehr oft nicht, wo sie das Brot hernehmen sollten» S. 10). Anders als im Märchen der Brüder Grimm¹⁹, in dem die Geschwister alles unternehmen, um nach Hause zurück zu gelangen (Kieselsteine und Brotbröcklein auslegen), verläßt die in einer Phanta-

¹⁷ Helmut Prang in: *Wilpert Lexikon der Weltliteratur* Bd. 3, Stuttgart 1993 (3. neu bearbeitete Auflage), S. 158.

¹⁸ Ludwig Tieck, *Werke*, s. Anm. 15, S. 10 (Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text).

¹⁹ Wenn die *Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* auch erst 1812 im Druck vorlagen, so kannte Ludwig Tieck doch über Perraults *Contes de ma mère l'Oie* und die französischen Feenmärchen die Däumlingssagen, mit denen das Märchen von Hänsel und Gretel zusammenhängt.

siewelt lebende, wenig praktisch veranlagte achtjährige Bertha²⁰ jedoch freiwillig das Elternhaus, um der (nicht nur finanziellen) Enge zu entkommen. Doch die leicht-sinnig begonnene Wanderung («Ich lief immerfort, ohne mich umzusehen, ich fühlte keine Müdigkeit» S. 11) wird immer beschwerlicher, und die Landschaft spiegelt Berthas seelische Verfassung: erst die Erkenntnis, sich nicht mehr in der Linearität der Ebene zu befinden, sondern in der unbekanntenen Komplexität des Gebirges, macht ihr Angst: «[...] und ich erriet nun, daß ich mich wohl in dem benachbarten Gebirge befinden müsse, worüber ich anfang, mich in der Einsamkeit zu fürchten. Denn ich hatte in der Ebene noch keine Berge gesehen, und das bloße Wort Gebirge, wenn ich davon hatte reden hören, war in meinem kindlichen Ohr ein fürchterlicher Ton gewesen. [...] Als mir Köhler und Bergleute endlich begegneten und ich eine fremde Aussprache hörte, wäre ich vor Entsetzen fast in Ohnmacht gesunken» (S. 11f.). Das Fernweh weicht dem Heimweh, der Sehnsucht nach Menschen: «Es ist unbeschreiblich, welche Sehnsucht ich empfand, nur eines Menschen ansichtig zu werden, wäre es auch, daß ich mich vor ihm hätte fürchten müssen» (S. 13). Die seltsame Alte, bei der Berta schließlich Aufnahme findet, hat wohl die geeigneten Attribute (schwarze Kleidung, kreischende Stimme, wandelbares Gesicht), ist aber alles andere als eine Hexe, denn sie singt «ein geistliches Lied» (S. 13), betet, ist tierlieb und freundlich-distanziert zu ihrem neuen Schützling. Auch von der Landschaft geht keine Bedrohung mehr aus: «Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre [...] Als wir [aus dem Wald] heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen. In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, [...] der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies [...] Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten» (S. 13). Die kleine Bertha kann sich nun langsam die neue Welt erschließen und Fähigkeiten entwickeln, da ihr in diesem weiblichen Mikrokosmos von Seiten der Alten viel Vertrauen entgegen gebracht wird. Doch gleich Don Quichotte wird auch Bertha die Lektüre, namentlich der Rittersagen, zum

²⁰ «[...] ich konnte nichts in der Wirtschaft helfen, nur die Not meiner Eltern verstand ich sehr gut. Oft saß ich dann im Winkel und füllte meine Vorstellungen damit an, wie ich sie mit Gold und Silber überschütten und mich an ihrem Erstaunen laben möchte; dann sah ich Geister heraufschweben, die mir unterirdische Schätze entdeckten oder mir kleine Kiesel gaben, die sich in Edelsteine verwandelten, kurz, die wunderbarsten Phantasien beschäftigten mich [...]». S. 5.

Verhängnis. Während einer längeren Abwesenheit der Alten fasst sie den Vorsatz, «mit dem Vogel die Hütte zu verlassen und die sogenannte Welt aufzusuchen. Es war mir enge und bedrängt zu Sinne, ich wünschte wieder da zu bleiben, und doch war mir der Gedanke widerwärtig, es war ein seltsamer Kampf in meiner Seele, wie ein Streiten von zwei widerspenstigen Geistern in mir. In einem Augenblick kam mir die ruhige Einsamkeit so schön vor, dann entzückte mich wieder die Vorstellung einer neuen Welt mit all ihren wunderbaren Mannigfaltigkeiten» (S. 18). Bertha besteht die Probe nicht, sie begeht die Untat, vor der die Alte gewarnt hat («aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät» S. 17) und verlässt, auch hier Hänsel und Gretel ähnlich, das Haus der Alten mit dem finanzielle Sicherheit versprechenden Zaubervogel, lädt auch weitere Schuld auf sich, weil sie den kleinen Hund seinem Schicksal überläßt. Die «Sucht, etwas Neues zu sehen» (S. 19) lässt sie, wohl nicht leichten Herzens, aber doch freiwillig das Paradies verlassen, das die nunmehr Vierzehnjährige als zu eng empfunden hat. Doch die «sogenannte Welt» bietet alles andere als «wunderbare Mannigfaltigkeiten»: Schuldgefühle plagen das Mädchen, sie fühlt sich von der Alten verfolgt und legt «unter Tränen und Seufzern den Weg zurück» (S. 19), die triumphale Heimkehr, so wie es sich das kleine Mädchen vor Jahren vorgestellt hatte, mit Perlen und Edelsteinen, erweist sich als bittere Enttäuschung, da die Eltern inzwischen verstorben sind. Die Rückkehr von der Wanderung misslingt, das Heimweh bleibt ungestillt, doch die Bindung an die paradiesische «Waldeinsamkeit» muss zerstört werden, und fast traumwandlerisch, wie auch bei dem überstürzten Aufbruch aus dem Haus der Alten («ich hatte die Empfindung, als wenn ich etwas sehr Eiliges zu tun hätte, ich griff also den kleinen Hund, band ihn in der Stube fest und nahm dann den Käfig mit dem Vogel unter den Arm» S. 18) in gefühllosen, parataktischen Sätzen, tötet Bertha den Vogel: «Ich öffnete endlich den Käfig, steckte die Hand hinein und faßte seinen Hals, herzhaft drückte ich die Finger zusammen, er sah mich bittend an, ich ließ los, aber er war schon gestorben. – Ich begrub ihn im Garten» (S. 20f.). Mit der Verwirklichung ihres Jungmädchentraumes, einen Ritter zu heiraten, endet Berthas Erzählung. Gleichzeitig ist es der Beginn einer verhängnisvollen, zwanghaften Wiederholung: der Heterotopos der Waldeinsamkeit bedeutet auch für das kinderlose Ehepaar keine Zufluchtstätte, die Vergangenheit bricht ein in der Gestalt Walthers, der eine Leerstelle in Berthas Erzählung zu füllen vermag: er kennt den Namen des kleinen Hundes, an den Bertha sich nicht mehr erinnern konnte. So wie Bertha fast willenlos

den Vogel erwürgt, erschießt Eckbert nach Berthas Tod seinen ehemaligen Freund Walther, den einzigen, «dessen Dasein ihn drückte und peinigete» («ohne zu wissen, was er tat, legte er an, Walther sah sich um und drohte mit einer stummen Gebärde, aber indem flog der Bolzen ab, und Walther stürzte nieder» S. 23). Realität und Phantasie mischen sich («Oft dachte er, daß er wahnsinnig sei und sich nur durch seine Einbildung alles erschaffe; dann erinnerte er sich wieder der Züge Walthers, und alles ward ihm immer mehr ein Rätsel» S. 25), und wie Bertha entzieht er sich einer unerträglich gewordenen Situation («Er beschloß, eine Reise zu machen, um seine Gedanken wieder zu ordnen» S. 25), wie Bertha gelangt auch er in ein «Gewinde von Felsen, in denen sich nirgends ein Ausweg entdecken ließ» (S. 25) und hört (oder vermeint zu hören) das Lied des Zaubervogels. Nunmehr unfähig, die Realität vom Traum bzw. sein subjektives Erleben von der Erzählung Berthas zu unterscheiden, Vergangenheit und Gegenwart auseinander zu halten («das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn war verzaubert und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig» S. 25) liegt er sterbend auf dem Boden und erfährt, oder vermeint zu erfahren, dass er und Bertha Geschwister waren. «Dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bel-len und den Vogel sein Lied wiederholen» (S. 26) – die letzten Sätze des Textes, die letzten Empfindungen des Sterbenden wiederholen fast wortgetreu Berthas Erzählung von der ersten Nacht bei der Alten («»ich war halb betäubt, aber in der Nacht wachte ich einigemal auf, und dann hörte ich die Alte husten und mit dem Hund sprechen, und den Vogel dazwischen, der im Traum zu sein schien und immer nur einzelne Worte von seinem Lied sang. Das machte [...] ein so wunderbares Gemisch, daß es mir immer nicht war, als sei ich erwacht, sondern als fiele ich nur in einen anderen, noch seltsameren Traum» S. 15).

