

Studia theodisca X

Thomas Mann • Friedrich Dürrenmatt • Longinus
Friedrich Hölderlin • Heinrich Heine • Friedrich Schiller
Friedrich Schlegel • Johann Gottfried Herder
Johann Christian Günther • Claus Gatterer • Franz Kafka

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. X (2003)

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 X

Thomas Mann • Friedrich Dürrenmatt • Longinus
Friedrich Hölderlin • Heinrich Heine • Friedrich Schiller
Friedrich Schlegel • Johann Gottfried Herder
Johann Christian Günther • Claus Gatterer • Franz Kafka

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 (D.I.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Stefano Beretta – *Un nuovo umanesimo dalle tradizioni popolari?*
«Elementargeister» di Heinrich Heine p. 9
- Isolde Schiffermüller – *Das Grübeln der Tiere. Zur Zoopoetik*
Franz Kafkas p. 37
- Fausto Cercignani – *Rileggendo il «Tonio Kröger»* p. 51
- Moira Paleari – *Friedrich Schlegel und die Rhetorik der deutschen*
Frühromantik p. 83
- Marina Brambilla – *La deformazione grottesca dei corpi nell'opera di*
Friedrich Dürrenmatt p. 105
- Elena Polledri – *Das schöne Erhabene in der Ästhetik des 18.*
Jahrhunderts p. 119
- Nicola Bietolini – *Günther tra tardo barocco ed anticipazioni*
illuministiche. Dal «Tugendideal» al «Treueideal» p. 143
- Alessandro Costazza – *Der Bildungsroman eines Historikers:*
Geschichte und Geschichten in Claus Gatterers «Schöne Welt, böse
Leut» p. 165

Stefano Beretta
(Trento)

*Un nuovo umanesimo dalle tradizioni popolari?
«Elementargeister» di Heinrich Heine*

I

L'aspra polemica che a partire dal suo definitivo trasferimento a Parigi¹ Heinrich Heine conduce contro il romanticismo si presenta anche nelle forme di una critica, spesso commista ad astio e sarcasmo, dell'entusiasmo profuso da Germaine de Staël nel suo *De l'Allemagne* (1810; la prima traduzione tedesca è del 1814) nell'esaltazione della patria della poesia romantica. La lunga disamina heiniana del fenomeno romantico, esposta in *Die Romantische Schule* (1835), non manca tuttavia di confrontarsi con le concezioni estetiche di quella tradizione letteraria che il poeta avverte come esperienza decisiva per la formazione della propria personalità artistica².

¹ La decisione di Heine di lasciare Amburgo per Parigi, dove giunge il 19 maggio 1831, è senza dubbio dovuta a preoccupazioni economiche, anche se c'è da credere che i moti parigini del luglio 1830, culminati con l'ascesa al trono di Francia del "re borghese", Luigi Filippo d'Orléans, abbiano contribuito ad accrescere l'ammirazione dell'autore per lo slancio rivoluzionario dei francesi. Così Ludolf Wienbarg testimonia l'importanza dei fatti del luglio 1830 per l'arte e il pensiero heiniano: «Der Ausbruch der Julirevolution warf Heine aus einer mißmüthigen unproductiven Stimmung in eine fieberhafte Aufregung; er fühlte, daß sie auch in seinem Leben einen bedeutenden Abschnitt bilden würde» (cit. in Christian Liedtke, *Heinrich Heine*, Reinbek b. Hamburg 1997, p. 87). Ma quasi ad anticipare la strutturazione simbolica della contraddittoria convivenza in Heine delle due culture, la tedesca e la francese, in una lettera a Karl August Varnhagen von Ense del 4 gennaio 1831 compare questa similitudine che non a caso richiama la geografia della Palestina biblica: «Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freiheit trennt von dem Lande der Philister» (Heinrich Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Berlin-Paris 1970 sgg., vol. XX, p. 428; questa edizione delle opere di Heine verrà d'ora in poi indicata con la sigla *HSÄ*, seguita dal volume in numero romano e dalla pagina in cifra araba).

² Tra i *Geständnisse* del 1854 figura la riflessione che forse più di ogni altra definisce il singolare rapportarsi di Heine al romanticismo: «Trotz meiner exterminatorischen Feld-

Per valutare con precisione la portata del giudizio che Heine esprime sulla Germania romantica occorre pertanto tenere a mente che esso è rivolto a denunciare l'anacronismo reazionario della «neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst» (*DHA VIII/1*, 115), piuttosto che a screditare senza possibilità di appello un movimento cui l'autore è ben conscio di essere legato da confessati vincoli di appartenenza³.

Per Heine, accettare l'esistenza di una scuola romantica significa a conti fatti risalire all'origine di una aberrazione storica nella cui prospettiva quella corrente appare «nichts anders als die Wiederentdeckung der Poesie des Mittelalters» (*DHA VIII/1*, 126). E tra tutti i poeti e i pensatori passati in rassegna nel corso de *Die Romantische Schule*, compendio e insieme biasimo di tale operazione dai presupposti un po' torbidi, è August Wilhelm Schlegel a vedersi impietosamente riservato il ruolo di maestro di questa cerimonia mistificante:

Hinlänglich begriffen hat Herr Schlegel den Geist der Vergangenheit, besonders des Mittelalters, und es gelingt ihm daher diesen Geist auch in den Kunstdenkmälern der Vergangenheit nachzuweisen, und ihre Schönheiten aus diesem Gesichtspunkt zu demonstrieren. Aber alles was Gegenwart ist, begreift er nicht; höchstens erlauscht er nur etwas von der Physiognomie, einige äußerliche Züge der Gegenwart, und das sind gewöhnlich die minder schönen Züge; indem er nicht den Geist begreift, der sie beliebt, so sieht er in unserm ganzen modernen Leben nur eine prosaische Fratz (*DHA VIII/1*, 170).⁴

zügen gegen die Romantik, blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höheren Grade, als ich selbst ahnte. Nachdem ich dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödlichsten Schläge beygebracht, beschlich mich selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume der Romantik» (Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Hamburg 1973-1997, vol. XV, p. 13; questa edizione delle opere di Heine verrà d'ora in poi indicata con la sigla *DHA*, seguita dal volume in numero romano e dalla pagina in cifra araba). Sulla posizione dei *Geständnisse* in seno alla produzione heiniana si veda Mazzino Montinari, *Heines "Geständnisse" als politisches, philosophisches, religiöses und poetisches Testament*, in *Zu Heinrich Heine*, a cura di Luciano Zagari e Paolo Chiarini, Stuttgart 1981, pp. 102-111.

³ Si veda a tale proposito un altro passaggio dei *Geständnisse*, in cui l'umorismo heiniano non occulta del tutto una disposizione d'animo affine alla *Sehnsucht* romantica: «Ein geistreicher Franzose [...] nannte mich einst einen *romantique défroqué*. Ich lege eine Schwäche für alles was Geist ist, und so boßhaft die Benennung war, hat sie mich dennoch höchlich ergötzt. Sie ist treffend» (*DHA XV*, 13). L'epiteto riportato da Heine era stato coniato da Henri Blaze de Bury, *Ecrivains et poètes de l'Allemagne*, Paris 1826 (cit. nell'apparato critico in *DHA XV*, 469).

⁴ Ma se si tiene conto della malcelata simpatia di Heine per taluni spunti del romanticismo, che sfocia a volte in aperto consenso, anche la galleria dei poeti e dei pensatori vi-

L'incapacità di comprendere appieno il presente è una imputazione assai grave, laddove si pensi che viene formulata nei confronti di uno dei più autorevoli evocatori della modernità romantica; dunque il *j'accuse* di Heine, se per un verso contribuisce a giustificare la nascente e deleteria «equazione tra estetica romantica e mero irrazionalismo»⁵, irrompe altresì con violenza iconoclastica in uno scenario segnato dal tradimento dello spirito “modernista” che ispira la *Frühromantik*. Certamente, così facendo Heine si serve per la propria analisi del romanticismo tedesco di alcuni canoni interpretativi alquanto riduttivi, concentrando l'essenza della teoria romantica sull'evoluzione spirituale dell'Occidente nella riproposizione pura e semplice dell'assioma fondamentale della *querelle des Anciens et des Modernes*. Nondimeno l'attacco sferrato all'infatuazione passatista di August Wilhelm Schlegel e della scuola romantica si iscrive nel più ampio disegno heiniano di un consuntivo della *Kunstepoche* appena tramontata, in un progetto che assai significativamente l'autore, già da alcuni anni parigino d'adozione, battezza come il proprio *De l'Allemagne*⁶.

sitata in *Die Romantische Schule*, testo giustamente definito da Paolo Chiarini «tendenziosissimo ma per tanti versi esemplare» (*Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Roma 1987, p. X), varrà al tempo stesso da censura di certe aberrazioni ideologiche e da atto di ammirazione estetica, come argomenta Jeffrey L. Sammons, *The Elusive Romantic: «Die Romantische Schule» as Evasion and Misdirection*, in *Heinrich Heine und die Romantik. Heinrich Heine and Romanticism. Erträge eines Symposiums an der Pennsylvania State University (21.-23. September 1995)*, a cura di Markus Winkler, Tübingen 1997, pp. 1-14. Che Heine sia addirittura un “vero” romantico, con la sua modernissima emancipazione del soggetto, è la tesi sostenuta da Sandra Kerschbaumer, *Heines moderne Romantik*, Paderborn et al. 2000.

⁵ Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna 1997, p. 19. Al motivo dell'irrazionalismo romantico, vero o presunto che sia, fa spesso seguito la sottolineatura del carattere reazionario del romanticismo. In questo senso, lo studio heiniano della letteratura tedesca del primo Ottocento, nonostante i presupposti dichiaratamente politici, mai mostra di cedere alla tentazione di porre l'intera esperienza romantica sotto il segno della reazione. Sul problema dell'impronta reazionaria del pensiero e dell'arte romantica si vedano le precise puntualizzazioni di Manfred Frank, *Wie reaktionär war eigentlich die Frühromantik?*, in «Athenäum» VII (1997), pp. 141-166.

⁶ Con questo titolo Heine pubblica a Parigi nell'aprile del 1835 due volumi in cui raccoglie le versioni francesi di *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (*De l'Allemagne depuis Luther*), *Die Romantische Schule* (*État actuel de la littérature en Allemagne*) e *Elementargeister* (*Traditions populaires*). Il testo di *De l'Allemagne* è in DHA VIII/1, 253-441. Per una visione complessiva degli scritti heiniani qui in oggetto si rimanda a Paolo Chiarini, *Introduzione a Heinrich Heine, La Germania. La Scuola Romantica. Per la storia delle religioni e della filosofia in Germania*, trad. it. di Paolo Chiarini, Roma 1979², pp. VII-LXXV.

Il titolo scelto da Heine richiama quindi direttamente l'opera della Staël, frutto del sodalizio intellettuale ginevrino stretto dalla baronessa con August Wilhelm Schlegel, che in tal modo risulta essere sia il principale ispiratore del tentativo di portare la poesia romantica tedesca a conoscenza dei francesi sia il nume tutelare di quella medesima campagna. Ma del resto, pur se all'inizio de *Die Romantische Schule* il trattato viene esplicitamente inteso «als eine Fortsetzung des Frau v. Staëlschen *de l'Allemagne*» (HDA VIII/1, 125), l'autore non fa mistero della natura tendenziosa del suo sforzo riepilogativo dell'esperienza romantica, contenuto in questo «Koteriebuch» (HDA, VIII/1, 125)⁷.

Con uno dei paradossi, spesso abilmente calcolati, che tanto di frequente ne animano e ne colorano l'intera opera, Heine sembra così impostare la propria critica di gran parte della letteratura tedesca dei primi tre decenni del secolo XIX sugli stessi assunti della Staël: secondo la nobildonna francese, difatti, «la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre», e proprio da tale «ispirazione» nascerebbe la poesia moderna, identificata con «la littérature romantique», che «est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont faite éclore»⁸.