* * *

Die kaum scheidbare Mischung von Traum und Wirklichkeit, Wunderbarem und Gewöhnlichem bestimmt auch das 1804 erschienene Märchen *Der Runenberg*. Gleich in den ersten Sätzen fallen Parallelen auf zur (von weiblichen Gestalten geprägten) Binnenerzählung in *Der blonde Eckbert*: «Ein junger Jäger saß im innersten Gebirge nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat und alle Befreundeten seines Dor-

fes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen [...]» (S. 61). Einem in diesem «univers tieckien»²¹ plötzlich auftauchenden Fremden erzählt Christian, er komme aus der Ebene, sei Sohn eines Gärtners, habe aber Fischer werden wollen. Ähnlich Bertha erscheint er recht ungeschickt, vermag nichts zu erlernen und erfährt, gleichsam zufällig, die Faszination der Berge: «Auf einmal hörte ich meinen Vater von Gebirgen erzählen [...], von den unterirdischen Bergwerken und ihren Arbeitern, [...] und plötzlich erwachte in mir der bestimmteste Trieb, das Gefühl, daß ich nun die für mich bestimmte Lebensweise gefunden habe» (S. 64). Er kann an nichts anderes mehr denken («Alle meine Träume waren damit angefüllt, und darüber hatte ich nun weder Rast noch Ruhe mehr» S. 64); das Leben in der Ebene «der kleine beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, die enge Wohnung, der weite Himmel, der sich ringsum so traurig ausdehnte» (S. 64) wird ihm immer verhasster und er verlässt das Elternhaus und die heile, geordnete, vorhersehbare Welt für die chaotische Ueberechenbarkeit. Das Gebirge («die vielgeliebten Berge» S. 65) wird ihm zum Heterotopos, an dessen Anblick er sich berauscht: «Eine neue Welt war mir aufgeschlossen» (S. 65). Tieck selber hatte im März 1801 in einem Brief an Schlegel ähnlich begeistert über die Natur und das Ungeordnete des Gebirges geschrieben: «Der Schwulst der Berge, die Inkorrektheit von Bächen und Wäldern, der Schwund der Anhöhen ist die ewige Poesie, die ich nie zu lesen müde werde, und die mich stets begeistert»²². Doch so begeistert Christian auch von den Bergen spricht, seine Bewegung ist eher eine Flucht vor einem linearen Lebensmodell als ein zielgerichtetes Streben. Wie ohnmächtig lässt er sich treiben und ziehen: «[...] es hat mich wie mit fremder Gewalt aus dem Kreis meiner Eltern und Verwandten hinweggenommen, mein Geist war seiner nicht mächtig; wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen» (S. 63). Die anfängliche Begeisterung weicht denn auch bald einer trüben Stimmung, aus der ihn der Unbekannte reißt und ihm den Weg zum sagenumwobenen Runenberg weist. Das traumhafte nächtliche

²¹ «forêt, solitude, nuit, lune, magie: voilà en effet les éléments de l'univers tieckien». Robert Minder, *Un poète romantique allemand. Ludwig Tieck*, Paris 1936 S. 179.

²² zitiert nach: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Siebenter Band, erster Teil (Das Zeitalter der französischen Revolution 1789-1806), München 1983, S. 389f.

Erlebnis in dem an Piranesis Carceri gemahnenden Ambiente verwirrt Christian völlig: «[...] sein Gedächtnis war wie mit einem wüsten Nebel angefüllt, in welchem sich formlose Gestalten wild und unkenntlich durcheinanderbewegten. Sein ganzes voriges Leben lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm; das Seltsamste und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte» (S. 69). Doch er gerät wieder «auf einen gebahnten Weg» (S. 69) und kommt zurück in eine der einst so verhassten Ebenen, die ihm nach dem (Traum)erlebnis der Nacht «reizend und anlockend» (S. 69) erscheint und wo er sich schließlich niederläßt, heiratet und den beruflichen Weg einschlägt, den sein Vater für ihn bestimmt hatte. Doch Christian ist ein Wanderer zwischen zwei Welten, dem Bereich der individuellen Phantasie (dem Chaos des Gebirges) und der geordneten menschlichen Gesellschaft. Je nach Perspektive erscheint ihm diese oder jene als Fremde oder Heimat. Wie schon Bertha in *Der blonde Eckbert* findet auch er keine Ruhe nach seiner zweiten Wanderung. Schon am Hochzeitsabend («Braut und Bräutigam schienen trunken von ihrem Glücke» S. 71) bricht unvermittelt das Beunruhigende in die Idylle: «Am Abend spät, als sie in die Kammer gingen, sagte der junge Gatte zu seiner Geliebten: “Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen» (S. 71). Während Frau und Vater einem einzigen Bereich zugehören, der Ebene, den Gärten, der menschlichen Sozietät mit ihren Regeln, lebt Christian nun eine Schwellenexistenz, ein permanentes Schwanken zwischen Realität und individueller Vorstellung. Das Geld, das ein Fremder in seiner Obhut zurückläßt, verführt Christian nicht so sehr um seines pekuniären Wertes willen als wegen seines ästhetischen. Auf die in diesem Text eindeutig erotische, obsessive Beziehung zum Gold ist mehrfach hingewiesen worden («[...] wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hineingeht! Horcht, wie es klingt, dies gülden Blut! Das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn die Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicherweise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genugzutun [...]» S. 74). Vom Vater hatte Christian erzählt, er meine die Pflanzen verstehen zu können, dem Vater selber war von einer Blume geweissagt worden, er werde bald seinen Sohn sehen (S. 73) und auch Christian erinnert sich «ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekanntgemacht

hat): seitdem verstehe er «erst die Seufzer und Klagen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind, wenn man nur darauf hören will». Doch die dem Vater lieben Pflanzen sind für Christian gefährliche Feinde, ein «Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar» (S. 77), wohingegen die Gesteinswelt für Christian die wahre, unverfälschte Natur darstellt²³. Das Gebirge, das für den Vater negativ besetzt ist («die Gesellschaft der verwilderten Steine» S. 76) und vor dessen Anblick man sich hüten soll, die Schächte in der Erde, und auch der mit dem Gebirge eine Einheit darstellende Wald, werden für Christian zur ersehnten, als ewig vorgestellten Gegenwelt («[...] so habe ich mutwillig ein hohes, ewiges Glück außer Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen» S. 78). Desillusioniert vom bürgerlichen Leben in der geordneten Ebene, von der nicht mehr so anziehenden Ehefrau, kurz, von «dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit» (S. 61), verschwindet er wieder im Wald und lebt in seiner subjektiven Phantasiewelt: das hässliche Waldweib erscheint ihm wie die Schöne vom Runenberg, die Kiesel, die er in einem Sack mit sich trägt, und denen er Empfindungen zuschreibt, sind unwillige Juwelen aus denen man das Feuer noch herausschlagen muss, «daß sie sich fürchten, daß keine Verstellung ihnen mehr nützt, so sieht man wohl, wes Geistes Kind sie sind» (S. 81). Als er sich nach Jahren wieder seiner inzwischen in zweiter Ehe verheirateten Frau zeigt, trägt er einem poeta laureatus gleich einen Laubkranz auf dem Kopf und «im Gehen stützte er sich auf eine junge Fichte» (S. 81). Auf den ersten Blick nur die Zeichnung eines Wahnsinnigen oder einer im banalsten Sinn romantischen Gestalt, die in der Waldeinsamkeit ihr harmloses Leben führt, wird Christian hier zum Vehikel von Tiecks (romantischer) ironischer Kritik am «praktischen Idealismus» des Philosophen Johann Gottlieb Fichte, der zur Stütze eines Verrückten degradiert wird. Die Welt ist so, wie wir sie uns schaffen, ein gedankliches Produkt des sich selbst setzenden Ich – doch Tieck als Autor erkennt nicht die Realität, die Welt, wie sie ist. Dem in der selbst geschaffenen Phantasiewelt lebenden Christian steht seine Frau Elisabeth gegenüber: mit fast soziologischer Präzision beschreibt Tieck ihr Schicksal: das Fehlen einer konkreten Unterstützung durch das soziale Netz (wie wir es

²³ In: Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes (In: *Euphorion* 87, 1993, S. 420-437) hat Michael Mandelartz gezeigt, wie sehr Tieck in dieser das Verhältnis von Organischem und Anorganischem umkehrenden Einstellung zur Natur Schellings Identitätsphilosophie verpflichtet ist.

kennen) lässt sie nach dem Verschwinden des Familienoberhaupts in die tiefste Armut stürzen, aus der geachteten Familie wird in der labilen ländlichen Sozialordnung um 1800 ein Teil des vom Rest der Dorfgemeinschaft emarginierten Landproletariats.

Das «univers tieckien» besteht also nicht nur aus den Bühnenbildern «Wald, Einsamkeit, Nacht, Mond, Zauber»²⁴ sondern aus einer (auch im Sinne Novalis' romantischen) Mischung²⁵ aus der poetischen Weltverklärung (der Protagonisten Bertha und Christian) und der nüchternen Weltkenntnis Tiecks, aus Gewöhnlichem und Wunderbarem, aus Möglichem und Erträumtem.

²⁴ S. Anm. 21.

²⁵ Vgl. dazu auch *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Band 2, Das philosophische Werk I. Stuttgart 1960. Hier S. 545: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es».

Mirella Carbone
(Catania e Sils-Maria)

L'immagine della Sicilia nella letteratura di viaggio tedesca

Quest'analisi si basa sulla consapevolezza che chi si mette in viaggio apprende possibilmente più su di sé che non sulla realtà nuova con cui viene a contatto. Sempre che, naturalmente, sia in grado di analizzare criticamente i propri processi percettivi. Ma proprio l'incontro col diverso è una delle esperienze che rendono possibile una presa di distanza da sé, offrendo un angolo visuale nuovo, direi straniante, da cui si può dirigere uno sguardo critico sul proprio modo di vedere, di apprendere e di giudicare, cioè sui modelli culturali e storici, sui codici di valori, e sui pregiudizi della comunità di provenienza.

Così, analizzando i prodotti letterari dei viaggiatori tedeschi in Sicilia, si apprende qualcosa soprattutto su di loro: con quali aspettative giunsero nell'isola, quali presupposti culturali e storici diressero il loro sguardo, a chi erano indirizzati, a cosa erano finalizzati i loro resoconti di viaggio. Le trasformazioni subite dall'immagine della Sicilia nella letteratura tedesca tra il 1770 e la seconda guerra mondiale documentano così soprattutto la profonda evoluzione della cultura tedesca in questo lasso di tempo. Che la Sicilia abbia svolto soprattutto la funzione di schermo di proiezione di orientamenti intellettuali, spirituali, estetici in continua evoluzione, lo dimostra il fatto che la realtà politico-sociale, economica e paesaggistica dell'isola, tra il 1770 e il 1945 non subisce evoluzioni sostanziali.

Per comodità espositiva suddivido la letteratura di viaggio tedesca del periodo considerato in tre fasi, pur essendo consapevole che nella realtà esse si sovrappongono e intrecciano nei modi più vari.

I. La scoperta della Sicilia ellenica (1770 – 1800)

L'Italia era da lunghissimo tempo meta privilegiata dei viaggi d'istruzione della nobiltà tedesca, ma fino agli anni settanta del diciottesimo se-

colo la penisola per la maggior parte dei viaggiatori tedeschi si concludeva a Napoli e a Paestum. Le regioni più a meridione e la Sicilia rappresentavano tutt'al più terre di passaggio obbligatorio per crociati e pellegrini che si recavano a Malta e in Terrasanta. Poi la situazione muta repentinamente, ma certo non perché sete di conoscenza o spirito d'avventura abbiano animato i tedeschi a perlustrare anche il resto della penisola.

La scoperta della Sicilia rappresenta qualcosa di completamente diverso, è la conseguenza di una riscoperta dell'arte greca e dell'idealizzazione del mondo ellenico. Questa nostalgia per il mondo greco provoca profondi mutamenti nell'orizzonte spirituale e nel gusto estetico della borghesia tedesca.

Tali trasformazioni la Germania le deve soprattutto ad un uomo, che non fu mai né in Sicilia né in Grecia, ed è nonostante ciò il fondatore della scienza archeologica moderna: Johann Joachim Winckelmann. Definendo le arti figurative dell'antica Grecia quali vette insuperabili di perfezione artistica, Winckelmann ha condizionato profondamente e per lungo tempo il gusto tedesco. Poiché impossibilitato a lasciare Roma, dove rivestiva la carica onorifica di supervisore di tutti i monumenti classici, egli incarica nel 1767 un suo giovane amico, Johann Hermann Riedesel, barone originario dell'Assia, di recarsi nel sud d'Italia e in Sicilia per studiare da vicino gli edifici e le opere dell'arte greca.

Chissà se, senza la relazione di questo viaggio, pubblicata per la prima volta nel 1771 con il titolo *Viaggio attraverso la Sicilia e la Magna Grecia*, Goethe si sarebbe spinto fino in Sicilia.

Certo è che tutti i libri tedeschi sulla Sicilia scritti nel trentennio tra il 1770 e il 1800 (ma anche molti posteriori) risentono dell'influsso di Riedesel. Questi viaggia, come si è detto, per conto di Winckelmann. Perciò è la posizione dei templi e delle rovine greche nell'isola a determinare il suo itinerario, un itinerario che seguiranno poi generazioni di viaggiatori tedeschi, in parte fino ad oggi: esso parte dalla costa occidentale, e circonda verso sud e poi risalendo ad est il perimetro dell'isola. La costa settentrionale viene tralasciata, per ovvi motivi (non ci sono rovine antiche), così come le zone interne, con la conseguenza che nel resoconto di Riedesel, e in tanti successivi, l'isola è presentata come una terra fiorente, un giardino verde e fecondo da idillio teocriteo. L'aridità, lo squallore e la povertà dell'interno non vengono quasi mai menzionati.

Ma non solo al percorso da lui scelto, anche al gusto classicistico di Riedesel (profondamente influenzato da Winckelmann) si orienteranno fino al 1800 e in parte anche in seguito quasi tutti i viaggiatori tedeschi.

Ciò che incontra l'ammirazione di Riedesel, viene descritto e lodato innumerevoli volte; ciò che lui critica o ignora non incontra apprezzamento in nessuna relazione di viaggio di questo primo periodo. Egli conia una immagine ben precisa dell'isola, nella quale trovano posto solo pochi elementi scelti. Le costruzioni barocche moderne vengono rifiutate in blocco, in quanto proliferazioni del cattivo gusto. La chiesa di San Nicolò ai Benedettini di Catania, per esempio,

[...] sarà, così come tutto quello che fanno i monaci, di una grande spesa, e di nessun gusto.¹

La stessa avversione suscita in lui l'arte bizantina e normanna del medioevo siciliano. I prodotti dell'architettura greca invece li descrive con estrema precisione, consapevole del proprio mandato. Ma anche qui c'è poco che soddisfi veramente il suo gusto neoclassico, – un fattore questo, che svolgerà un ruolo determinante nell'esperienza siciliana di Goethe.

La maggior parte dei monumenti architettonici greci in Sicilia è infatti di stile dorico. La severità estrema delle loro forme, ma soprattutto le loro imponenti dimensioni erano ben poco conciliabili con l'ideale del classicismo winckelmanniano, che cerca l'unità nella molteplicità, la «nobile semplicità», grazia e levità nelle proporzioni armoniose: attributi riscontrabili nelle più tarde costruzioni ioniche e attiche.

Per questo motivo solo il relativamente piccolo tempio della Concordia di Agrigento suscita l'ammirazione incondizionata di Riedesel:

Questo edificio permette allo spettatore di giudicare il bell'effetto di una nobile semplicità, e della sobrietà degli ornamenti: non vi è altro tempio di grandezza media che possa essere paragonato a questo in quanto alla bellezza, e l'occhio resta rapito vedendo l'accordo con cui tutte le parti, sì di numero ridotto ma piene di nobiltà e armonia, concorrono alla perfezione del tutto. (ivi, p. 26)

Non solo però nell'architettura, anche nelle fisionomie degli abitanti dell'isola Riedesel cerca gli inveramenti dell'ideale di bellezza classica. Dal suo maestro Winckelmann aveva ripreso una teoria del clima, che questi a sua volta doveva alle riflessioni del teorico Montesquieu. La teoria di Winckelmann sostiene che l'aspetto fisico, e più in generale tutta la vita degli abitanti di una regione, dipendono in modo determinante dal clima. Di con-

¹ Johann Hermann Riedesel, *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winckelmann*, traduz. dal francese di Gaetano Sclafani, Palermo, 1821, p. 70.

seguenza Riedesel doveva aspettarsi che il clima temperato in Sicilia facesse nascere tutt'ora uomini dalla bellezza paragonabile a quella degli antichi greci: uomini belli come le statue greche. La popolazione femminile di Trapani sembra fornirgli la migliore conferma della sua teoria:

[...] hanno una carnagione chiara, come quella delle tedesche o inglesi, cui si accompagnano però dei bellissimi occhi scuri, pieni di vita e di ardore, e dei profili greci perfetti; l'aria così pura e mite ne è la causa naturale diretta. (ivi, p. 12)

Sulle orme di Riedesel generazioni di viaggiatori hanno ribadito l'esistenza di questa costante antropologica nella popolazione siciliana: il cliché del profilo greco diverrà ben presto componente ineliminabile di tutte le descrizioni di fisionomie isolate.

Un esempio tra i tanti ce lo offre il teologo Friedrich Münter, che nel 1788 constatava:

La popolazione nell'insieme è graziosa; soprattutto tra le donne si trovano molte figure e volti compiutamente greci.²

E anche chi – al contrario – vuol mettere in evidenza la bruttezza dei siciliani, non rinuncia per questo al luogo comune della bellezza greca ideale, sostenendo che questa grazia è stata brutalmente deturpata dal malcostume e soprattutto dall'indolenza dei moderni. Così scriveva ad esempio Johann Heinrich Bartels nel 1786 sui Catanesi:

Sebbene il clima sia così mite e gradevole, la popolazione sembra non trarne alcun giovamento. Un bel corpo e un volto attraente sono apparizioni rare. Più ci faccio attenzione, e più mi appare chiaro che l'impressionante bruttezza della popolazione dipenda da uno sviluppo fisico difettoso, di cui è responsabile l'estrema pigrizia, ma anche l'esagerato gesticolare, che spesso comporta distorsioni del corpo e deformazioni dei muscoli del volto. Un potenziale di bellezza c'è senz'altro: ma come spesso la mano maldestra dell'abborracciatore deturpa anche il dipinto più bello, così qui costumi e modi di vita rovinano quanto un tempo fioriva superbo sotto lo splendido cielo greco.³

² Friedrich Münter, *Nachrichten von Neapel und Sicilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt* [!], Kopenhagen, 1790, p. 208.

³ Johann Heinrich Bartels, *Briefe über Kalabrien und Sizilien*, seconda parte, Göttingen, 1789, p. 145.

Qui entra in ballo anche un altro luogo comune, la famigerata pigrizia del popolo siciliano, o più in generale dei meridionali⁴ ...

Ma torniamo a Riedesel. Gli si farebbe torto, vedendo in lui solo l'archeologo, interessato esclusivamente ai templi e alle rovine, ed eventualmente ai bei profili greci. Riedesel fu anche un diplomatico ed economista rinomato, di educazione illuminista, in contatto con Voltaire e Rousseau. Così nel suo resoconto di viaggio ha posto, accanto all'interesse per la classicità greca, volto al passato, una critica delle condizioni sociali e politiche della Sicilia contemporanea. Anche in quest'intreccio, tipicamente illuminista, di entusiasmo per l'antichità classica e di critica al presente, il suo libro farà da modello alla maggior parte delle opere tedesche sulla Sicilia del diciottesimo secolo.

La miserevole situazione presente dipende, Riedesel non ha dubbi, dalla mancanza di libertà nell'isola, mummificata nelle strutture feudali imposte dal regno borbonico di Napoli, costretta a subire la tirannia di aristocrazia e clero parassitari. Mettendo a confronto questo stato di schiavitù con la libertà del mondo greco, l'autore riprende il topos winckelmanniano di una grecità idealizzata. Così facendo, Riedesel può permettersi di ignorare per esempio il ruolo svolto nella storia e nella cultura dell'isola da crudeli tiranni greci quali Dionisio a Siracusa o Falaride ad Agrigento.

Inoltre Riedesel resta, nonostante la sua apertura mentale, un nobile: viaggia più via mare che via terra, ed è ben fornito di lettere di raccomandazione che gli spalancano le porte di tutti i palazzi nobiliari e di tutti i monasteri. La sua critica al governo borbonico resta così piuttosto astratta, basandosi molto spesso su informazioni, dati e cifre tratti dai libri, più raramente sull'osservazione diretta delle condizioni di vita del popolo siciliano. Lo studio attento della realtà concreta dell'isola caratterizzerà invece, trent'anni dopo, il resoconto della *Passeggiata a Siracusa* di Johann Gottfried Seume.