⁷ Dalle recensioni che seguono la pubblicazione di *Die Romantische Schule* si staglia la ricezione di un'opera avvertita come un insieme di elementi confusi e contraddittori. In una critica del 1835, ad esempio, il testo heiniano viene giudicato come «der wichtigste Beitrag zur Geschichte der optischen Täuschungen in Kunst und Literatur» (K. [Friedrich Gustav Kühne], *Heine über die deutsche romantische Schule*, in «Zeitung für die elegante Welt» 220, novembre 1835, p. 940, cit. in *Heinrich Heines Werke im Urteil seiner Zeitgenossen*, a cura di Eberhard Galley e Alfred Estermann, vol. III, Hamburg 1987, p. 421).

⁸ M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, a cura di Jeanne de Pange, Paris 1952, p. 134. Sono pochi gli studi che provano a far luce sulla ricezione heiniana del libro della Staël: si rimanda soprattutto a Ève Sourian, *Madame de Staël et Henri Heine. Les deux Allemagnes*, Paris 1974 – troppo incline a considerare Heine come una sorta di tedesco rinnegato, tutto intento a riprodurre in negativo l'immagine della *Germania felix* staëliana –, e Ruth Jacobi, *Heines «Romantische Schule». Eine Antwort auf Madame de Staëls «De l'Allemagne»*, in «Heine-Jahrbuch» XIX (1980), pp. 140-168, – in cui la rilettura heiniana della fonte francese appare in una luce di decostruttivismo *ante litteram*. Ben più ricco di puntuali osservazioni sulla inconciliabile alterità dei punti di vista della Staël e di Heine, pur accomunati dal medesimo intento di chiarire i diversi problemi posti dalla genesi della poesia romantica, è il più recente studio di Ernst Behler, *Heinrich Heine und Madame de Staël zum Thema «De l'Allemagne»*, in *Heinrich Heine und die Romantik*, cit., pp. 116-128. Interessanti spunti per la discussione intorno alla presunta connotazione reazionaria dell'autrice sono offerti da Jean-Paul Barbe, *Madame de Staëls «De l'Allemagne» als Politikum*, in *Poetisierung – Politisierung. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1848*, a cura di Wilhelm Gössmann e Klaus-Hinrich Roth, Paderborn et al. 1994, pp. 77-92.

Già nello scritto *Zur Geschichte der Religion und der Philosophie in Deutschland*, che precede di poco lo studio sul romanticismo, Heine parla di una «germanisch christlich romantische Schule» resa possibile dalle conquiste della *Naturphilosophie* di Schelling, il quale attraverso la propria attività speculativa «setzte die Natur wieder ein in ihre legitimen Rechte»; la filosofia schellinghiana, nel suo nucleo più intimo «aus der alten, pantheistischen Religion der Deutschen heimlich emporkeimend» (*DHA* VIII/1, 115), viene colta nella sua valenza innovatrice, e tuttavia continua a interrogare il passato germanico per leggere i segni di antichi riti che parevano per sempre sepolti dal razionalismo illuministico.

D'altra parte, in un passo della *Geschichte* Heine motiva l'infatuazione dei romantici per il Medioevo con l'affacciarsi al loro animo di una imperiosa pulsione panteistica. Una siffatta tendenza non viene tuttavia avvertita, almeno nella primissima fase dell'esperienza romantica, nel suo genuino significato di un ritorno alla prisca religiosità germanica, bensì appare come l'inconsapevole sfociare del frenetico recupero della spiritualità medievale dal *mare magnum* delle credenze precristiane. Queste costituirebbero così per Heine il serbatoio da cui i romantici attingono l'illusione di rivitalizzare la cristianità medievale, mentre a loro insaputa si affacciano in realtà su un mondo che esisteva ben prima del Medioevo storico⁹:

Das Gefühl, das sie für Heimweh nach der katholischen Mutterkirche hielten, war tieferen Ursprungs als sie selbst ahnten, und ihre Verehrung und Vorliebe für die Ueberlieferung des Mittelalters, für dessen Volksglauben, Teufelthum, Zauberesen, Hexerey. Alles das war eine bey ihnen plötzlich erwachte aber unbegriffene Zurückneigung nach dem Pantheismus der alten Germanen (*DHA* VIII/1, 101 sg.).

II

Già in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, quindi, Heine ravvisa la necessità di orientare le proprie riflessioni intorno al movimento romantico verso il tentativo di saldare ai fini di una analisi il più

⁹ Ed è un Medioevo meta-storico quello che Heine ha in mente quando si rivolge ai suoi lettori francesi nella *Préface* alla prima edizione del suo *De l'Allemagne*, dove, a proposito della Germania, avverte che «le moyen âge n'y est pas entièrement mort et décomposé comme chez vous. Le moyen âge allemand», continua Heine, «ne gît point pourri dans son tombeau; il est souvent animé par un méchant fantôme; il apparait au milieu de nous à la pleine clarté du jour, et suce la vie la plus colorée de notre cœur» (*DHA* VIII/1, 260).

possibile obiettiva la magnificazione del Medioevo cristiano con una più profonda conoscenza di quel *Volks glaube* troppo superficialmente confuso con un generico afflato religioso. Un saggio scritto dapprima in francese, dal titolo *Traditions populaires*, completa il *De l'Allemagne* heiniano offrendo ai lettori d'oltrere la trascrizione di una serie di saghe ed episodi leggendari tratti dal grande patrimonio della cultura popolare tedesca¹⁰. L'esigenza di integrare in questa maniera i due scritti principali sulle più importanti realizzazioni dello spirito tedesco nel periodo che va da Lutero alla smascherata crisi del romanticismo trae origine dall'impegno assunto da Heine nell'*Avant-Propos* di *De l'Allemagne*:

Je me suis imposé la tâche de dévoiler aux yeux du public français ce que le peuple allemand possède de plus intime et de plus national, et en quoi s'exprime pour ainsi dire toute son âme rêveuse et forte à la fois. Je parle de ces traditions et légendes qui vivent dans la bouche des pauvres gens, et dont les meilleures et les plus originales n'ont jamais été écrites (*DHA* VIII/1, 255).

Traditions populaires, che costituisce la *Sixième partie* di *De l'Allemagne*, comparirà poi in lingua tedesca, come prima parte del saggio *Elementargeister*, nel terzo volume di *Salon* (1837), assieme a *Florentinische Nächte*¹¹. Ma quella che a tutta prima può sembrare una rilettura degli episodi della poesia romantica più sensibili al recupero e all'elaborazione di motivi popolari

¹⁰ La principale fonte del saggio di Heine è rappresentata dalle *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm, edite nel 1816 e nel 1818. Non è invece provata la consultazione da parte di Heine della *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm, pubblicata nel 1835.

¹¹ La genesi di *Elementargeister* viene esaurientemente dibattuta, con le questioni inerenti alla pubblicazione, nell'apparato critico-filologico di *DHA* IX, pp. 301-371, nonché in Christa Stöcker, *Zur Überlieferung der «Elementargeister». Ein Beitrag zu Heines Arbeitsweise*, in «Heine-Jahrbuch» XX (1981), pp. 131-146. Va rilevato che, contrariamente alla versione tedesca, *Traditions populaires* non risente delle conseguenze del *Bundestagsabschluß* del 10 dicembre 1835, con il quale vengono messe all'indice le opere di Heine e di altri autori a lui accomunati sotto l'insegna dello «Junges Deutschland». *Elementargeister*, in modo un po' sospetto, viene invece definito da Heine in una lettera dell'8 marzo 1836 all'editore Campe «eine freye Bearbeitung eines Stückes meiner "Allemagne"», dalla quale «alles Politische und Antireligiöse ist ausgemerzt»; in quella sede l'autore afferma addirittura di avere in mente per il suo scritto il titolo «Das stille Buch» (*HSA* XXI, 142). Un altro elemento di differenziazione tra *Traditions populaires* e *Elementargeister* risiede nella trascrizione diretta del materiale desunto dalle fonti, assai più copiosa nella versione francese; Heine è infatti consapevole di adoperare testi pressoché sconosciuti ai lettori d'oltrere. Ad esempio, la prima traduzione francese delle *Deutsche Sagen* grimmiane sarà pubblicata nel 1838 (cfr. *Traditions Allemandes recueillies et publiées par les frères Grimm, traduites par M. Theil*, Paris 1838).

si carica, come si vedrà, di significati più ampi, fino a divenire una rovente critica della spiritualità di un Occidente giudaico-cristiano che ha stravolto e annichilito la gioia di vivere propalata dalla civiltà ellenica. *Elementargeister* è un lavoro in cui la scrupolosa ricerca documentaria affianca l'evoluzione di una teoria che affiora tra le motivazioni che hanno convinto Heine a integrare il suo libro sulla Germania con un'indagine sempre mantenuta *in fieri*. Grazie a un siffatto accorgimento il saggio heiniano disvela a poco a poco la sua natura più autentica: l'incursione nei territori incontaminati della poesia popolare, il più delle volte anonima e impossibile da datare, allevia le fatiche richieste dalla ricostruzione delle varie scuole, filosofie, correnti prosperate nella nazione *culta* nei tre secoli post-luterani. Come scrivono i Grimm nella *Vorrede* al primo volume dei loro *Kinder- und Hausmärchen* (1812), a proposito di una letteratura posta al di là della classificazione storica, «so übt diese Poesie schon Rechte, wornach die spätere nur in Gleichnissen strebt»¹².

III

Nel passo de *Die Romantische Schule* in cui riferisce di *Des Knaben Wunderhorn*, Heine spende parole di elogio per la raccolta di Arnim e Brentano: «es enthält die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes» (*DHA* VIII/1, 201), e sostiene a proposito di quel florilegio che rappresenta la più compiuta realizzazione dell'interesse dei romantici di Heidelberg per la tradizione e la cultura popolare¹³. L'apprezzamento per il *Wunderhorn* traspare anche dall'esortazione a leggere l'opera per poter sfatare alcuni preconcetti che gravano sulla poesia tedesca – ed è facile immaginare che in quel frangente l'autore di Düsseldorf avesse in mente di offrire un preciso indirizzo alle scelte del suo pubblico francese; così, sentenza Heine, «wer das deutsche Volk von einer liebenswürdigsten Seite kennen lernen will, der lese diese Volkslieder» (*DHA* VIII/1, 201).

¹² *Kinder- und Haus-Märchen* [1812-15], rist. a cura di Ulrike Marquardt e Heinz Röleke, Göttingen 1986, p. XI.

¹³ Heine sembra invece ignorare l'altra grande testimonianza delle ricerche dei romantici di Heidelberg sulla tradizione popolare, vale a dire *Die deutschen Volksbücher* (1807), di Joseph Görres. Per i rapporti, sempre contraddittori, tra Heine e la *Heidelberger Romantik* si veda (a dispetto del titolo) Wolfgang Frühwald, *Heinrich Heine und die Spätromantik. Thesen zu einem gebrochenen Verhältnis*, in *Heinrich Heine. Dimensionen seines Wirkens. Ein internationales Heine-Symposium*, a cura di Raymund Immerwahr e Hanna Spencer, Bonn 1979, pp. 46-55.