Nonostante la grossa distanza temporale, un confronto delle due opere è tutt'altro che arbitrario. Anche Seume è stato educato nello spirito illu-

⁴ Una conferma di questo cliché, ma con valutazione tutt'altro che negativa, la troviamo nell'inno alla pigrizia contenuto nel romanzo *Lucinde* di Friedrich Schlegel: «Tanto più mite il clima, tanto più passiva la popolazione. Solo gli italiani sanno passeggiare, e solo gli orientali sanno stare sdraiati senza far nulla [...]. Ad ogni latitudine è il diritto all'ozio ciò che distingue i signori dalla plebe, la vera essenza della nobiltà. [...] In effetti non si dovrebbe trascurare in modo così imperdonabile lo studio dell'ozio, piuttosto bisognerebbe farne un'arte, una scienza, che dico, un culto!» (*Lucinde*, Frankfurt/M., 1985, p. 47).

minista e condivide inoltre il gusto estetico di Riedesel: concentra così la sua attenzione quasi esclusivamente sui prodotti dell'arte greca, ignorando l'arte bizantino-normanna, e questo proprio mentre il romanticismo tedesco andava riscoprendo l'importanza della storia e dell'arte medievali. Da questo punto di vista la sua relazione di viaggio è senz'altro anacronistica. Impossibile trovarvi una descrizione drammatica dei ruderi antichi nei toni orrido-pittoreschi del romanticismo di maniera, come ci viene offerta, per esempio, dal famoso architetto Karl Friedrich Schinkel nel 1804:

I resti di tre templi colossali, delle mura e delle porte della città, giacciono accatastati l'uno sull'altro, come massi rocciosi, opera di spaventosi terremoti. Sotto questi cumuli di pietre brulica di serpi e altri caudati repellenti [...]. Il terreno tutt'intorno alita nebbie velenose, che probabilmente favoriscono lo sviluppo di queste specie animali.⁵

Seume non si perde in sogni e visioni, visita l'isola osservando, commentando, giudicando, con lo spirito del viaggiatore colto del diciottesimo secolo: anche lui, come Riedesel, si è ben documentato, conosce la sua opera sulla Sicilia e ha letto naturalmente anche i classici – Cicerone, Livio, Teocrito e soprattutto Omero. E anche nella scelta del percorso Seume prende a modello l'«ottimo Riedesel»: seguendo la costa occidentale, meridionale e orientale dell'isola, intende visitare tutti i monumenti dell'arte greca. Ma il caso decide diversamente, e ciò dipende naturalmente anche dall'anomalo modo di viaggiare di Seume: chi va a piedi anziché in carrozza non può abbandonarsi ciecamente alle conoscenze e all'esperienza del cocchiere, deve fare i conti con imprevisti, malintesi, con i grilli del caso:

Partendo da Palermo, avevo intenzione di recarmi a Trapani, poi ad Alcamo e a Sciacca, per vedere le antichità di Segesta e Selinunte.⁶

Ma l'asinaio che lo accompagna capisce male e prende la direttissima da Palermo ad Agrigento, taglia cioè per l'interno dell'isola. Cambiamenti di rotta imprevisti costellano anche le tappe successive del viaggio. Dopo il soggiorno ad Agrigento, Seume si rimette in cammino, deciso a raggiungere Siracusa lungo la costa, passando per Gela, Niscemi e Noto. Questa

⁵ Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher Briefe Zeichnungen Aquarelle*, curato da Gottfried Riemann, Berlin, 1979, p. 102.

⁶ Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, curato da Albert Meier, München, 1994, p. 123.

volta è da solo (la guida viene colta da un malessere già durante il primo giorno di viaggio), e si smarrisce:

Da qui [Niscemi] volevo andare a Noto, e poi a Siracusa. Ma chi si sposta senza guida qui in Sicilia rimane in ogni caso sull'isola, ma non sempre raggiunge la propria meta per la via più diretta. (ivi, p. 138)

Seume si ritrova così, dopo aver vagato per ore in un bosco di querce, a Caltagirone.

Adesso però volevo raggiungere per la via diretta Siracusa. Mi misi in marcia, seguendo scrupolosamente il sentiero che mi era stato indicato, e mi ritrovai, senza saper come [...] a Palagonia [...] (ivi, p. 139)

Senza lasciarsi condizionare da quest'ennesimo imprevisto, lo scrittore visita e descrive dettagliatamente la città e soprattutto la lussureggiante campagna circostante. Poi:

A questo punto volevo arrivare a tutti i costi a Siracusa. [...] Ma sbagliai strada ancora una volta e giunsi invece a Lentini. Comunque non mi dispiacque visitare anche quest'antica città. (ivi, p. 140)

Dopo un'ulteriore piacevole sosta con visita alla città e agli aranceti che la circondano, Seume fa un quarto tentativo:

Da qui volevo arrivare finalmente a Siracusa, ma seguendo le mulattiere per monti, gole e vallate mi smarrii per l'ennesima volta, e invece di raggiungere Siracusa mi ritrovai ad Augusta. (ivi, p. 141)

A questo punto il viaggiatore assume una guida, che lo conduce senza altre deviazioni alla meta.

Che Seume si smarrisca continuamente non può stupirci, considerato che a quei tempi la maggior parte dei centri abitati erano collegati tra loro unicamente tramite mulattiere e tratturi visibili a malapena. Così l'autore finisce per vedere anche l'interno dell'isola, il che non rientrava nel suo programma originario. A stupire il lettore è soprattutto la serenità con cui Seume accetta tutti questi imprevisti e le deviazioni fuori programma. La visita mancata di parti della costa meridionale, e soprattutto di tutta la costa occidentale dell'isola, viene commentata con molta laconicità:

Se fossi un vero studioso o un antiquario, sarei furente: quante cose non ho visto! (ivi, p. 123)

Che il nostro invece rinunci senza disperarsi troppo a quelle che erano

tappe obbligate di ogni viaggio erudito, Segesta, Selinunte, Erice, non dimostra solo la sua flessibilità e apertura mentale, ma anche che il suo interesse è rivolto principalmente alla realtà presente dell'isola.

Questo interesse influisce in modo determinante anche sulla decisione di Seume di intraprendere a piedi il proprio viaggio, una decisione che non dipende dunque solo dalle precarie condizioni economiche del viaggiatore, ma anche da considerazioni di carattere etico e politico:

Chi va a piedi, in generale vede molto di più rispetto a chi va in carrozza. [...] Là dove la gente viaggia troppo in carrozza, le cose vanno molto male, basta guardarsi intorno. Appena ci si siede in carrozza ci si allontana subito un po' dall'umanità autentica. Non è più possibile guardarsi in faccia apertamente, e di conseguenza si fa o troppo o troppo poco. Andare in carrozza denota impotenza, andare a piedi invece forza. Già solo per questo motivo non mi va di viaggiare troppo spesso in carrozza; ma anche perché da dentro una carrozza le elemosine non si possono dare né facilmente, né amichevolmente.⁷

Nel corso della sua passeggiata siciliana, così ricca di imprevisti e deviazioni, Seume viene a contatto diretto con la vita quotidiana del popolo, e ne registra l'estrema miseria, il che lo porta ad attaccare con veemenza tutta giacobina la politica di una nobiltà e di un clero feudali, che mantengono i siciliani nella superstizione e nell'ignoranza, in modo da poterli sfruttare impunemente:

Non ho mai visto una povertà tale; non sarei mai stato capace di immaginarmela tanto terribile. L'interno dell'isola mostra un aspetto terrificante. Qua e là ci sono terreni coltivati, ma la Sicilia in generale è un deserto come non ne ho visti nemmeno in America. A mezzogiorno nelle osterie non avevano nemmeno un tozzo di pane. I mendicanti avevano un aspetto terrificante [...]. Non chiedevano neanche l'elemosina, se ne stavano muti, in attesa silenziosa davanti alla porta, solo lo sguardo implorava, mentre tutto il loro essere urlava la loro miseria. [...] Io guardavo bestemmiando il terreno fecondo tutt'intorno, e in quei momenti sarei stato capace di far sparire a mitraglia su tutti i baroni siciliani, insieme agli abati e ai ministri, senza provare alcuna compassione.⁸

⁷ Johann Gottfried Seume, *Mein Sommer 1805*, in *Seumes Werke in zwei Bänden*, tomo 2, Berlin e Weimar, 1983, pp. 7 e seg.

⁸ Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, op. cit., p. 125.

Un paragone del passo appena citato con quelli del *Viaggio in Italia* di Goethe che descrivono scene simili permette di evidenziare la diversa prospettiva delle due opere. Ecco ad esempio la famosa descrizione di una sosta ad Alcamo dalla penna del consigliere Goethe:

Ci siamo rifocillati con due bocconi sotto la volta di un pergolato aperto [...]. Dei cani trangugiavano avidamente le bucce del salame che buttavamo loro; un piccolo accattono li cacciò via e cominciò a roscchiare di buon appetito le bucce delle mele che avevamo mangiato; ma anche lui fu cacciato a sua volta da un vecchio mendicante. La gelosia di mestiere non manca mai.⁹

Naturalmente anche Goethe si rende conto di quanto siano desolanti le condizioni di vita nell'isola, come rivelano i suoi commenti nelle lettere dalla Sicilia. Ma nel *Viaggio in Italia* non c'è spazio per la critica sociale o politica. Così la brutale realtà dell'accattonaggio viene sublimata tramite l'umoristico commento sulla «gelosia di mestiere».

La *Passeggiata a Siracusa* di Seume si distingue nettamente non solo dall'opera di Goethe, politicamente molto più conservatore di lui, ma anche da quella dell'illumisista Riedesel, il quale, come si è visto, basa le sue riflessioni sul presente dell'isola soprattutto su dati e informazioni tratti dai libri, piuttosto che su osservazioni personali dirette.

La visita dei monumenti antichi finisce così con l'assumere nel resoconto di Seume un valore secondario: il loro splendore gli serve soprattutto come termine di paragone per mettere in evidenza il declino attuale dell'isola.

Il notevole successo del libro, pubblicato appena qualche mese dopo il ritorno in patria dell'autore, dipende però soprattutto da un'altra sua particolarità: fine di Seume non è solo un paragone della Sicilia antica con quella presente, ma anche e soprattutto l'accostamento della Sicilia (e in generale dell'Italia) contemporanea con la Germania. E questo paragone non si concentra tanto sulle differenze (com'era tipico per le relazioni di viaggio tedesche in Sicilia), quanto sulle analogie tra i due stati. Come l'Italia, anche la Germania era suddivisa a quel tempo in una miriade di piccoli stati, anche il popolo tedesco soffriva sotto la tirannide di aristocrazia e clero. Così i suoi connazionali trasposero senza indugio le riflessioni politiche di Seume su Italia e Sicilia alla situazione tedesca. In questo modo la

⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, 1983, p. 297.

Passeggiata a Siracusa contribuì anche a rafforzare il nascente patriottismo della popolazione tedesca.

II. *La riscoperta del medioevo (1800 -1860 circa)*

Con il suo libro Seume fa per così dire da spartiacque tra la prima e una seconda fase dell'incontro fra i tedeschi e la Sicilia. L'inizio di questa seconda fase coincide più o meno con l'inizio del proromanticismo, va situato dunque alla fine del diciottesimo secolo. In questo periodo si verifica un profondo mutamento di gusto nell'alta borghesia tedesca, che risveglia nei viaggiatori in Sicilia un nuovo interesse per l'architettura medievale, fino ad allora ignorata. L'attenzione per i grandiosi monumenti arabo-normanno-svevi in Sicilia si trasforma in un vero e proprio culto dopo le guerre di liberazione antinapoleoniche: l'esaltazione patriottica che innescano rafforza nei tedeschi il desiderio di definire la propria identità nazionale e di cercare le radici del proprio passato storico, radici rinvenute ora a Palermo, dove giace sepolto Federico II. Gli Hohenstaufen avevano governato la Sicilia per mezzo secolo (1194-1250). E adesso i loro discendenti cercano e trovano nelle opere architettoniche di quell'epoca le testimonianze del passato glorioso della loro nazione, un passato che va fatto rivivere.

Così nell'esperienza tedesca della Sicilia del diciannovesimo secolo convivono pacificamente uno accanto all'altro antichità classica greca e medioevo cristiano, il che è tipico dell'ambivalenza romantica: i templi antichi, prodotti di un'arte senza tempo, soddisfano le esigenze estetiche e rispondono ai canoni umanistici della borghesia colta; dalle testimonianze architettoniche dell'egemonia degli Hohenstaufen provengono invece gli impulsi legati all'attualità politica. Bisogna aver presente questa costellazione storico-culturale, per capire come mai il *Viaggio in Italia* di Goethe, pubblicato nel 1817, non suscitò nei lettori solo entusiasmo unanime. La sua relazione di viaggio appartiene infatti senz'altro alla prima fase dell'incontro dei tedeschi con la Sicilia. I lettori del libro però, presi dal loro entusiasmo patriottico e dall'esaltazione dell'età medievale, non potevano perdonare all'autore di non aver fatto menzione alcuna né dei mosaici di Monreale, né della Cappella Palatina, e neppure dei sargofaghi degli Stauf.

Naturalmente dal nostro punto di vista critiche di questo genere non hanno alcun senso, l'esperienza siciliana di Goethe è infatti assolutamente tipica per gli anni settanta del diciottesimo secolo, quando si svolse il suo

viaggio. E all'ideale classicistico che si manifesta nel suo libro l'autore restò fedele fino alla fine. Così l'opera goethiana sull'Italia e la Sicilia è da intendersi anche come atto di fondazione della sua estetica classicistica e, di conseguenza, come presa di posizione decisa contro il romanticismo e contro il culto patriottico del Medioevo. Il «mentore» di Goethe è «l'ottimo Riedesel», «[...] il cui libriccino porto sul petto come un breviario o un talismano [...]»¹⁰. E dal momento che Riedesel, per esempio, liquida i mosaici di Monreale con un'unica frase:

[...] passo sotto silenzio i mosaici gotici, [...] di cui i siciliani menano tanto rumore,¹¹

allora anche Goethe può passarli sotto silenzio senza rimorso. Ma anche il suo approccio all'antichità classica greca viene influenzato in maniera determinante dai giudizi e commenti del «mentore».

Oggi sappiamo bene che non è stata certo l'esperienza siciliana a far maturare l'ideale umanistico della grecità e l'estetica classicistica goethiana. Sappiamo che il suo ideale ellenico aveva preso forma già durante il soggiorno romano, nei musei e soprattutto al cospetto dell'arte palladiana, e già a Roma aveva trovato anche la sua espressione letteraria nell'*Ifigenia*.

Così Goethe giunge in Sicilia pieno di speranze, cerca conferme e viene profondamente deluso. Mai prima d'ora era stato così vicino al mondo greco, e mai il suo sogno greco fu così in pericolo come adesso, qui in Sicilia. Il perché è chiaro: Goethe, che non è un archeologo né un antiquario, intende l'antichità greca come realtà palpabile, come modello vivo operante nella realtà presente e nel futuro. Certo non poteva entusiasmarlo la vista di enormi cumuli di rovine, resti di un passato ormai sepolto, ammonimenti alla fugacità di tutte le glorie umane. Questo spiega due omissioni altrimenti incomprensibili, spiega cioè perché Goethe abbia rinunciato a vedere Selinunte e Siracusa. A Selinunte lo attendono infatti, secondo quanto ha letto nel libro di Riedesel, i ruderi titanici di templi «interamente abbattuti», e di fronte alle rovine nell'isola di Ortigia, dove non resta traccia del grandioso passato, persino l'illuminato Riedesel si era lasciato andare ad una lamentazione in tono barocco sulla transitorietà.

Ma pure con queste omissioni l'incontro di Goethe con l'antichità classica in Sicilia si rivela per lui una dura sfida. Nella valle dei Templi di Agri-

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 307.

¹¹ Johann Hermann Riedesel, *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Win[c]kelmann*, op. cit., p. 7.

gento solo il piccolo tempio della Concordia risponde veramente ai suoi canoni estetici (è anche l'unico che era riuscito ad entusiasmare la sua guida, Riedesel):

Il tempio della Concordia ha resistito così bene all'azione del tempo; la sua architettura slanciata lo avvicina molto al nostro ideale di bello e dilettevole, si rapporta ai templi di Paestum come un dio ad un ciclope.¹²

Ma l'impressione favorevole, rassicurante, lasciatagli da questa costruzione "divina" viene annullata subito dopo, alla vista delle rovine del tempio di Giove. Sarebbe dovuto diventare il tempio più grosso di tutto il mondo greco e rappresenta, nelle sue dimensioni gigantesche e nella struttura, l'assoluta negazione delle norme estetiche ellenistiche. Ecco il commento dell'esterrefatto Goethe:

[Il tempio] giace al suolo come la carcassa di uno scheletro gigantesco [...]. In questo cumulo di macerie è impossibile ormai riconoscere delle forme artistiche, con l'eccezione di un triglifo enorme e di un frammento di semicolonna ad esso proporzionata. Tentai di misurare il primo servendomi delle braccia aperte, ma non riuscii ad abbracciarlo tutto, delle scanature della colonna ci si può fare un'idea pensando che io riuscivo a starci dentro come in una piccola nicchia, toccandone i lati con le spalle. [...] Ci allontanammo da quel luogo tristemente consapevoli che lì per un disegnatore non ci fosse assolutamente nulla da fare. (ivi, p. 306)

Un'ulteriore sfida gliela lancia l'arte moderna, cioè l'architettura barocca, che anzi minaccia il suo ideale classicistico in modo ben più temibile di quanto potesse fare l'arte normanna. Questo spiega come mai Goethe dedichi ben cinque pagine del suo *Viaggio in Italia* alla Villa Palagonia di Bagheria (presso Palermo). Pieno di raccapriccio studia e descrive in modo estremamente dettagliato le «mostruosità»¹³ di quest'edificio, mentre il suo accompagnatore, il pittore Kniep,

[...] il cui senso artistico era sconvolto da questo manicomio [...] (ivi, p. 274),

diventa sempre più irrequieto:

¹² Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 305.

¹³ È interessante notare come le annotazioni scritte a Bagheria siano molto meno veementi delle invettive che troviamo nel *Viaggio in Italia*, dove a Goethe preme attaccare in blocco tutti i "moderni", i manieristi barocchi ma anche i romantici.

Mi spingeva avanti, mentre io cercavo di cogliere e fissare uno per uno gli elementi di questa creazione delirante. (ibid.)

Con le sue descrizioni particolareggiate Goethe vuole suscitare anche nel lettore,

[...] quelle sensazioni sgradevolissime, che non può non provare chiunque venga sottoposto alla tortura di questo spettacolo folle. (ivi, p. 272)

Ci sono comunque anche altri elementi, oltre l'architettura dorica e quella barocca, che minacciano il mito siciliano di Goethe: la natura isolana infatti non gli mostra solo il volto ameno da idillio teocriteo. L'incontro col vulcanismo rivela al viaggiatore tedesco l'altra faccia di questa natura. Goethe non sale sull'Etna, come aveva fatto per esempio Riedesel. Però, prima di lasciare l'isola, sosta a Messina, che nel 1783 era stata completamente distrutta da un violento terremoto e quattro anni più tardi, quando la visita Goethe, è ancora un cumulo di macerie:

Giungemmo così a Messina, e non avendo altre risorse, per la prima notte ci accomodammo alla meglio nell'alloggio del nostro vetturino [...]. Questa decisione ci permise di farci subito un'idea del grado di distruzione della città; cavalcammo infatti per un buon quarto d'ora in mezzo alle macerie [...]. Fuori dal recinto della locanda non si notava alcuna presenza umana o animale, nella notte regnava un silenzio terrificante. (ivi, pp. 334 e seg.)

A colpirlo è soprattutto lo spettacolo della «palazzata»:

Nulla di più lugubre all'occhio della cosiddetta palazzata, una schiera di palazzi imponenti, che, disposti ad arco, racchiudono e incorniciano la rada [piccolo golfo antistante il porto]. Erano tutti grandi edifici di pietra a quattro piani, di cui molte facciate [...] sono rimaste intatte, altre sono crollate, [...] così che quest'antica, sontuosa sfilata appare oggi un susseguirsi di orribili buchi, col cielo azzurro che occhieggia da quasi ogni finestra. Gli appartamenti infatti sono crollati tutti. (ivi, pp. 339 e seg.)

Certo la città riserva a Goethe anche esperienze più piacevoli. Ma l'impressione generale, «estremamente sgradevole» che gli lascia Messina, sembra costituire una delle cause principali di quello stato d'animo oppresso, che tormenta il poeta durante il viaggio di ritorno a Napoli:

In una situazione simile tutto il nostro viaggio in Sicilia non mi appariva certo dipinto coi colori più seducenti. Tutto sommato, non ave-

vamo veduto altro che i vani sforzi degli uomini per resistere contro la violenza della natura, contro la perfidia maligna del tempo, contro il furore delle loro stesse discordie ed ostilità. (ivi, p. 349)

Qui Goethe accusa il mal di mare come responsabile del suo stato d'animo, ma una lettera più tarda al fidato Zelter (28 giugno 1831) parla chiaramente dell'«incresciosa impressione che mi lasciò quest'isola divinizzata [...]».