Tuttavia, la traccia seguita da Heine in *Elementargeister* – o per meglio dire nella prima parte del saggio – non è la stessa lasciata da Arnim e Brentano con il passaggio della carovana lirica heidelberghese. Se i compilatori del *Wunderhorn* si preoccupavano di calibrare la loro silloge in modo tale da renderla attiva protagonista dello *Zeitgeist*¹⁴, Heine sa bene di non poter percorrere il rischioso sentiero della giustificazione ontologica della cultura popolare. Semmai, egli capovolge i termini della questione, coerentemente con l'insistenza sull'origine panteistica di una spiritualità che oltrepassa a ritroso i limiti cronologici quanto mai vaghi e dilatati del Medioevo dei romantici¹⁵. In quest'ottica Heine circostanzia il carattere

¹⁴ Ma si tratta comunque di un procedere per tentativi, e molto spesso i concetti di tempo storico e tempo poetico risultano sfilacciati e richiamati con eccessiva disinvoltura. Si leggano ad esempio le considerazioni di Arnim del 1805 sulla strettissima attualità dei *Volkslieder*: «Was da lebt und wird und worin das Leben haftet, das ist doch weder von heute noch von gestern; es war und wird und wird sein; verlieren kann es sich nie, denn es ist; aber entfallen kann es für lange Zeit, oft wenn wir es brauchen, recht eifrig ihm nachsinnen und denken. Es gibt eine Zukunft und eine Vergangenheit des Geistes, wie es eine Gegenwart des Geistes gibt, und ohne jene, wer hat diese?» (Ludwig Achim von Arnim, *Von Volksliedern*, in *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Stuttgart 1985, p. 257). Ben più incisiva è la definizione görresiana della potenza meta-storica della cultura popolare, in questo caso dei *Volksbücher*: «viel Jahrhunderte hindurch haben sie Hunderttausende, ein ungemessenes Publikum, beschäftigt, nie veraltend sind sie, tausend und tausend mal wiederkehrend, stets willkommen; unermüdlich durch alle Stände durchpulsirend und von unzählbaren Geistern aufgenommen und angeeignet, sind sie immer gleich belustigend, gleich erquicklich, gleich belehrend, für so viele viele Sinne, die unbesangen ihrem inwohnenden Geiste sich geöffnet» ([Joseph Görres], *Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat*, a cura di Lutz Mackensen, Berlin 1925, p. 2). Per questo scritto di Görres assai utile è lo studio di Luca Renzi, *Joseph Görres e i «Teutsche Volksbücher»*. *Sul concetto di «Volk» e di «Volksbuch» nel romanticismo di Heidelberg*, Pasion di Prato 2000.

¹⁵ Cfr. Gerhard Kozišek, *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*, Tübingen 1977, *passim*. Ernst Behler, scrivendo su Wackenroder, conia una interessante definizione del Medioevo visto dai romantici, «Epoche unbezweifelten Glaubens und einer ungebrochenen Beziehung mit dem Göttlichen» (*Frihbromantik*, Berlin-New York 1992, p. 175). Heine in ogni caso respinge già in un breve ma significativo scritto del 1820, *Die Romantik*, la diretta filiazione della poesia romantica dallo spirito cavalleresco-religioso medievale: «Viele aber, die bemerkt haben, welchen ungeheuren Einfluß das Christenthum, und in dessen Folge das Ritterthum, auf die romantische Poesie ausgeübt haben, vermeinen nun beides in ihren Dichtungen einmischen zu müssen, um denselben den Charakter der Romantik aufzudrücken. Doch glaube ich, Christenthum und Ritterthum waren nur Mittel, um der Romantik Eingang zu verschaffen; die Flamme derselben leuchtet sehr längst auf dem Altar unserer Poesie; kein Priester braucht noch geweihtes Oehl hinzuzugießen, und kein Ritter braucht mehr bey ihr die Waffenwacht zu

analogico della propria ricerca, respingendo la tentazione di presentarla in una veste sistematica:

Den Volksglauben selbst in ein System bringen, wie manche beabsichtigen, ist aber eben so unthunlich, als wollte man die vorüberziehenden Wolken in Rahmen fassen. Höchstens kann man unter bestimmten Rubriken das Aehnliche zusammentragen. Dieses wollen wir auch in Betreff der Elementargeister versuchen (*DHA IX*, 12).

Oggetto specifico dell'interesse di Heine è quindi il complesso delle creature che si raggruppano *ad vocem* spiriti elementari; esponendo le caratteristiche di tali spiriti, Lutz Röhrich li descrive come «Wesen, die in den vier Grundelementen Feuer, Wasser, Luft und Erde ihren Wohnsitz haben». D'altro canto è proprio la capacità di vitalizzare gli elementi a esporre questi esseri al sospetto e alla superstizione degli umani: «Als Mittelwesen zwischen Gott und Menschen gehören sie zur Gruppe der übernatürlichen Wesen, die man sonst auch als Dämonen, Jenseitige oder Wesen der niederen Mythologie zu bezeichnen pflegt»¹⁶. Gli spiriti elementari sono dunque abitatori degli elementi, già nell'accezione puramente naturalistica con cui Plinio li considera nella sua *Naturalis Historia*¹⁷, e solo il cristianesimo postniceno li assocerà alle varie tipologie dei demoni, contrassegnandoli con un marchio che li bollerà per tutto il Medioevo.

Una netta frattura con la superstiziosa demonologia medievale è rappresentata, per ciò che riguarda gli spiriti elementari, dagli studi di due protagonisti assai particolari del Cinquecento europeo quali Agrippa di Nettesheim e Paracelso. Il primo nel trattato *De occulta philosophia* teorizza l'armonia che vincola gli spiriti elementari alle più alte leggi del creato e alla superiore intelligenza che le stabilisce, in una precisa corrispondenza tra i vari reami dell'ordinamento universale¹⁸. Ma qui è più urgente sotto-

halten» (*DHA X*, 195). Sulla rilevanza che va annessa a questo saggio giovanile di Heine specialmente per l'antitesi sensualismo-spiritualismo si veda Paolo Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno*, cit., p. 106 sg.

¹⁶ Lutz Röhrich, *Elementargeister*, in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, a cura di Kurt Ranke, Berlin-New York 1979, col. 1316.

¹⁷ Cfr. *ivi*, col. 1318.

¹⁸ «Auch die Elemente haben ihre Beherrscher [...] Jeder dieser Geister ist ein großer Fürst und besitzt eine ausgedehnte Gewalt über dem Gebiete seiner Planeten und Himmelszeichen, in ihren Zeiten, Jahren, Monaten, Tagen und Stunden, sowie in den betreffenden Elementen, Weltgegenden und Winden» (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Magische Werke [...] in's Deutsche übersetzt*, vol. III, Berlin 1916, p. 144).

lineare la rilevanza di Paracelso, la cui autorità viene riconosciuta dallo stesso Heine, che assegna allo scienziato di Hohenheim il grado di «Naturphilosoph in der heutigen Bedeutung des Ausdrucks», dopo averlo eletto a «Hauptquelle für Erforschung des altgermanischen Volksglaubens» (*DHA IX*, 12).

Per Paracelso gli spiriti elementari non sono più sinistri demoni, diavoli usciti dall'inferno, e neppure, come ritiene Agrippa, principi dominatori delle diverse regioni del cosmo, bensì creature di Dio, da lui poste a guardia dei regni della natura; per quanto prive di anima immortale e quindi escluse da qualsiasi ragionamento di ordine soteriologico, esse pongono al filosofo seri interrogativi circa il senso della loro presenza nel mondo. Paracelso equipara in definitiva questi spiriti, che egli chiama alternativamente «geist» e «creatur»¹⁹, agli animali, ma nonostante ciò occorre assegnare al naturalista elvetico il merito di aver sollevato il problema della determinazione della sostanza autentica di esseri in parte naturali e in parte soprannaturali, soprattutto in relazione all'esperienza che di essi può fare l'uomo²⁰.

Come in diverse altre occasioni, anche per il concetto di *Geist* e la sua relazione concreta con il mondo fenomenico le teorie romantiche e ottocentesche risultano largamente debitorie delle intuizioni estetiche e poetologiche herderiane. In un punto dei *Briefe zur Beförderung der Humanität* Herder spiega con parole molto chiare la sua idea in materia di corpo, spirito e natura:

Nach meiner Philosophie erweisen sich alle Naturkräfte, die wir kennen, in Organen; je edler die Kraft, desto feiner ist das Organ ihrer Wirkung. Körperlose Geister sind mir unbekannt. Außerhalb der Menschheit kenne ich keine vernünftige Wesen. Und in diesem finde ich durchaus *keine formlose Güte und Wahrheit*.²¹

E mentre per i romantici – in particolare per Tieck e Fouqué – gli spi-

¹⁹ Paracelsus, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* [1589-91], a cura di Robert Blaser, Bonn 1960, p. 16.

²⁰ In questo senso si può parlare di una influenza, spesso occulta, esercitata da Paracelso sui romantici, come dimostrano Kurt Goldammer, *Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Mit einem Anhang über die Entstehung und Entwicklung der Elementargeister-Vorstellung seit dem Mittelalter*, Wien 1980, *passim*, e Alois M. Haas, *Wahrnehmung im «Licht der Natur». Magie als ein Schlüssel zur Natur*, in «Nova Acta Paracelsica», N. S. VII (1993), pp. 3-10.

²¹ Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, vol. I, Berlin-Weimar 1971, p. 385.

riti elementari restano coinvolti in una demonizzazione della natura dai risvolti tragici, perché inserita a sua volta nell'apparato di un inesorabile dramma del destino²², lo studio heiniano della letteratura popolare che tratta tale argomento è più attento a fondarsi su una solida struttura dialettica. L'enfasi descrittiva e documentaria che domina *Elementargeister* non prevede comunque lo spazio sufficiente per corredare questa scelta con una esaustiva introduzione metodologica; perciò, dal momento che il debito contratto nei riguardi dei più recenti studi del suo tempo sul *Volks-glaube* viene pagato da Heine con il semplice omaggio al magistero dei Grimm – «die gewissenhaften fleißigen Nachforschungen dieser wackeren Gelehrten, werde ich in den folgenden Blättern zuweilen benutzen» (*DHA IX*, 11), si legge all'inizio del saggio a proposito dei ricercatori di Hanau –, i fondamenti teorici dello studio heiniano sugli spiriti elementari restano celati agli occhi del lettore.

Uno dei testi in cui è più facile notare come le elaborazioni herderiane e romantiche del significato del *Geist* in rapporto alla sua presenza nella natura abbiano prodotto una vasta gamma di possibilità combinatorie è proprio il *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm. Qui, appoggiandosi di frequente a citazioni di Herder, i compilatori partono dall'affermazione di una antinomia – «*geist* und *körper*, nicht als lebendiges eins mit zwei seiten [...] sondern als begriffliche gegensätze» – per poi ipotizzare futuri sviluppi – «eigentlich begrifflich aber *geist* und *materie* [...] diese fassung gewinnt der gegensatz im abstracten denken, als wäre darin alles gegebene und mögliche wie zwischen seinen beiden äussersten enden sicher umspannt und eingefangen zu weiter behandlung»²³. Ma il ripristino del principio organico herderiano traspare soprattutto dalla glossa al binomio «*geist* und *natur*», dove, continuano i Grimm con slancio sincronistico, «wie gering in dieser fassung der gegensatz ist, zeigt sich besonders darin, dasz er unter umständen ganz schwindet, ja eigentlich schon im begriffe beider, dann wie die *natur* [...] das leben schaffende und lebende oder belebte ist, so

²² Singolare appare tuttavia la latitanza della questione legata agli spiriti elementari nei *Frühromantiker*. Questi sembrano tutti presi dall'assillo di imporre al mondo, e quindi agli stessi elementi, i principi della poetizzazione, come è evidente nella lettera di August Wilhelm Schlegel a Schleiermacher del 9 giugno 1800: «Besonders die ächten Physiker seh ich im Geiste schon alle zu uns übergehen. Es ist doch wirklich etwas ansteckendes und epidemisches dabey, der Depoetisationsprozeß hat freylich lange genug gedauert, es ist einmal Zeit daß Luft, Feuer, Wasser, Erde wieder poetisirt werden» (cit. in *Aus Schleiermachers Leben*, a cura di Wilhelm Dilthey, vol. III, Berlin 1861, p. 182).

²³ Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1897, vol. V, col. 2697.

auch der *geist* das belebende, sodasz beide sich im begriff des *lebens* die hand reichen»²⁴.