Molto più note di questa sono altre frasi dell'autore, famosa è soprattutto l'annotazione datata «Palermo, 13 aprile 1787»:

L'Italia senza la Sicilia non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto.¹⁴

Ma nel momento in cui scriveva queste righe, Goethe non aveva visto dell'isola nient'altro che Palermo e un pezzetto della costa. Per impedire che il confronto con la Sicilia reale distrugga la sua immagine della Sicilia, Goethe si serve di varie strategie, a cui in quest'ambito posso solo accennare. È interessante osservare da un lato lo scienziato Goethe, che osserva e descrive minuziosamente pietre, piante, coltivazioni, mentre invece il poeta si rifugia in una percezione trasfigurata della natura siciliana, che gli appare o come il paesaggio mitico-eroico dell'Odissea, oppure immersa nella luce tenue dei dipinti di Claude Lorrain. Non è un caso che Goethe si senta come catapultato «nel mondo antico» proprio durante la visita di un luogo, che non ha nulla a che fare né con la classicità greca, né con la natura originaria dell'isola: si tratta del moderno parco Villa Giulia a Palermo, vero e proprio gioiello dell'arte del giardinaggio,

[...] l'angolo più meraviglioso della terra. Concepito su un disegno regolare, ha tuttavia qualcosa di fiabesco; piantato da poco tempo, ci riporta nell'antichità [...]. Le piante appaiono di una tonalità di verde, affatto insolita, a momenti più tendente al giallo, in altri momenti più all'azzurro, comunque diverso dal nostro. Ciò che però conferisce al tutto una grazia fiabesca è una vaporosità intensa, che si diffonde uniforme su ogni cosa, con l'effetto che tutti gli oggetti, anche se solo a pochi passi di distanza gli uni dagli altri, assumono delle sfumature diverse di azzurro, così che alla fine la loro tinta originaria si perde o per lo meno appare all'occhio frammista al celeste. (ivi, pp. 266 e seg.)

E aggiunge:

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, op. cit. p. 280.

L'aura fiabesca, che questo vapore riesce a conferire anche ad oggetti lontani, come navi o monti, è davvero stupefacente per l'occhio di un pittore [...]. Per questo anche una passeggiata sulle alture è stata un'esperienza indimenticabile. Non si vede più la natura, si vedono solo quadri [...] (ibid.)

Immerso nella «chiarezza nebbiosa» di questo «vapore», e trasformato in un quadro, o meglio in uno scenario teatrale, persino l'Etna perde il suo carattere minaccioso. Seduto sulle gradinate più alte del teatro di Taormina, Goethe il 7 maggio 1787 contempla uno spettacolo che milioni di tedeschi, sulle sue orme, magari col suo libro in mano, hanno ammirato dopo di lui:

Chi si siede sui gradini più alti e si guarda intorno [...] deve ammettere, che mai un pubblico a teatro ha avuto dinnanzi a sé un tale scenario [...]. Si lasci vagare lo sguardo lungo il crinale dell'Etna, seguendo poi la costa a sinistra fino a Catania, che dico, fino a Siracusa; lo si sposti poi sulla cima fumante del vulcano, che chiude l'ampio panorama, ma non minacciosamente: l'atmosfera così tenue, così soave lo fa apparire più lontano e più mite. (ivi, p. 329)

Il passo seguente, che porta la data «8 maggio», è importante almeno quanto quello appena citato. Dimostra infatti come non solo il pittore Goethe, ma anche il poeta ha contribuito attivamente alla creazione del suo mito di Sicilia. L'autore trascorre tutta la giornata in un giardino abbandonato, seduto «sui rami di un albero d'arancio», pensando al suo progetto di una tragedia basata sull'episodio di Nausicaa dell'Odissea:

Popolare la splendida natura che mi circonda, il mare, le isole, i porti, con figure poeticamente degne [...] (ivi, p. 331)

Era questa la sua idea. Goethe si sente molto vicino ad Odisseo, il grande viaggiatore, che lontano dalla patria risveglia nella giovane Nausicaa amore e speranze, che però non è in grado di soddisfare:

[...] mi sentivo talmente attratto da questo progetto, che trascorsi la maggior parte del mio soggiorno siciliano ad inseguirlo come in un sogno. Per questo i fastidi del viaggio non mi toccarono più di tanto, l'esaltazione poetica che provavo su questo suolo supremamente classico faceva sì che di tutto quanto apprendevo, vedevo, osservavo, incontravo, m'impossessassi per custodirlo in una riserva di felicità. (ivi, p. 333)

Nella «riserva» rappresentata dal *Viaggio in Italia* ben poco trovarono quei viaggiatori tedeschi del diciannovesimo secolo, che vi cercavano con-

ferme dei loro sentimenti patriottici e del loro orgoglio nazionale. Costoro lessero certo più volentieri gli inni o le odi di Platen oppure del principe ereditario Ludwig I. Oppure se le scrissero da soli, in Sicilia, le loro opere patriottiche, come fece Wagner, che nell'inverno del 1882 a Palermo portò a termine la partitura del *Parsifal*, sicuramente anche ispirato dai monumenti dell'arte normanna e sveva. Ma nella borghesia tedesca colta di questo periodo convivono, come si diceva, due tendenze, e l'opera di Goethe comunque soddisfa pienamente la seconda, trasportando i lettori negli spazi apolitici di un'interiorità umanistica ed estetizzante.

Ciò che i viaggiatori perdevano sempre più di vista era naturalmente la realtà presente della Sicilia, la sua situazione economica, politica e sociale. Certo ci sono eccezioni, ma nell'insieme sono pochissimi coloro che nel diciannovesimo secolo hanno seguito l'esempio di Seume, i più preferiscono lasciare questi temi agli specialisti, dedicandosi invece esclusivamente alle proprie impressioni ed esperienze personali, che ben di rado hanno a che fare con la vita reale della popolazione isolana.

3. *Esotismo e sensualità meridionale (1860 – 1945)*

Quest'immagine idealizzata della Sicilia si arricchisce, a partire dagli anni sessanta circa del diciannovesimo secolo, di una terza componente: la sensualità meridionale.

Che i tedeschi in Sicilia abbiano scoperto così tardi quest'altro volto dell'isola, non stupisce: la Sicilia era infatti una meta di viaggio lontana e scomoda. Non molti erano disposti a sopportare i disagi di un viaggio a piedi o a dorso di mulo, su strade mal tenute e brulicanti di banditi. Così un vero e proprio sfruttamento turistico dell'isola inizia solo dopo il 1861, cioè con l'unità d'Italia, che permette tra l'altro la costruzione di linee ferrate su tutta la penisola. Solo ora la Sicilia diventa meta di viaggio di gran moda per i tedeschi, che peraltro godono negli anni settanta un periodo di grande prosperità. L'esotismo e l'orientalismo della borghesia colta di fine secolo scopre così il volto arabo-orientale di questa terra. La Sicilia, con la sua lussureggiante vegetazione esotica lungo le coste e con la sua architettura araba appare come un mondo fiabesco di sensualità e di piacere, che viene contrapposto sempre più frequentemente al nord e al centro d'Europa, industrializzati e tecnicizzati. Pochi viaggiatori avvertono la contraddizione esistente tra un'industrializzazione sempre più sviluppata del turismo in Sicilia e quel sogno di primitività atemporale, che ogni visitatore porta con sé sull'isola. La maggior parte di loro è ben felice di farsi tra-

sportare velocemente e comodamente da un monumento all'altro e da un hotel all'altro, e di non doversi più sobbarcare alla fatica della ricerca d'alloggio: nel passato questa ricerca aveva spesso costretto i viaggiatori a tollerare un contatto fin troppo ravvicinato con la popolazione. Nell'ottobre del 1835, per esempio, il barone August von Platen, in viaggio da Cefalù verso Enna, sosta nel paesino di Gangi:

[...] un buco squallido, orrendo [...]. Dopo essermi inerpicato fino alle case più alte di questa torre di Babele, entrai in quella che chiamano la locanda. Che esperienza spiacevole! Non c'erano stanze, eccetto l'alloggio dell'oste, e naturalmente nessun letto eccetto il suo, tutt'altro che invitante [...]¹⁵

Se disagi di questo tipo non costituiscono più una minaccia, l'industrializzazione del turismo ne produce di nuovi. Nei luoghi sacri della classicità greca il viaggiatore tedesco ritrova adesso proprio quello che aveva desiderato sfuggire: le masse dei propri connazionali.

Chi oggi a Siracusa prende posto ad una table d'hôte, stenta a credere di trovarsi davvero nell'antica città greca, viene colto piuttosto dal sospetto che degli spiritelli burloni lo abbiano riportato indietro, in una qualche locanda di seconda o terza categoria della Turingia, della Foresta Nera o della Baviera.¹⁶

Questa, nell'anno 1905, la constatazione di August Schneegans, allora console tedesco a Messina. Con l'inizio del turismo di massa si conclude in sostanza il processo di creazione di nuove immagini della Sicilia da parte dei viaggiatori tedeschi. I modelli percettivi che sono stati illustrati fin qui continueranno ad influenzare, in parte fino ad oggi, l'approccio di molti visitatori tedeschi alla Sicilia.

Nel decennio 1929-1939 si assiste ad un vero e proprio boom di pubblicazioni sulla Sicilia. Nella coscienza tedesca l'isola assume il ruolo di un'oasi d'evasione, che, con le sue testimonianze di umanesimo classico, con le bellezze di una natura ancora intatta e i modi di vita semplici e incorrotti, permette di dimenticare la preoccupante instabilità e le tensioni politico-sociali della Repubblica di Weimar e, più tardi, la barbarie nazista.

¹⁵ August von Platen, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen*, curati da Georg von Laubmann e Ludwig von Scheffler, tomo 2, Stuttgart, 1900, p. 991.

¹⁶ August Schneegans, *Sicilien. Bilder aus Natur, Geschichte und Leben*, seconda ediz. arricchita di appendice e note, Leipzig, 1905, p. 231.

Così per esempio Kasimir Edschmid scrive nel 1933 il romanzo *Il regno del sud*, ambientando in Sicilia la seconda parte. La sensibilità, con cui l'autore riesce a cogliere e fissare situazioni momentanee, personaggi ed atmosfere dell'isola, è tale, che il lettore si dispiace della frequenza con cui queste immagini devono lasciare il posto a digressioni troppo prolisse sulla storia antica.

Nelle *Lettere da Mondello* di Friedrich Georg Jünger, fratello del più noto Ernst Jünger, scritte nel 1930, non è la storia ma la poesia antica ad offrire un rifugio dal presente. Il paesaggio costiero attorno a Palermo si rivela pienamente all'autore solo se guardato attraverso il filtro degli idilli teocritei, che lo rapiscono in un'altra realtà, sconosciuta all'uomo moderno del nord:

Mentre attraverso i prati ronzanti d'api, sento ronzarmi in testa anche gli idilli di Teocrito. Tutto qui li richiama alla mente, e ho l'impressione che per mezzo loro il paesaggio mi diventi più comprensibile. Quest'isola è uno dei centri principali della poesia bucolica, e come è stata copiata l'Arcadia, così anche la Sicilia è divenuta il modello di tanta lirica. Nulla è più estraneo al nostro mondo tecnicizzato della bucolica, che presuppone abbondanza, pienezza, e in più quella quiete dell'animo, frugalità e capacità di godimento, sconosciuti all'affaccendato, trafelato, ossuto homo faber. L'ozio è necessario, per conferire compiutezza e fascino a questi canti, la loro grazia infatti non è compatibile con i miseri, aridi bisogni della vita professionale, incompatibile anche col carattere truce e violento, che questa nostra vita va sempre più assumendo.¹⁷

Certo non mancano nelle *lettere* di Jünger osservazioni concrete, e spesso anche critiche, sulla realtà quotidiana dell'isola, per esempio sul ruolo della donna o sui rapporti tra i sessi. Ma ciò che salta agli occhi, e accomuna tutti questi testi, resta la loro tendenza alla trasfigurazione.

Ciò che per Friedrich Georg Jünger è la poesia bucolica, sono per suo fratello Ernst, che nel 1929 visita con lui la Sicilia, fauna e flora dell'isola:

Ci recammo in giardino, un ricco limoneto. È qui provai nuovamente quel sentimento, che tutti avvertiamo, quando ci capita di vedere dei frutti esotici, che conosciamo sin da bambini, crescere e maturare nei loro paesi d'origine. In questa sensazione è come un'idea, un presagio del paradiso terrestre – avanziamo verso le isole delle Spezie, verso le sorgenti dell'abbondanza. E forse un giorno ri-

¹⁷ Friedrich Georg Jünger, *Briefe aus Mondello* [1930], Hamburg, 1943, pp. 10 e seg.

usciremo a raggiungere quei luoghi, dove sono custoditi i frutti più nobili dell'esistenza umana, le azioni eroiche, le opere buone, i sacrifici d'amore. Potremo ristorarci alla fonte originaria.¹⁸

Ritrovare la «fonte originaria», e riimmergersi: nei decenni tra le due guerre, ma anche nel secondo dopoguerra, è questo il sogno di molti viaggiatori in Sicilia, un sogno che proprio qui sentono prossimo alla realizzazione. – Perché proprio qui? Su un'isola ai margini d'Europa? È vero, la Sicilia è un'isola, ma molti di coloro che la visitano ne sottolineano la centralità.

Hugo von Hofmannsthal per esempio la descrive nel 1925 quale,

[...] un triangolo nel mare azzurro [...] e i suoi tre lati si aprono a tre mondi diversi, che si estendono immensi nello spazio e nel tempo. [...] Nella sua drammaticità quest'isola per noi non può essere paragonata a nessun'altro punto della terra.¹⁹

La Sicilia è così «drammatica» per l'europeo moderno, non solo quale zona di attriti tettonico-sismici e di attività vulcanica, ma soprattutto come punto di incontro-scontro di diverse aree culturali: il mondo greco da est, quello arabo-africano da sud, e – per citare Hofmannsthal – «da nord il mondo atlantico, antichissimo e trapassato, ma proteso nel futuro» (Ibid.).

La Sicilia è sentita quale realtà spazio-temporale, un'urna che custodisce l'eredità storica delle diverse culture mantenendole vive, ma nella quale è anche possibile trascendere la storia nell'orizzonte del mito. Così nella coscienza di tanti, che lo descrivono, questo «triangolo nel mare azzurro» si rivela essere uno di quei rari passaggi, che consentono il ritorno alle origini, che permettono di esperire uno stato di presenza atemporale, di esistenza assoluta:

[...] cullati dal fruscio dei flutti, con cui il mare lontano riempiva l'etere palpitante, su questa terra beata circondata d'azzurro, immersi nel tepore autunnale dell'astro divino ormai placato, senza tendere in avanti o volgersi indietro, abbandonati all'attimo presente, come piante, senza alcun desiderio, senza più volontà [...]²⁰

¹⁸ Ernst Jünger, *Aus der goldenen Muschel* [1944], in *Werke – Tagebücher IV*, Stuttgart, 1960-65, p. 94.

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sizilien und wir*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, Frankfurt/M., 1979, pp. 660 e seg.

²⁰ Adolf Stahr, *Ein Jahr in Italien*, terza ediz. riveduta, seconda parte, Oldenburg, 1864, p. 135.

Non solo Adolf Stahr, appena citato, anche il sociologo René König, che vive sull'isola dal 1936 al '38, comprende solo qui,

[...] che l'esistenza umana non si esaurisce nel procedere in avanti, ma neanche nelle soste, in quei momenti di riflessione, di analisi del percorso già compiuto, che ci fanno riconoscere le connessioni esistenti tra le stazioni del nostro cammino. No, l'uomo vive anche di quelle irruzioni in profondità, durante le quali ogni collegamento con la superficie si interrompe. E io capii [...], che in questi momenti all'improvviso l'orizzonte si squarcia e lascia entrare nella nostra vita l'assolutamente altro, l'essere, ciò che sta al di là di ogni esperienza sensibile, al di là di ogni volere e pianificare [...] ²¹

Fraasi come queste richiamano alla mente inevitabilmente Gottfried Benn, nella cui opera il sud assume una particolare importanza. In immagini di suggestiva bellezza, le sue poesie evocano il sud quale sfera dell'inconscio, dell'affrancamento dalla razionalità, di un estatico rifluire alla fonte primigenia dell'essere. Termini chiave come la parola «azzurro», usati in modo evocativo e associativo, permettono la «disgregazione dei nessi», frantumano le concatenazioni causali, preparano la strada per lo sconfinamento dell'io.

Questa è l'esperienza che fa Rönne, il protagonista dello schizzo in prosa *Gebirne* [Cervelli, 1914]:

Un azzurro ondeggiava nel cielo, umido sale dalle rive; le case si appoggiavano ai rosai, qualcuna vi affonda tutta [...]
Sgombrate il passaggio, per favore, torno a librarmi – ero così stanco – il cammino prosegue sulle ali – con la mia spada d'anemone azzurro – nel precipitare della luce meridiana – nelle rovine del sud – nel disfarsi delle nubi – polverizzarsi di fronti – dissolversi di tempie. ²²

Altrettanto onnipresente è la cifra «sud» nella lirica benniana. Ecco ad esempio alcuni versi tratti dalla poesia *Die Dänin* [La danese, 1924]:

Un'ora che giace marina,
azzurro, velo del mito,
una conchiglia alla bocca,
Conca d'oro fulgente,

²¹ René König, *Sizilien. Ein Buch von Städten und Höhlen, von Fels und Lava und von der großen Freiheit des Vulkans*, Zürich, 1943, pp. 16 e seg.

²² Gottfried Benn, *Cervelli*, Milano, 1986, pp. 11 e 19.

che t'ha portata nel suo alito:
eccoti, e tutto è bene,
quel che riposa in Kismet e Haimarmene
e sulle ginocchia degli dei.²³

Kismet e Haimarmene – accostando il corrispondente arabo e greco del nostro “destino”, Benn accomuna i due universi culturali. Il «velo del mito», proprio della sua esperienza del sud, si stende a placare i conflitti tra le culture.

Mentre gli scrittori tedeschi del diciannovesimo secolo cercavano spesso nei monumenti medievali in Sicilia le tracce della propria identità nazionale, nei testi letterari del ventesimo secolo si manifesta una tendenza opposta: il desiderio di liberarsi dal fardello del proprio presente storico-politico, e dai vincoli imposti da una società completamente tecnicizzata e razionalizzata, così da raggiungere, immersi nei ritmi eterni della natura siciliana, l'estasi vegetativa della presenza assoluta.

Persino un romanzo uscito solo nel 1958, *Sieben Handvoll Salz* di Imma Bodmershof, testimonia ancora questa fede nella possibilità per l'uomo moderno di cancellare il proprio retroterra culturale, di liberarsi da modelli percettivi, idee di cultura e miti storici ereditati, e di esperire così, da uomo “nuovo”, rigenerato, un'altra qualità dell'esistenza. Il protagonista del romanzo, il tedesco Roberto, riesce già durante il viaggio per mare che lo porta a Catania, a buttar via la zavorra del proprio passato individuale e nazionale:

Durante la lunga traversata tutto il passato, la guerra e le ristrettezze, era caduto in mare e affondato, un pezzo dopo l'altro, e lui si ritrovò adesso in un presente pieno di suoni, gusti, colori.²⁴

Il presente siciliano, così ricco di stimoli sensoriali, gli mostra il proprio volto seducente già la sera del suo arrivo, nella vecchia casa di Matteo, lo zio defunto:

Nel vasto locale, la stanza di Matteo, i candelabri di bronzo gettavano riverberi sul tavolo di legno bruno, il vino dell'Etna così scuro, il pane bianco, pesce arrosto e arance, e sul pavimento di pietra la conca di rame rosseggiante di brace. Roberto ripensò al proprio passato: non aveva forse, dalla fine dell'infanzia fino ad oggi, sopportato

²³ Gottfried Benn, *Poesie*, Vallecchi Firenze, 1954.

²⁴ Imma von Bodmershof, *Sale di Sicilia*, trad. dal tedesco di Giuseppe Dolei, Siracusa e Palermo, 2001.

soltanto la sua vita, invece di viverla? [...] I suoi sensi percepivano ogni stimolo con un'intensità mai provata prima, e sempre più forte si fece in lui la certezza, che in quel momento e in quel luogo stava iniziando la sua vera vita. (ibid.)

Il lettore naturalmente non può non chiedersi se presupposto per iniziare una “nuova” vita, più vera, più consapevole, e per giungere all'essenza del proprio io, possa essere davvero la rottura dei ponti con il proprio passato, con il proprio mondo. E non è comunque impossibile, pur volendolo, far tabula rasa del nostro retroterra culturale, della nostra storia, di opinioni, schemi mentali, modelli percettivi, nozioni, che ognuno di noi trascina con sé, più o meno consapevolmente, per tutta la vita? E ammesso che ciò fosse possibile: saremmo allora più ricettivi verso il nuovo? Non vediamo solo ciò che conosciamo?