È appunto questo aspetto magico-rituale del legame tra spirito e natura ad affascinare Heine, convinto che nell'antichità germanica «in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume athmete eine Gottheit» e che di conseguenza «die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert» (*DHA* VIII/1, 20). Al contrario, di tale aspetto non avrebbero tenuto conto i romantici, o perlomeno «Die Schrifsteller, die in Deutschland das Mittelalter aus seinem Grabe hervorzogen» (*DHA* VIII/1, 241). Per limitarci agli autori romantici che hanno attinto alle credenze sugli spiriti elementari²⁵, l'esempio di Fouqué e Tieck pare dar ragione a Heine: nell'incalzare di *Undine* viene svolto infatti, pur con la freschezza e il brio tipici dello stile fouqueiano, che non indulge se non sporadicamente al pathos di circostanza, un tema tragico, d'amore e di morte, collocato dall'autore in una lontananza quanto più possibile remota e irraggiungibile²⁶. L'elaborazione tieckiana del motivo della donna-serpente si conclude invece con l'esplicito richiamo alla funzione edificante del racconto poetico, strumento di ammonizione per chi crede che gli spiriti elementari possano partecipare agli stessi destini degli esseri umani²⁷. Tanto in Tieck quanto in

²⁴ *Imi*, col. 2699.

²⁵ Tra i rari studi su questo problema della poesia romantica conserva tutta la sua attualità Oswald Floeck, *Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit*, Heidelberg 1909 (per Fouqué pp. 1-47, per Tieck p. 49 sg.). Una analisi più attenta ai risvolti interdisciplinari è compiuta da Françoise Ferlan, *Le thème d'Undine dans la littérature et l'opéra allemands au XIX^{ème} siècle*, Berne et al. 1987 (per le tradizioni popolari in seno al romanticismo pp. 51-73).

²⁶ Del resto, fin dalla *Zueignung* Fouqué rivendica per sé il ruolo di cantore del tragico destino di Undine, che la ninfa stessa gli ha svelato affinché egli ne divenisse l'aedo: «Doch meine Zither tönte nach / Aus ihrer goldbezogenen Pforte / Jedwedes deiner leisen Worte, / Bis fern man davon hört' und sprach» (Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Erzählung*, Berlin 1811, in Id., *Sämtliche Romane und Novellenbücher*, a cura di Wolfgang Möhrig, Hildesheim et al. 1992, rist. s. p.). Nel giudizio di Heine sul racconto di Fouqué, contenuto in *Die Romantische Schule*, si coglie tutto il rammarico per l'inattualità dell'esistenza di Undine, «die Muse der Fouqueischen Poesie»; essa è sì «unendlich schön», ma vive troppo lontana dal tempo dei suoi lettori, che finiscono per voltare le spalle all'autore, smascherato alla fine come «unzeitgemäßer Sänger» (*DHA* VIII/1, 226). L'interesse di Heine per il motivo dell'ondina traspare già in opere precedenti a *Elementargeister*, e precisamente nelle liriche 9 e 12 del ciclo *Die Heimkehr* (cfr. *DHA* I, 217 sgg. e 221 sgg.) e in *Der Gesang der Okeaniden*, presente in *Die Nordsee* (cfr. *DHA* I, 123); in *Harzreise* Heine parla della «schöne Wasserfee Ilse» (*DHA* VI, 131).

²⁷ La *Melusine* (1800) di Tieck si conclude infatti con questa lapidaria sentenza: «Dieses ist die Geschichte von der Melusina, die wohl ein Spiegel alles menschliches Glücks ge-

Fouqué, insomma, il vero *Leitmotiv* narrativo è la denuncia del pericolo cui si espone l'uomo che in qualche misura si lega allo spirito elementare: è la minaccia di disperdere la propria sostanza immortale a contatto con una manifestazione biologica affascinante ma effimera, di sacrificare la propria identità fisico-spirituale nell'esaltazione della transitorietà in cui si nega il destino umano votato all'eternità²⁸.

IV

L'operazione di recupero della *Naturphilosophie* all'ideale cristiano della salvezza dell'anima, per far fronte al rischio insito in una sensibilità panteistica che si vuole ispirata al principio del *cupio dissolvi*, si pone quindi in palese contrasto con lo sforzo chiarificatore della tradizione che da Paracelso giunge fino al Heine di *Elementargeister*. Esprimendo lo stesso convincimento di cui si fanno forti i Grimm quando menzionano gli «Überreste des heidnischen Glaubens», correlati a una «Belebung der ganzen Natur»²⁹, Heine affronta in questa sede il complesso problema legato allo studio della «altgermanische Religion» per scoprire «wie sich die Spuren derselben im Volksglauben erhalten haben» (*DHA IX*, 36).

Tuttavia, mentre si accinge a esporre il materiale leggendario raccolto per *Elementargeister* Heine evoca un'atmosfera cupa e oltremodo suggestiva,

nannt werden kann» (Ludwig Tieck, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina. In drei Abtheilungen*, in Id., *Schriften*, vol. XIII, Berlin 1829, p. 170.). Se Tieck la dà vinta all'intenzione moralistica, al punto di porgere il racconto come un *exemplum*, Hoffmann – altro autore che ha svolto il tema degli spiriti elementari nel primo Ottocento – fa rientrare per contro il problema degli *Elementargeister* nel contesto della violenta irruzione del fantastico nel quotidiano, agendo in tal modo in una dimensione poetica del tutto differente dall'indagine storico-naturalistica di Heine. A riprova di ciò valgano le battute conclusive del racconto *Der Elementargeist*, in cui Viktor, uno dei protagonisti, pare «sein mystisches Abenteurer bald für nichts Höheres zu achten, als für einen *langen, bösen Traum*» (E. T. A. Hoffmann, *Der Elementargeist*, in Id., *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. VIII, Berlin-Weimar 1983, p. 217).

²⁸ Giampiero Moretti, in alcune considerazioni riguardanti la *Geistervelt* schellinghiana, coglie il nesso del problematico rapporto tra due mondi paralleli, quello umano e quello degli spiriti: «Natura e mondo degli spiriti *condividono* non tanto la mescolanza di fisico e di spirituale, che pure li caratterizza entrambi; *essenzialmente*, essi condividono *il principio* che consente ed anima quella mescolanza, anche se l'uomo [...] ha orgogliosamente interrotto la loro unione diretta» (*Natura e mondo degli spiriti nel pensiero di Schelling*, in «A. I. O. N. Sezione Germanica» N. S. III [1993], p. 353). Come non tornare, a proposito dell'intervento “civilizzatore” umano, ad altre manipolazioni, a un tempo poetizzanti e moralizzanti, come quelle di Fouqué e Tieck?

²⁹ *Haus- und Kindermärchen*, cit., p. XXIX.

che sembra volersi piegare a certe convenzioni della *Schauerromantik*. Specie là dove si viene avvertiti che «In Westphalen, dem ehemaligen Sachsen, ist nicht alles todt was begraben ist» ci si prepara in effetti a udire l'improvviso e pauroso rimbombo delle «Stimmen der Vorzeit» (DHA IX, 11), piuttosto che a cogliere i frutti del fecondo connubio tra «Geist» e «Natur» descritto dai Grimm. Malgrado si fondi su tali presupposti “impressionanti”³⁰, il saggio heiniano si presenta però come affermazione della sopravvivenza degli spiriti elementari in una realtà storica radicalmente mutata a far tempo da quello «schwarzer Tag» (DHA IX, 11) del 782, che rende ineluttabile, con la vittoria riportata a Verden da Carlo Magno sui sassoni di re Witekind, il definitivo avvento del cristianesimo tra i germani:

Wie jener Vertilgungskrieg geführt wurde ist bekannt – – – Wenn das Volk, gewohnt an dem ehemaligen Naturdienst, auch nach der Bekehrung für gewisse Orte eine verjährte Ehrfurcht bewahrte, so suchte man solche Sympathie entweder für den neuen Glauben zu benutzen, oder als Antriebe des bösen Feindes zu verschreyen (DHA IX, 36).

Ma ben si comprende come tale sopravvivenza sia piuttosto la continuazione *sub specie* fantasmatica di una concreta realtà biologica; l'immagine del vecchio che rivela sul letto di morte al più giovane dei nipoti il luogo in cui «die alten Götterbilder verborgen liegen» (DHA IX, 11) suggerisce infatti, a dispetto delle intenzioni di Heine, la trasmissione di credenze idolatriche ormai relegate allo spazio della rammemorazione nostalgica. Questo motivo, che in altra veste farà la sua comparsa anche ne *Die Götter im Exil* (1853), dove gli dèi conducono «eine zwar wirkliche, aber vermaledeite Existenz» (DHA IX, 123), mostra ad esempio di non tenere in alcun conto l'esortazione posta da Görres nella richiesta/ammonizione dell'«eroe germanico» Barbarossa al *Wanderer* sceso fino alla residenza sotterranea dell'imperatore: «Das Leben ist nicht mehr bei uns, wir haben

³⁰ Faccio qui mia, applicandola all'indagine heiniana del *Volks glauben*, l'interpretazione suggerita da Luca Crescenzi nella sua rilettura dello *Schauer* hoffmanniano: «prodotto dalla percezione dello straordinario e del meraviglioso», esso indica «lo smarrimento delle coordinate romantiche del fantastico». Vedendosi preclusa la possibilità di una fruttuosa esplorazione della dimensione fantastica, con Hoffmann «Il romanticismo viene così a perdere il fondamento antropologico della sua dimensione propositiva e utopistica» (*Il vortice furioso del tempo. E. T. A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*, Lavinio 1992, p. 88).

es als Erbe euch zurückgelassen, ihr habt übel damit ausgehalten. Dann laßt aus euern Thaten von neuem den Lebensgeist mich ziehen»³¹.

Tuttavia, non è unicamente la veemenza con cui i romantici intendono trasfondere il loro nebuloso germanesimo medievale nella realtà contemporanea a far difetto al testo heiniano, ch  questo atteggiamento sarebbe perfettamente coerente con la polemica antiromantica che anima anche *Elementargeister*. Per considerare con spassionatezza la questione del rapportarsi di Heine alla cultura popolare   utile leggere l'introduzione di Jean Paul al volume di Friedrich Ludwig Ferdinand von Dobeneck *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen*, una delle fonti pi  copiose di *Elementargeister*³². In questa sede Jean Paul prende in esame il concetto di *Aberglaube* e ne propone una definizione molto interessante³³:

Der Aberglaube, für welchen zuweilen ein reineres oder sanfteres Wort zu wählen wäre, z.B. Ueberglaube, ist eine höhere Erscheinung im Menscheinste, als die gewöhnlichen Jrth mer, mit welchen man ihn vermengt. Denn auch Jrth mer sind nicht, wie er, mit Gefühlen verknüpft, welche bleiben, wenn jene selben gehoben sind. Der Aberglaube ist eigentlich ein wahrer, aber auf ungleichartige Gegenstände angewandter Glaube, er irrt sich mehr im Ort, als im Dasein der Wunderwelt, welche sich unserm Jnnern ohne Vermittlung des alltäglichen Außen, ja mit Widerspruch desselben ank ndigt und aufschlie t.³⁴

Nella trattazione di saghe che hanno per protagonisti coboldi, gnomi, giganti, elfi, ondine e donne-cigno *Elementargeister* si dipana come una emozionante cavalcata attraverso la fitta selva delle antiche leggende germaniche, e tuttavia nello scandire le varie tappe di questo viaggio a ritroso

³¹ [Joseph Görres], *op. cit.*, p. XIII.

³² Heine per  non la cita direttamente in questo scritto, ma solo in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (cfr. l'apparato critico in *DHA IX*, pp. 329-332).

³³ Mentre a proposito del *Volksglaube* Jean Paul propugna tesi sostanzialmente incompatibili con le idee di Heine, altrove i pareri dei due autori coincidono;   questo il caso dell'interpretazione jeanpauliana delle origini cristiane della poesia romantica, che viene proposta nel quinto programma di *Vorschule der  sthetik* e, come in Heine, sottende una denuncia della indiscriminata demonizzazione di cui sono vittime i miti classici (cfr. Jean Paul, *Vorschule der  sthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig  ber die Parteien der Zeit*, in *Id., Werke*, vol. V, München 1967, pp. 92-105).

³⁴ Jean Paul, *Vorrede*, in Friedrich Ludwig Ferdinand von Dobeneck, *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen*, a cura di Jean Paul, Berlin 1815, rist. Hildesheim-New York 1974, p. XX. Del resto gi  nella *Vorschule der  sthetik* figurava un paragrafo dedicato alla *Poesie des Aberglaubens* (cfr. Jean Paul, *Vorschule der  sthetik*, cit., pp. 94-98).

nel tempo la consueta, tagliente lucidità heiniana appare offuscata da una vena mitografica³⁵ che impedisce all'autore di apprezzare l'intima congruenza tra la propria ricerca e l'esperienza storica. Manca insomma a questa prima parte di *Elementargeister* – certamente in ossequio al carattere apolitico rivendicato dallo stesso Heine per questo suo scritto – quella attualizzazione della materia del *Volks-glaube* che riesce ad esempio a Jean Paul quando propone di innalzare la superstizione («Aberglaube») a un superiore livello gnoseologico («Ueberglaube»), rimettendo in discussione le certezze della percezione del mondo attraverso i sensi. Heine si sottrae invece al confronto con l'aspetto più squisitamente antropologico dello studio delle tradizioni popolari germaniche, che celebra per contro con una sorta di flusso rapsodico, interrotto assai di rado da improvvisi sussulti della sua abituale *vis* ironica³⁶.

L'implacabile fustigatore dell'entusiasmo romantico e delle sue infatuazioni passatiste si sorprende così a identificare con crescente convinzione la «germanische Alterthumskunde» (*DHA IX*, 11), oggetto del rigoroso studio filologico dei Grimm, con un complesso di credenze popolari ordinate secondo i canoni di una mitologia che, per quanto “bassa”, non si distingue dall'istituto normativo che in essa aveva creduto di scorgere la teoria romantica³⁷. La prospettiva di una rigenerazione della cultura tedesca per mezzo della riscoperta del sostrato panteistico da cui si origina la schellinghiana «Versöhnung von Geist und Natur [...] in der ewigen Weltseele» (*DHA VIII/115*) rimane estranea alla prima parte di *Elementargeister*. Se Heine in apertura del saggio crede di poter mantenere l'indagine a un

³⁵ Essa è notata e stigmatizzata da Herbert Gutjahr, *Zwischen Affinität und Kritik. Heinrich Heine und die Romantik*, Frankfurt a. M. 1984, pp. 70-82. Più in generale, per i problemi posti dalla ricezione heiniana del mito si veda Markus Küppers, *Heinrich Heines Arbeit am Mythos*, Münster-New York 1994 (per *Elementargeister* pp. 195-216). Incline a considerare in chiave blumenberghiana taluni aspetti dell'elaborazione storica del mito, che costituirebbe il tratto saliente del pensiero di Heine, è Markus Winkler, *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen 1995. L'interesse di Heine per il mito, a qualsiasi contesto culturale esso si riferisca, è ben dimostrato da Robert C. Holub, *Heine als Mythologe*, in *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, a cura di Gerhard Höhn, Frankfurt a. M. 1991, pp. 314-326.

³⁶ Come, per esempio, quando commenta alcune leggende che riguardano il ritrovamento di creature marine paludate alla maniera dei vescovi: «Ich werde mich wohl hüten noch mehr Bischöfe zu erfinden. An den vorhandenen habe ich schon genug» (*DHA IX*, 25).

³⁷ Si pensi alla massima di Friedrich Schlegel: «Der Kern, das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden und in den Mysterien der Alten» (*Ideen*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di Ernst Behler, vol. II, München 1967, p. 264).

livello pre-letterario, situandola nel *locus amoenus* in cui «hört man noch den Nachhall jener tiefsinnigen Zaubersprüche, worin mehr Lebensfülle quillt, als in der ganzen Literatur der Mark Brandenburg» (DHA IX, 11), una volta esaurita l'aneddotica relativa agli abitatori degli elementi si rende conto della necessità di configurare in altra maniera questa «sorta di mondo parallelo al nostro»³⁸.

Si tratta in buona sostanza di ristoricizzare un patrimonio culturale che fino a questo punto è stato inerte testimone di un sub-cosciente processo di collegamento dell'antichità sepolta, ma non morta, con il presente. Ma tale operazione, sebbene segnali un'urgenza condivisa dai *Frühromantiker*, vale a dire la conciliazione, se non addirittura l'identità, tra poesia e mitologia, offre a Heine l'occasione per rinfocolare la polemica con la poesia romantica, sulla scorta dell'adesione alla tesi jeanpauliana secondo cui con l'avvento del cristianesimo «Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie»³⁹. Le pagine conclusive della prima parte di *Elementargeister* – le sole, giova ricordarlo, a trattare effettivamente il tema indicato dal titolo dello scritto – servono a Heine per prepararsi in modo adeguato alla vera e propria battaglia che di lì a poco scatenerà contro il cristianesimo, o per meglio dire contro la disumanità dell'ideale ascetico da esso propugnato. Non saremo dunque più in presenza di un attacco alla religione cristiana, indotto dall'esaltazione romantica, bensì assisteremo alla ripresa di un motivo heiniano di vecchia data, la critica del nichilismo spiritualistico imputato alla tradizione giudaico-cristiana⁴⁰.

L'interesse di Heine si concentra ora sul diavolo, l'Antagonista per antonomasia: ciò implica l'abbandono del livello tematico del *Volksglaube*,

³⁸ Giampiero Moretti, *op. cit.*, p. 351.

³⁹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, cit., p. 93.

⁴⁰ Tale critica si manifesta in primo luogo come ripugnanza per l'uso del sangue nei riti cristiani. Già in *Die Stadt Lucca* Cristo è il «bleicher, bluttriefender Jude, mit einer Dornkrone auf dem Haupte, und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter» (DHA VII, 173), croce che getta sulla tavola imbandita degli dèi d'Olimpo. Più avanti, Heine vedrà nella poesia romantica «eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen»; in questo senso, il fiore sarebbe «das geeigneteste Symbol für das Christentum selbst, dessen schauerlichster Reiz eben in der Wollust des Schmerzes besteht» (DHA VIII/1, 126). Il medesimo motivo compare nella lirica *Es träumte mir von einer Sommernacht*, compresa nel *Lyrisches Nachlaß* [cfr. DHA III/1, 194]. Su alcuni motivi cristologici in Heine si veda Beate Wirth-Ortmann, *Heinrich Heines Christusbild. Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses*, Paderborn et al. 1994, in particolare pp. 92-100. Non del tutto convincente risulta il tentativo di porre l'intera esperienza heiniana sotto il segno della *quête* escapistica, operato da Christian Höpfner, *Romantik und Religion. Heinrich Heines Suche nach Identität*, Stuttgart-Weimar 1997.

perlomeno in quella accezione paracelsiana fin qui rispettata nella stesura di *Elementargeister*. L'autore difatti riconosce che «eine ganze Classe Feuergeister, wie Parazelsus sie beschreibt, kennt das Volk nicht. Es spricht höchstens nur von einem einzigen Feuergeist und das ist kein anderer als Luzifer, Satan, der Teufel» (*DHA IX*, 37). La svolta è sostenuta dal ricorso a fonti autorevoli e per così dire “ufficiali”, quali Dante e Goethe⁴¹, in cui Heine vede la dimostrazione di una sottigliezza intellettuale capace di ribaltare la convenzione negativa di attitudini quali «Disputirsucht» o «Sophistik» (*DHA IX*, 39). È grazie a tali attributi, “diabolici” come pochi altri, che si rende praticabile una via di opposizione all'esiziale enfasi posta dal cristianesimo sulla mortificazione della carne; e spostando l'interesse verso il «Meister der Metaphysik» (*DHA IX*, 39) il progetto heiniano di una silloge delle tradizioni popolari germaniche, pur se perde di vista l'argomento sul quale si era inizialmente focalizzato, cioè gli spiriti elementari, abbandona le secche della demonologia romantico-cristiana in cui rischiava ormai di andarsi ad arenare⁴².

A questo punto di *Elementargeister* entra in causa la rappresentazione di un conflitto tra due mondi, per i quali le categorie “Elleni” e “Nazareni” si mostrano, per Heine, più adatte di quelle “sensualisti” e “spiritualisti”, disancorate da una concretezza storica di cui si va armando il nuovo corso del saggio. In questo senso, l'intenso studio della storia dei primi secoli dell'era cristiana, documentato tra l'autunno del 1835 e i primi mesi dell'anno successivo⁴³, dischiude a Heine la prospettiva di un confronto di-

⁴¹ Della *Commedia* Heine cita il passo di *Inf.* XXVII [e non XXVIII, come erroneamente indicato in *DHA IX*, 39], 123, in cui un diavolo, nel sottrarre a San Francesco l'anima di Guido da Montefeltro, sussurra all'orecchio del dannato la beffarda frase «*Tu non credevi qu'io [sic] loico fossi!*» (*DHA IX*, 39; “loico” sta in Dante per “maestro di logica”). A proposito della rielaborazione goethiana della leggenda di Faust, Heine riconosce in Mefistofele un «Charakterzug der Sophistik» (*DHA IX*, 40).

⁴² Tuttavia va sicuramente accettato il giudizio di Ladislao Mittner sulla eccezionale rilevanza di *Elementargeister* nel quadro del peculiare cosmopolitismo heiniano, che in questo caso illumina il proprio versante pedagogico-divulgativo. «Nel 1835 Heine compie con il suo saggio sugli “spiriti elementari”», scrive Mittner, «il passo più importante dal romanticismo tedesco al decadentismo francese, immettendo nella cultura francese le linfe vitali delle fiabe tedesche» (*Storia della letteratura tedesca*, vol. III/1, Torino 1984, p. 149).

⁴³ Cfr. l'apparato critico di *DHA IX*, 511 sgg. Tre testi in particolare suggestionano l'immaginario heiniano e si riflettono sulla seconda parte di *Elementargeister*: *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) dello storico illuminista inglese Edward Gibbon, letto da Heine nella traduzione tedesca di W. von Riemberg, Magdeburg *et al.* 1788 sgg.; *Fall des Heidenthums* (Leipzig 1829) di Ludwig Tzschirner e *Histoire de la destruc-*

retto e serrato tra due sistemi antitetici, quali sono per l'appunto il trionfante cristianesimo e l'agonizzante civiltà classica. E se il primo si distingue per l'inumanità e in fondo per l'irrazionalità dell'ideale ascetico di cui si fa portavoce, il secondo, che raccoglie le malcelate simpatie di Heine, si informa per contro a un peculiare umanesimo o, quanto meno, a una difesa di quei "legittimi diritti" naturali che l'autore aveva creduto di veder riaffermati dalla filosofia schellinghiana, poi tradita dai romantici⁴⁴. Sulla base di tali considerazioni si può comprendere allora perché il diavolo sia chiamato da Heine a simboleggiare la difesa a oltranza dell'uso della ragione contro gli abusi e le devianze dello spiritualismo:

Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß der Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert; und er bildet somit der Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die ascetische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentiert. Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eignen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! Dieses ist nun freylich etwas Entsetzliches, und mit Recht hat die römisch katholisch apostolische Kirche das Selbstdenken als Teufeley verdammt und den Teufel, den Repräsentanten der Vernunft, für den Vater der Lüge erklärt (*DHA IX*, 40).