Certo è più facile trovarsi d'accordo con Hugo von Hofmannsthal, che così apre il suo testo *La Sicilia e noi* del 1925:

Non appena noi tedeschi mettiamo piede sull'isola, inevitabilmente il genio di Goethe ci si pone a fianco e ci fa da guida. Con ogni nostro spostamento incrociamo i suoi percorsi, tutti questi nomi ci erano già noti, grazie a lui; queste baie, spiagge, monti li avevamo già visti ancor prima di vederli, coi suoi occhi. Non possiamo non ricordarci continuamente di lui. E la Sicilia, che lui ci presenta, è sulle prime più luminosa, più coinvolgente – dovrei dire: più reale? – della realtà che ci circonda.²⁵

Così il viaggiatore corre il rischio di mancare in Sicilia all'incontro personale con la Sicilia, perché troppo preso dalla verifica continua della propria «geografia interiore». È quanto capita per esempio all'ormai ottantaduenne Ernst Jünger durante il suo secondo soggiorno siciliano. Il 27 settembre 1977 scrive da Taormina:

A Siracusa ho potuto correggere due errori, che mi portavo dietro da sempre: innanzitutto credevo che l'“orecchio di Dionisio” indicasse un qualche fenomeno acustico – invece si riferisce anche all'ingresso di una grotta scavata nella roccia, che ha la forma perfetta di un orecchio, addirittura di un “orecchio a punta” [Schlitzohr]. E poi il papiro alla fonte Aretusa: me l'ero immaginata in mezzo alla natura. E invece si tratta solo di un bacino tondeggiante scavato nel molo della città [...]. Così correggiamo continuamente la nostra geografia

²⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sizilien und wir*, op. cit., pp. 658 e seg.

interiore. Il risultato è a volte un arricchimento delle nostre conoscenze, come nel primo caso, altre volte una delusione, un impoverimento. A casa devo andare a riguardarmi la *Passeggiata a Siracusa* di Seume.²⁶

Tornato a Wilflingen, l'autore si dedica subito alla verifica delle proprie fonti letterarie:

Rieccomi a casa. Cerco di far luce su alcuni punti, che non armonizzano affatto con l'immagine che mi ero fatta sulla base di letture passate e di racconti di altri viaggiatori. (ivi, p. 145)

Segue una sfilza di annotazioni tratte dai testi sulla Sicilia di Seume e di Goethe, dall'opera di Ovidio, dalle lettere di Otto Weininger, che aveva visitato la Sicilia nell'estate del 1903, poche settimane prima di togliersi la vita. La pagina di diario di Jünger si conclude con queste parole:

Avrei voluto ritrovare quel passo, in cui [Weininger] ipotizza che Nietzsche ad un certo punto avrebbe creduto di diventare un dio – ma ero ormai troppo stanco di cercare. (ivi, p. 147)

Invece di perdersi in ricerche erudite troppo lunghe, è molto meglio incrociare le braccia e lasciarsi spiegare in breve la *Mappa della Sicilia* da Marie Luise Kaschnitz:

Vi disegno la linea di contorno. Un'ala,
Come dalla spalla di una dea della vittoria.
La sezione verticale, un frammento di roccia residua,
Sola nello splendore della luce
Mentre con le alghe, la sabbia e gli sciami di pesci
Il mare sommerge le dolci pianure.
Il reticolo fitto di linee indica il precipitare dei versanti,
lascia lo spazio per sette vallate.
Una corona a più punte è il monte, dove ghiaccio e fuoco
celebrano le nozze sacre. E adesso accostatevi
alla tavola apparecchiata. Sollevo l'oliera.
Dove lascio cadere qualche goccia, lì crescono
Neri e argentati boschi di olivi.
Dove sbriciolo il pane, lì si disperde la semente
sulle colline rossastre, lontano dal vomere.
Il sale bianco, che spargo ad oriente,
È il nutrimento dal mare, sale e pesce. [...]

²⁶ Ernst Jünger, *Siebzjg verweht II*, Stuttgart, 1981, p. 339.

E adesso raccogliete dal sentiero in giardino i ciottoli bianchi,
due, tre per volta. Non splendono
Come i templi e le cattedrali alla luce della luna?
Ma se batto i piedi a terra, vedete
Come barcollano e vacillano
Come quando la terra trema, e uno cade, l'altro resta in piedi. [...]
Splendore e rovina, lotta senza fine.
Dov'è rimasto il piccolo contadino, che mi ero
modellato col pane? Sta ancora
con la zappa in mano. Ancora un po' più
curvo che all'inizio. E che cos'è tutto questo?
Pane, sangue e pietra. Un pezzetto d'occidente²⁷.

²⁷ Marie Luise Kaschnitz, *Gedichte*, Frankfurt/M., 1975, pp. 45 e seg.

Für Burghard Damerau

* * *

Paola Bozzi
(Milano)

«*Berge schwarzer Qual*»¹: *Burghard Damerau zum Gedächtnis*

1996 erschien in diesem Jahrbuch der schöne Aufsatz «Das Übliche und das Eigenwillige: Wie steht es mit der Sprachskepsis?» von Burghard Damerau, der auch in der letzten Ausgabe von *Studia Austriaca X* eine sehr interessante Abhandlung über Elfriede Jelinek («Aufsteiger und Attraktionen. Elfriede Jelineks Männergestalten und die Frauen mit Prestige») veröffentlichte. Am 5. Juni 2002, kurz vor dem Erscheinen des Jahrbuches, ist der Germanist, der seit 1999 wissenschaftlicher Assistent an der Freien Universität (Neuere Deutsche Literatur) war, plötzlich und unerwartet in Berlin gestorben. Er war ein brillanter Nachwuchswissenschaftler, ein ausgesprochen nobler und netter Kollege, der seine universitäre Laufbahn ebenso intensiv gemeistert wie er sich seinen Freunden und Schülern gewidmet hat. Er hätte bald seinen 41. Geburtstag gefeiert: Ein bewundernswertes Leben ist viel zu früh zu Ende gegangen. Begonnen hat er seine glänzende wissenschaftliche Karriere nach dem Studium der Germanistik, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Philosophie in Berlin mit der Magisterarbeit zum Werk Thomas Bernhards (1991), die er dann in der höchst differenzierten Untersuchung seiner Dissertation *Selbstbehauptungen und Grenzen* (Freie Universität Berlin 1994; Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996) ausbaute. Burghard Damerau konnte sein Fach in voller Breite vertreten: Die Weite und Vielfalt seiner Forschungsinteressen deckte die Neuere Deutsche Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (Wieland, Novalis, Raabe, Heyse, Meyer, Rilke, Kafka, Kolmar, Celan, Sachs, Bachmann, Bayer, Handke, Jelinek). Zugleich aber wies sein breit gestreutes Schaffen markante Schwerpunkte auf: Seine frühe Liebe galt Thomas Bernhard und der österreichischen

¹ Thomas Bernhard: In hora mortis. In ders.: *Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Volker Bohn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 129.

Literatur, Fluchtpunkte, zu denen er immer wieder zurückgekehrt ist und ein bedeutendes Wort zu sagen hatte.

Selbstbehauptungen einer besonderen Stimme

Burghard Damerau kommt das Verdienst zu, einen Topos der Bernhard-Forschung überwunden zu haben: Die weit verbreitete Meinung, das Werk des österreichischen Autors sei monomanisch und daher einheitlich, hat er nur bestätigt, um sie scharfsinnig zu differenzieren. So hat er zu Recht gezeigt, daß das in der Moderne zentrale Thema der Grenzerfahrung bei Bernhard vielseitige und in jeder Gattung spezifische Formen annimmt. Betont und untersucht wird dabei zum ersten Mal das Verhältnis von Begriffen und Metaphern, das nicht nur für einige Figuren-Konstellationen, sondern für die Darstellungsweise und die Entwicklung des gesamten Bernhardschen Werks maßgeblich ist. Burghard Damerau hat damit zur Erweiterung der herkömmlichen Beschreibungs- und Deutungsperspektive der Bernhard-Forschung beigetragen, wie er überhaupt die traditionellen Grenzen der Literaturwissenschaft gerne hinter sich ließ: in Richtung einer literarisierenden, essayistisch geschriebenen, aber zugleich philosophisch gut instrumentierten Lektüre von Texten. Ausgangspunkt seines weit ausgreifenden und umfangreichen wissenschaftlichen Werkes war die Ansicht, Begriffe können die Literatur nicht hinreichend erfassen, sondern höchstens ein wenig Orientierung bieten. Mit dandyhaftem Stil und müheloser Eleganz flanierte er gerne in der Literatur. Sein leitender Gedanke war dabei, auf das Bedeutungspotential von Texten aufmerksam zu machen, das unter neuen Bedingungen stets anders zur Geltung kommt.

Wenn Selbstbehauptungen auf ihre Grenzen kommen

Im Zentrum von Dameraus wissenschaftlicher Forschung stehen sicherlich seine Arbeiten zur Wahrheit der Literatur. Bahnbrechend war sein Aufsatz über *Horaz oder Die Wahrheit der Literatur*, den er 1998 in der Zeitschrift für Germanistik veröffentlichte. Von dort führt der Weg über seinen Essay *Literatur und andere Wahrheiten. Warum wir nicht ohne Bücher sein wollen* (Berlin: Aufbau, 1999) zur bereits verfaßten, aber noch nicht veröffentlichten Habilitationsschrift. Dieses Buch, das die Freie Universität postum herausgeben wird, ist die Summe eines Projekts zur Wahrheit der Literatur, Produkt des faszinierten Interesses für das Verhältnis von analytischen und ästhetischen Aspekten des literarischen Bewußtseins und

Ausdruck der Suche nach absoluten Zielen. Was Burghard Damerau dabei zutiefst bewegte, war die ganz eigenartige Beschaffenheit der Literatur, wie sie uns die Wirklichkeit anders sehen läßt, wie sie uns etwas über unsere oder eine einstige Wirklichkeit zu erkennen gibt. Nicht anders als bei den literarischen Gestalten Thomas Bernhards scheint allerdings die Versöhnung von Wahrheit und Wirklichkeit, hochaufgeladenem Ideal und – leider verkannter, verfehlter, verachteter – Realität auch das Movens seines Lebens gewesen zu sein, mit allen Problemen und Konflikten, die dieser Gegensatz mit sich bringen mag. So ist in Dameraus besonderer Stimme auch das traumatische Wissen vom Abgrund, von der Lücke mitten im Leben ebenso aufgehoben wie die Lust auf ein neues, anderes Denken, Sehen, Sprechen. «Sterben» heißt es in einem Gedicht von Sylvia Plath, «Sterben ist eine Kunst, wie alles». Burghard Damerau, der so hellsichtig im Deuten der dunklen Stellen der Literatur war, hat gespürt, daß ihm auf dieser Welt nicht zu helfen war und die letzte, endgültige Lösung dieses auch persönlichen Konflikts im Freitod gesucht. Es bleibt nur zu hoffen, seine Umarmung habe ihn zu sich gebracht und behutsam die Wunde getilgt, die zeitlebens nicht heilen wollte.

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