L'insistenza di questo passo di *Elementargeister* sul concetto di "rappresentanza" di un *modus vivendi* contrapposto all'illogico ascetismo cristiano rafforza la funzione simbolica del diavolo di Heine. Una siffatta caratterizzazione si riflette sulla pagina heiniana assolvendo una duplice finalità: grazie a essa, infatti, viene ribadita a chiare lettere la volontà di far salvi quei «Rechte der Materie» che determinano una visione antagonista delle cose, in cui resta compresa la vitalizzazione panteistica degli elementi. Inoltre, l'alterità del cristianesimo rispetto alle tradizioni popolari germaniche, che, come osserva Lia Secci, «nella parte principale degli *Elementargeister* non va molto oltre una gradevole compilazione»⁴⁵, si conserva anche in rapporto a un altro patrimonio culturale, quello classico, aprendo in tal modo per l'indagine heiniana un nuovo fronte di intervento, sul quale riaf-

tion du paganisme en occident (Paris 1835) di Auguste-Arthur Beugnot, già compagno di scuola di Heine a Düsseldorf.

⁴⁴ Cfr. *supra*.

⁴⁵ Lia Secci, *Introduzione*, in Heinrich Heine, *Gli dei in esilio*, a cura di Lia Secci, Milano 2000², p. X.

fermare la critica e la denuncia dei misfatti dell'integralismo giudaico-cristiano.

V

Inviando all'editore Campe, negli ultimi mesi del 1836, il manoscritto della nuova parte, Heine richiede che questa «nur getrennt durch einige Sternchen, sich den Elementargeistern anschlieÙ» (*HSÄ XXI*, 167). Esiste dunque anche una coesione tipografica tra le due parti di *Elementargeister*. E nella continuazione la lettura del monoteismo come forza sovvertitrice della civiltà classica e insieme negatrice della ragione umana rinsalda la propria funzione di *Leitmotiv* del testo heiniano grazie alla figura di Hinrich Kitzler. Con ogni probabilità «proiezione ironica dello stesso Heine»⁴⁶, questo «Magister Artium zu Göttingen» (*DHA IX*, 42), ormai da anni dedito a encomiare l'eccezionale saldezza della fede dei primi cristiani, una volta venuto a conoscenza delle argomentazioni del partito avverso, ad esempio leggendo Gibbon⁴⁷, darà alle fiamme, con un catartico gesto di riscatto, il suo ponderoso manoscritto.

Mentre prima il diavolo ha consentito a Heine di innalzare il tono di *Elementargeister* dalle nebbie della superstizione alle vette dell'intelletto critico, ora è il dramma di Kitzler a definire in termini inediti l'antinomia culturale che si era presentata a conclusione della disamina degli spiriti elementari:

Ja, ich muß gestehen, daß mich endlich für die Reste des Heidenthums, jene schönen Tempel und Statuen, ein schauerliches Mitleid anwandelte; denn sie gehörten nicht mehr der Religion, die schon lange, lange vor Christi Geburt, todt war, sondern sie gehörten der Kunst, die da ewig lebt [...] Jene Denkmäler einer Frühlingsperiode der Menschheit, die nie wiederkehren wird und die nur einmal hervorbühen konnte, gingen unwiederbringlich zu Grunde, durch den schwarzen Zerstörungseifer der Christen (*DHA IX*, 44 sg.).

Al culmine della propria apostrofe anticristiana, Heine rinvigorisce l'appassionata difesa della cultura greca ed ellenistica con un innegabile fervore umanistico. Oggettive testimonianze di quella cultura sono gli

⁴⁶ *Ivi*, p. XI.

⁴⁷ Cfr. *supra*, n. 43. Gibbon e altri scrittori convincono Kitzler a dubitare «daß die Christen, wo das geistige Schwert und die geistige Flamme nicht hinreichten, zu dem weltlichen Schwert und der weltlichen Flamme ihre Zuflucht nahmen» (*DHA IX*, 44).

splendidi «templi», le «statue», i «monumenti» minacciati dallo zelo distruttivo dei cristiani. Nell'episodio di Kitzler, l'unico, in un'opera basata principalmente sulla trasmissione di motivi leggendari, a delinearci come personale creazione heiniana, allo scontro tra la civiltà classica e il mondo nazareno fa eco il violento impatto tra il pensiero estetico, applicato nella creazione artistica, e la sua intransigente negazione. Il paradigma qui proposto da Heine è lo stesso che Adorno traccia denunciando il carattere anestetico di larga parte della *Geisteswissenschaft* contemporanea: «Mangel an Geist», secondo Adorno, «ist stets fast zugleich Mangel an ästhetischen Sinn»⁴⁸. Con tutto ciò Heine, nell'attingere lo spirito classico dalla forma artistica, è ben attento a non circonferire la propria analisi del trionfo del cristianesimo sull'ellenismo con un alone di nostalgica rimembranza. Prova ne sia che il fallimento del neoplatonismo viene principalmente imputato all'ansia di rincorrere la chimera del ringiovanimento di un culto ormai anacronistico, nell'ossessione «den erstorbenen Götter ein neues symbolisches Lebenslust zu infusieren» (*DHA IX*, 47).

La fiamma degli dèi d'Olimpo si era dunque già spenta prima che si scatenasse l'intemperanza spiritualistica. In altri luoghi della sua produzione Heine proverà a descrivere una sopravvivenza, comunque sempre problematica, fino a calarla nell'antropomorfismo de *Die Götter im Exil*, ma in *Elementargeister* non c'è posto per la diatriba realismo-elegia⁴⁹. Dopo la

⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, p. 344.

⁴⁹ Tenendo presenti le considerazioni di Lia Secci (*op. cit.*, p. IX), secondo cui Heine «anziché evadere fantasticamente in un sincretistico sogno, distingue e contrappone dialetticamente miti e religioni, attualizzandone il significato per farlo aderire ai problemi contemporanei», è opportuno rileggere l'invettiva contenuta nella lirica *Die Götter Griechenlands* (1826), compresa nel ciclo *Die Nordsee*: «immerhin, ihr alten Götter, / Habt ihr auch ehemals, in Kämpfen der Menschen, / Stets mit der Partei der Sieger gehalten, / So ist doch der Mensch großmütiger als ihr, / Und in Götterkämpfen halt ich es jetzt / Mit der Partei der besiegten Götter» (*DHA I*, 311). In queste battute si riassume il rapportarsi di Heine alle divinità dell'Olimpo ellenico, e più tardi anche a quelle di civiltà extraeuropee: non amore, dunque, bensì, concordemente con la mai sopita inclinazione iconoclastica heiniana, smascheramento e denuncia dell'atarassia divina. La disposizione d'animo di Heine nei confronti degli dèi, in particolare così come emerge da *Elementargeister*, mette già in luce aspetti demoniaci che solo la ricerca successiva renderà sicura acquisizione culturale e storica. Si confrontino ad esempio le pagine di *Elementargeister* con le seguenti affermazioni di Aby Warburg: «Die klassisch-veredelte, antike Götterwelt ist uns seit WINCKELMANN freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingepägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese "olympische" Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten "dämonischen" abgerungen werden» (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg 1920, p. 202).

celebrazione d'obbligo, dalle sfumature winckelmanniane, della «alte griechische Heiterkeit» (*DHA IX*, 46), la riflessione heiniana abbandona le mistificanti vertigini olimpiche e scende su un terreno che le è assai più congeniale. Nel delimitare l'ambito dell'esposizione al conflitto elleni-nazareni, Heine manifesta un interesse per la civiltà classica nelle sue forme più giocose, segnate da un sensualismo di chiara marca epicurea:

Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiadauftenden Bewohner des Olympos, aber man amüsierte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien (*DHA IX*, 47).

Il recupero di una corretta angolazione storica, non sempre valutabile con esattezza nella trascrizione delle tradizioni popolari germaniche, trova ora buon esito nel contesto di un materialismo *ante litteram*. Il testo heiniano, tuttavia, non si vuole proporre unicamente come argomentazione di una tesi politica debitrice delle teorie sansimoniane⁵⁰, bensì anche in quanto strumento di rilevazione dei tempi e dei modi di un mutamento radicale nella cultura europea. Se nella cupa mitologia nordica non era stato possibile ravvisare un momento umanistico, questo si protrae invece anche al di là del drammatico tramonto della civiltà classica, tutto contenuto però nel perimetro dei templi in rovina, nella forma plastica delle statue delle divinità che «haben durch den Sieg Christi all ihre Macht verloren», per poi subire la trasformazione in «arge Teufel» (*DHA IX*, 47). Attraverso il freddo marmo si apre però la porta su una *Nachtseite*, un universo onirico, la sola dimensione in cui la statua non è semplice simulacro, ma manifesta sensazioni e sentimenti umani, per quanto effimeri e illusori.

E un'altra differenza è possibile cogliere, in *Elementargeister*, tra l'universo delle saghe nordiche e l'eredità classica: se le tradizioni popolari germaniche, proprio in quanto trasmissioni orali di un millenario patrimonio culturale, si esauriscono in un afflato panteistico che finisce per risultare ineffabile, l'antichità greco-ellenistica è presenza tangibile, sotto i luminosi cieli meridionali, di insigni vestigia artistiche. Occorrerà ragionare intorno al senso di tale presenza: essa in primo luogo confuta l'assunto novalisiano che interpreta la nascita dell'Europa cristiana in senso storico-

⁵⁰ Una acuta analisi delle idee politiche di Heine in rapporto alle tradizioni popolari è in Maria Carolina Foi, *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto*, Milano 1990, pp. 131-161.

meccanicistico⁵¹. Inoltre l'immagine della bellezza riverberata dalla statua di Venere⁵², momento in cui «das Herz des jungen Barbaren wird heimlich begriffen von dem alten Zauber» (*DHA IX*, 48), serve a Heine per rivisitare il motivo della fascinazione della statuaria classica, ponendolo sotto una luce del tutto diversa da quella in cui lo avevano situato, una volta decisi ad affrontarlo, autori appartenenti a diverse generazioni romantiche, quali Eichendorff e Willibald Alexis.

In *Elementargeister* Heine ha parole d'elogio per la novella *Das Marmorbild* (1816)⁵³, ma un confronto tra la Venere di Eichendorff e la dea heiniana dell'amore rende palesi alcune fondamentali differenze tra i due lavori. La divinità eichendorffiana non è altro che l'irrequieto e concupiscente fantasma di un paganesimo amorale, «der Geist der schönen Heidengöttin» che secondo la leggenda «habe keine Ruhe gefunden»⁵⁴. In quanto tale, essa va esorcizzata, risospinta nel mondo infero dal quale promette con tutta la sua carica di travolgente erotismo. Le forze demoniache che in Eichendorff scaturiscono dalle rovine del santuario pagano

⁵¹ «Wo keine Götter sind, walten Gespenster, und die eigentliche Entstehungszeit der europäischen Gespenster, die auch ihre Gestalt ziemlich vollständig erklärt, ist die Periode des Uebergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum» (Novalis, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment*, in *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, vol. III, Darmstadt 1968, p. 520 sg.).

⁵² Per Lia Secci (*op. cit.*, p. XXIV), nella parabola della dea dell'amore, che nella seconda versione francese di *Elementargeister* (1853) è rappresentata come una cortigiana, Heine «definisce in termini di realismo impietoso la degradazione dell'ideale classico e dell'amore romantico». Per altri spunti che interessano lo studio della figura di Venere in Heine si vedano Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg 1972, p. 206 sgg., Dierk Möller, *Heinrich Heine: Episodik und Werkeinheit*, Wiesbaden-Frankfurt a. M. 1973, pp. 137-143, e Herbert Anton, *Heines Venus-Mythologie*, in *Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Symposium anlässlich der Benennung der Universität Düsseldorf nach Heinrich Heine*, a cura di Wilhelm Gossmann e Manfred Windfuhr, Essen 1990, pp. 143-157.

⁵³ La leggenda del convegno amoroso notturno tra un cavaliere e una donna, che alle prime luci dell'alba torna a farsi statua, è per Heine di origine spagnola, e «Der Freiherr von Eichendorff, ein neuerer deutscher Schriftsteller, hat sie zu einer schönen Erzählung aufs anmuthigste benutzt» (*DHA IX*, 51). Per la stima con cui in generale Heine valuta l'opera di Eichendorff si veda Hans-Georg Pott, *Heine und die «Romantische Schule» Eichendorffs*, in *Heinrich Heine im Spannungsfeld*, cit., pp. 185-194. Va detto inoltre che in *Elementargeister* Heine, erroneamente, vede anche in *Das Marmorbild* la presenza del motivo dell'anello di Venere, che è invece al centro della novella *Venus in Rom* (1828) di Willibald Alexis; per questa problematica si veda Robert Mühlher, *Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs*, in «Aurora» XVII (1957), pp. 50-62.

⁵⁴ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild. Eine Novelle*, in Id., *Werke in fünf Bänden*, a cura di Wolfgang Frühwald et al., vol. V, München 1985, p. 425.

sono foriere di nefande influenze allucinatorie che si dissolvono se solo si crede al vigore dell'arte; «denn die Kunst», dice Fortunato a Florio, il giovane sedotto da Venere, «bespricht und bündigt die wilden Erdengeister, die aus der Tiefe nach uns langen»⁵⁵. Ma l'arte che ha qui in mente Eichendorff è la personale catabasi intrapresa all'ascolto di «ein altes frommes Lied, eines von jenen ursprünglichen Liedern, die, wie Erinnerungen aus einer anderen heimatlichen Welt, durch das Paradiesgärtlein unserer Kindheit ziehn»⁵⁶. La condanna della sensualità pagana va pertanto di pari passo nell'opera eichendorffiana con l'identificazione del processo artistico-creativo con un percorso soggettivo di regressione e di allontanamento dai moduli dell'estetica classica.

Se anche la Venere romana di Willibald Alexis si lascia annoverare, vestiti i panni di un cardinale, tra i fantasmi che «treiben fürchterliche Künste in diesem Lande»⁵⁷, Heine, nella difesa della civiltà classica da quella che egli stigmatizza come «die Bilderstürmery der ersten Christen» (*DHA IX*, 46), emancipa gli dèi pagani dalla demonizzazione romantica e, con una affermazione per certi versi contraddittoria, li proietta oltre i confini della naturale caducità, ricollegandoli alle caratteristiche degli spiriti elementari⁵⁸:

habe auch ich von der Transformazion der altheidnischen Götter sprechen müssen. Diese sind keine Gespenster, denn, wie ich mehrmals angeführt, sie sind nicht todt; sie sind unerschaffene, unsterbliche Wesen, die nach dem Siege Christi, sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit, wo sie mit den übrigen Elementargeistern zusammenhausend, ihre dämonische Wirtschaft treiben (*DHA IX*, 52).

⁵⁵ *Ivi*, p. 426.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Willibald Alexis, *Venus in Rom*, in Id., *Gesammelte Novellen*, vol. III, Berlin 1831, p. 78. Non sembra invece che Heine abbia presente il Märchen di Tieck *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799), che in un crescendo di follia erotico-necrofila si conclude «con l'aggressione della realtà demonizzata del mito che ha la capacità di sconvolgere l'ordine naturale delle cose» (Margherita Cottone, *Il fantastico nel Kunstmärchen di Ludwig Tieck*, in Ead., *Itinerari. Metafore e simboli nella letteratura tedesca*, Palermo 1988, p. 82).

⁵⁸ Anche questa emancipazione presuppone comunque un legame con il movimento romantico; così non sfugge che nella polemica riproposizione heiniana della leggenda della statua di Venere accanto al sarcasmo e all'ironia trovano posto elementi macabri e grotteschi di chiaro stampo (tardo)romantico. Si pensi ad esempio, al cavaliere che nella dimora di Venere crede di riconoscere in certi pipistrelli che reggono delle torce i volti dei servitori della dea (cfr. *DHA IX*, 49).

Il linguaggio dell'eros, in questo contesto, è la sola forma di comunicazione praticabile tra gli dèi e gli uomini, e non stupisce che sia proprio Venere, anche per Paracelso «ein Nymph, vnd ein Vndene»⁵⁹, a mantenere i rapporti più stretti e frequenti tra la natura recondita e il mondo esperibile dai mortali. Ma dopo secoli di innaturale confinamento dell'istinto sessuale nell'ambito del peccato l'unica forma di erotismo ancora pensabile sarà una sensualità febbricitante e morbosa, in cui a parentesi di piacere sfrenato seguono abissi di dolorosa malinconia e irrefrenabili bisogni di contrizione.

Coerentemente con una siffatta convinzione, è la leggenda di Tannhäuser, che Heine riporta, con alcuni ritocchi, nella versione desunta da *Des Knaben Wunderhorn*⁶⁰, a chiudere la seconda parte di *Elementargeister*. La storia del cavaliere che diviene amante di Venere, vive con lei all'interno del monte stregato e, spinto da un incoercibile desiderio di penitenza, si reca poi dal papa, senza però ricevere l'agognata assoluzione, e torna alla propria eterna perdizione appare a Heine la perfetta sintesi della sua critica all'ipocrisia della morale cristiana. Dopo l'irresponsabile condanna di Tannhäuser pronunciata dal pontefice la vena epicurea heiniana che Eichendorff ribattezza, confondendola con una tendenza ateistica, «die möglichst gründliche Ausrottung alles störenden Gottesglaubens»⁶¹ esplose nella denuncia delle funeste conseguenze dell'inibizione spiritualistica. Se la demonizzazione del culto degli dèi costituisce la fase successiva alla distruzione della civiltà classica e delle sue testimonianze artistiche, sposando la causa del cavaliere dannato in eterno dal suo amore Heine approda a un terzo livello, quello dell'indagine psicologica, per molti versi più "umano" rispetto ai precedenti, perché più legato al concreto manifestarsi di un sentimento. D'altra parte, l'interesse e la simpatia dimostrati per Tannhäuser e il suo tragico destino accelerano il passaggio del discorso

⁵⁹ Paracelsus, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Cfr. *DHA IX*, 53-56, e *Tannhäuser*, in *Des Knaben Wunderhorn*, cit., pp. 80-84. Heine si dice poi in possesso di una «Bearbeitung desselben Liedes, wo kaum der äußere Rahmen der älteren Versionen beybehalten worden, die inneren Motive jedoch aufs sonderbarste verändert sind» (*DHA IX*, 57). Ma si capisce come il *Lied* in questione altro non è che un'appendice sdrammatizzante a *Elementargeister*, ricca di risvolti autobiografici che sembrano anticipare i toni del *Wintermärchen*, come osserva giustamente Günther Oesterle, *Heinrich Heines Tannhäusergedicht – eine erotische Legende aus Paris. Zur Entstehung eines neuen lyrischen Tons*, in *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert. Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung*, a cura di Rolf Hosfeld, Berlin 1986, pp. 6-49.

⁶¹ Joseph von Eichendorff, *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland*, in Id., *Werke*, cit., vol. VI, p. 273.

heiniano a una tematica più propriamente antropologica. Il pur fuggevole *excursus* tra classici della letteratura erotica quali il *Cantico dei Cantici* e il carteggio di Abelardo ed Eloisa introduce un eloquente giudizio sul *Lied* di Tannhäuser: «Dieses Lied ist wie eine Schlacht der Liebe und es fließt darinn das rotheste Herzblut» (*DHA IX*, 56)⁶².

Il sofferto tentativo di mediare passione e peccato attraverso «eine gewisse Wahrheit des Gefühls» (*DHA IX*, 57) sfocia così in una dimensione in cui convivono e si combinano fattori che in varia misura agiteranno la cultura europea della seconda metà dell'Ottocento. Nel suo darsi come tipologia risultante dall'unione di elementi diversi e di contrapposta valenza etica, quali il culto ellenistico e pagano della bellezza e della gioia di vivere e la recisa condanna giudaico-cristiana del sensualismo, Tannhäuser, per usare le parole di Lia Secci, «ben riflette la “Zerrissenheit” del poeta moderno»⁶³. La portata di questa figura heiniana trascende però le pur rilevanti implicazioni di ordine socio-letterario, per proiettarsi sullo sfondo del tempo presente come un diorama in cui già balenano alcuni aspetti dell'arte che verrà. Se, infatti, nel penitente, non si sa fino a che punto sincero, costretto a rientrare nella dimora della dea-etera, è tracciato in anticipo lo spaccato del Tannhäuser wagneriano, dell'individuo borghese che si dirige nuovamente verso il monte di Venere non tanto «aus Sehnsucht nach Freude und Lust», bensì perché ormai persuaso ad asse-

⁶² La versione cui Heine si riferisce è quella che egli addita come fonte per Arnim e Brentano, contenuta in *Mons Veneris* (1614), di Heinrich Kornmann. La lettura di Kornmann suscita in Heine una reazione entusiastica: «Es war mir», confessa l'autore, «als hätte ich in einem dumpfen Bergschacht plötzlich eine große Goldader entdeckt» (*DHA IX*, 56). L'opera in questione si vuol porre sotto il segno della critica della *curiositas*, e tuttavia nella *Vorrede* l'autore abbozza una difesa dei diritti della fantasia che pare discostarsi dai modi della letteratura edificante del suo tempo: «Die Menschen begeren allzeit etwas newes / vnd ist auch solches in der Wahrheit also / dann die Menschen nach jhrer vielfaltigen Art / *complexion* vnd *ingenijs*, auch vielfaltige vnd mancherley Wundersachen beschreiben» (“MONS VENERIS”, *Fraw Veneris Berg / Das ist / Wunderbare vnd eigentliche Beschreibung der alten Haydnischen vnd Newen Scribenten Meynung / von der Göttin “Venere” [...]* durch Henricum Kornmannum ex Kirchajna Chatterum, Franckfurt am Mayn 1614, p. iij).

⁶³ Lia Secci, *op. cit.*, p. XXIV. A risultati analoghi perviene Markus Küppers (cfr. *op. cit.*, pp. 195-198), che identifica il monte di Venere con Parigi, riconoscendo così in Heine il tipo dell'artista metropolitano poi studiato da Baudelaire e Benjamin. Küppers riporta la risposta di Heine all'amico Bechstein, che nel marzo del 1835 gli chiedeva perché non volesse far ritorno da Parigi in Germania: «Ich bin der Tannhäuser, der im Venusberg gefangen sitzt; die Zauberfei giebt mich nicht los» (Ludwig Bechstein, *Bericht über einen Parisaufenthalt*, cit. in Markus Küppers, *op. cit.*, p. 197).

condare il proprio «Haß gegen eine Welt, der er Hohn sprechen muß»⁶⁴, il tema conclusivo di *Elementargeister* non si limita ad anticipare tensioni simbolistiche e decadentistiche. Posto da Heine a suggellare un lavoro che in origine doveva rappresentare un'appendice alla sua critica della scuola romantica, ma è poi cresciuto fino a ridiscutere gli stessi fondamenti della cultura dell'Occidente cristiano, esso adombra quegli scenari che negli auspici di Thomas Mann saluteranno la vittoria di un nuovo umanesimo su un oscurantismo dalle maniere e dai toni differenti, ma altrettanto ferali⁶⁵.

⁶⁴ Richard Wagner, *Über die Aufführung des "Tannhäuser". Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper*, in Id., *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, a cura di Dieter Borchmeyer, vol. II, Frankfurt a. M. 1983, p. 142. La lacerazione causata da questo odio è tanto più grave ove si consideri che cosa Wagner intende per "mondo" nel suo saggio su Beethoven, la cui arte «ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln» (Richard Wagner, *Beethoven*, in Id., *Dichtungen und Schriften*, cit., vol. IX, p. 81; mi baso qui sulle osservazioni di Ernst Behler, *Gedanken zur Theorie der Musik aus der Frühromantik*, in «Studia theodisca» V [1998], pp. 265-269). Si tratta dunque, per Wagner, di ribadire un'istanza già avanzata da Heine nell'affermazione di una individualità eroica che non ceda a lusinghe nichilistiche; con ciò si contraddice il giudizio adorniano secondo cui «Tod und Vernichtung stehen hinter den Wagnerschen Freiheitskulissen bereit» (Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin-Frankfurt a. M. 1952, p. 12). Le riflessioni di Stefano Zecchi intorno al fascino che l'arte di Wagner esercita su Baudelaire possono valere anche per la riscrittura heiniana della leggenda del *Venusberg*: quello che Baudelaire «apprezza nel Tannhäuser», scrive Zecchi, «è il modo in cui la mitica, antica, irrisolta conflittualità tra cielo e inferno, tra religione e voluttà, si trasforma in un tema poetico perfettamente attuale che entra nella realtà della vita, la giudica e prende posizione» (*L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, Milano 1998, p. 142). Per la presenza di motivi heiniani nell'opera di Wagner *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1843/60) si veda Mary A. Cicora, *Wagner's "Tannhäuser" and Its Literary Sources*, Berlin et al. 1992, pp. 129-161.

⁶⁵ Intendo qui il Mann che dall'esilio di Pacific Palisades scrive a Karl Kerényi, il 18 febbraio 1941, dicendosi entusiasta dell'approccio di questi alla psicologia di Jung e chiedendosi in proposito: «was sollte mein Element derzeit wohl sein als Mythos plus Psychologie». Ancora qui, Mann sostiene inoltre di essere «ein leidenschaftlicher Freund dieser Combination» (Thomas Mann-Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, a cura di Karl Kerényi, Zürich 1960, p. 198).

* * *

Isolde Schiffermüller
(Verona)

*Das Grübeln der Tiere
Zur Zoopoetik Franz Kafkas*

In seinem Essay über *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr des Todestages* (1934) beschreibt Walter Benjamin die zentrale Lektüreerfahrung von Kafkas Tiergeschichten als ein schockartiges Erwachen, «daß man vom Kontinent des Menschen schon weit entfernt ist» und fügt dem hinzu: «Doch Kafka ist das immer; der Gebärde des Menschen nimmt er die überkommenen Stützen und hat an ihr dann einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen»¹. Den endlosen Überlegungen, die sich an den tierischen Gestus der Kafkaschen Erzählungen knüpfen, soll hier ein Stück weit nachgegangen werden². Diese Erzählungen handeln von keiner Vermenschlichung der Tiere, wie sie uns aus der Tradition der Fabel bekannt ist; die klassische zoopoetische Gattung und ihre Doktrin der anschaulichen moralischen Erkenntnis haben sie weit hinter sich gelassen, sie verweisen dagegen das menschliche Dasein auf seine animalische Fremdheit. Für Momente lassen Kafkas Tiergeschichten im Fremdbild des Animalischen die Ahnung einer vorgeschichtlichen oder auch posthistorischen Verwandtschaft aufblitzen. Die Schocks, die sich beim Lesen dieser Geschichten einstellen, erzeugen unvorhergesehene und unerwünschte Wiedererkennungseffekte, sie machen dem Leser klar, wie leicht man «aus den Gefilden der Humanoira fallen kann» und wie nahe die «phylogenetischen

¹ Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: ders., *Gesammelte Schriften* II, 2, Frankfurt a.M. 1980, 409-438, hier: 419, 420.

² Diese Überlegungen schließen an meinen Aufsatz an: *Kleine Zoopoetik der Moderne. Robert Musils Tierbilder im Vergleich mit Franz Kafka*, in: Elmar Locher (Hrsg.), *Die kleinen Formen der Moderne*, Innsbruck, Wien, Bozen 2001, 197-218. Zur Funktion der Tierfiguren bei Kafka vgl.: Karl-Heinz Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas: offene Erzählgerüste und Figurenspiele*, Bonn 1969 und Bianca Maria Bornmann, *Aspetti del bestiario kafkiano*, in: *Filologia e critica* (1976) 483-494.

schen Vorwelten» sind, «aus denen der Mensch sich “emporgearbeitet” zu haben glaubte»³.

Die Nähe der Kafkaschen Tierfiguren zu den vergessenen Vorwelten hat Walter Benjamin in seinem Essay besonders herausgestellt. Das Vergessene bezeichnet in diesem Kontext nicht nur individuelle Gedächtnislücken, viel allgemeiner ist es der Name für das Verhältnis, in dem der Mensch zur Vorgeschichte steht. Wie Benjamin im Abschnitt über *Das bucklicht Männlein* schreibt, geht es um Konfigurationen der Vergessenheit, die sich sozusagen “hinterrücks” an ihrem leiblichen Ort, auf der Rückseite des Körpers einschreiben und das Dasein in der Gegenwart entstellen. Ist nach Benjamin die «vergessendste Fremde» die des eigenen Körpers, so sind die «Behältnisse des Vergessenen», das in die menschliche Gegenwart hineinragt, bei Kafka vor allem die Tiere. Benjamin bezeichnet sie als «Monstra», denn es sind Bastarde, Zwitterwesen und Hybride, die alle mit dem «Urbilde der Entstellung, dem Bucklingen» verwandt sind: «Entstellt ist die “Sorge des Hausvaters”, vor der niemand weiß, was sie ist, entstellt das Ungeziefer, von dem wir nur allzu gut wissen, daß es den Gregor Samsa darstellt, entstellt das große Tier, halb Lamm halb Kätzchen, für das vielleicht “das Messer des Fleischers eine Erlösung” wäre»⁴. Kafkas Werk, das diese Entstellungen inszeniert und arrangiert, stellt sich für Benjamin immer mehr, wie er an Gershom Scholem schreibt, «als Kreuzweg der Wege meines Denkens»⁵ dar. Seine intensive Befragung Kafkas steht dabei im Zeichen einer «widersinnigen Hoffnung»: daß nämlich gerade die Entstellung, jene «Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen», der Platzhalter sein möge einer «neuen Verfassung der Menschheit», die sich «freilich ganz im Bodensatze und in der untersten Schicht der Kreatur, bei den Ratten, Mistkäfern und Maulwürfen»⁶ vorbereitet.

Kafkas Tiergeschichten lassen sich als Aufriß einer neuen Zoopoetik lesen, die die menschlichen Züge im Vexierbild des Tiergesichts spiegelt, um in den Konfigurationen des Vergessenen die Vorzeichen einer zukünftigen Physiognomie des Humanen aufscheinen zu lassen. «An Stelle der Menschenwürde, des obersten bürgerlichen Begriffs» tritt dabei – wie

³ Alexander Honold, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000, 296.

⁴ Benjamin, *Franz Kafka*, op. cit., 431.

⁵ Benjamin an Scholem, 15.9.1934, in: Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, hrsg. Gershom Scholem, Frankfurt a.M. 1985, 172.

⁶ *Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hrsg. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, 121.

Theodor W. Adorno schreibt – «das heilsame Eingedenken der Tierähnlichkeit»⁷. Heilsam ist dieses Eingedenken vor allem auch deshalb, weil es nie einer regressiven archaischen Befangenheit verfällt. Im tierischen Gestus artikuliert sich dagegen eine radikale und nüchterne Befragung der *conditio humana* des 20. Jahrhunderts, die aus der Krise der Denkformen und Wertbegriffe der humanistischen Tradition hervorgegangen ist und die anthropozentrischen Kategorien des Denkens verabschiedet hat.

Kafkas Tiergeschichten beschreiben zunächst vor allem schöpferische Fluchtlinien, die der Mensch durchläuft, wenn er einen Ausweg sucht⁸, aus dem Bannkreis der symbolischen Ordnung und ihren Dispositiven der Macht, zuallererst aus dem Schoß der Familie, die die Monstra ausgebrütet hat. Sie lassen die Stimmen eines inneren Lebens laut werden, das der menschlichen Familie zu entkommen sucht. Es sind Laute, die die Sprache an die Grenze des Asignifikanten treiben, wie etwa die entstellte Tierstimme des Ungeziefers in der *Verwandlung*, die Stimme des Familiensohnes, «die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte»⁹. Diese Stimme signalisiert, daß Gregor Samsa aus der Gesellschaft derer ausgeschieden ist, «die sich als zoon logon echon definieren»¹⁰. Das Tierwerden stellt sich in der *Verwandlung* noch als Fluchtweg aus der menschlichen Lebens- und Sprachordnung dar, der mit der Selbstauslöschung des Familiensohnes in einem leer geräumten Menschenzimmer endet. Erst in den späteren Erzählungen findet das tierische Denken, das aus solchen Verwandlungen hervorgeht, seine neuen und eigenen Artikulationsformen. Sie sind den Organen und Reaktionen des Körpers abgelauscht, ein «Denken mit dem Bauch», wie es der Affe Rotpeter der Akademie berichtet, ein gemeinsames Beißen am Knochen, von dem die *Forschungen eines Hundes* erzählen, ein Horchen auf den Husten, den Kafka “das Tier” genannt hat: «Er war der vorgeschobeneste Posten

⁷ Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1955, 302-342, hier: 340.

⁸ vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, 49.

⁹ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 2002, 113-200, hier: 119. Diese Ausgabe wird im folgenden mit der Abkürzung D im Text zitiert.

¹⁰ Wolf Kittler, *His Masters's Voice. Zur Funktion der Musik im Werk Kafkas*, in: Wolf Kittler, Gerhard Neumann (hrsg.), *Schriftverkehr*, Freiburg i.Br. 1990, 383-390, hier: 383f.

der großen Herde»¹¹. Vor allem aber artikuliert sich das animalische Denken in unterirdischen Grübeleien, von denen einer der letzten Texte, das Erzählfragment *Der Bau* (1923) berichtet.

Der Bau erzählt vom Graben und Grübeln eines namenlosen Tiers, das permanent von der Sorge um die Sicherung seines Baus in Atem gehalten wird. Im Text findet diese unablässige und rastlose Tätigkeit ihren Niederschlag in einem ununterbrochenen seitenlangen Schreibstrom, der kaum von Absätzen skandiert wird und schließlich abrupt inmitten eines Satzes abbricht. Die Grübeleien des Tiers im Bau, die zu keinem natürlichen Schluß kommen, untergraben mit den anthropozentrischen Vorstellungen vom menschlichen Haus auch die von der animalischen Höhle. «Aber der Bau ist eben nicht nur ein Rettungsloch»¹², so empört sich der namenlose animalische Erzähler, ein alter Baumeister, der nie das Wort Höhle für sein Werk gebraucht und der seine ganze Verachtung für einen seiner hypothetischen Feinde ausdrückt: «ein wüster Lump, der wohnen will, ohne zu bauen» (SF 596). Die schöpferische Einrichtung des Baus, der «wohl-gelungen» scheint – wie es im Anklang an die *Genesis* heißt – ist das Ergebnis einer angestregten Arbeit sowohl des Verstandes wie des Körpers, die die Stirn als «Stampfhammer» gebraucht: «Mit der Stirn also bin ich tausend- und tausendmal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt» (SF 581). Die Konstruktion des Baus wird vom stolzen Bewußtsein getragen, «daß hier meine Burg ist, die ich durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen habe, meine Burg, die auf keine Weise jemand anderem angehören kann und die so sehr mein ist, daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren» (SF 601). Die spekulative Konstruktion verfolgte zwar den Traum, «daß die Macht des Baues mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf» (SF 592), doch es zeigt sich, daß der Bau einen «Hausbesitz» darstellt, der nicht bewohnt werden kann, da er ständig im Bau ist: Ort einer unablässigen Korrektur, Revision und Ergänzung. Die rastlose Angst und Sorge projizieren sich auf einen schattenhaften Feind hinter den Grabenwänden, der den Bau permanent bedroht und schließlich auch seine akustische Präsenz im Inneren des Baus behauptet. Sein Zischen stört die Stille und den Frieden im Bau und

¹¹ Benjamin, *Franz Kafka*, op. cit., 431.

¹² Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 2002, 576-632, hier: 600. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text mit der Abkürzung SF zitiert.

bewirkt eine steigende «Unruhe innerhalb des Glücks», bis es zu einer «völligen Umkehrung der Verhältnisse im Bau» kommt, durch die auch die innerste Festung, der «Burgplatz», hineingerissen wird «in den Lärm der Welt und ihrer Gefahren» (SF 621), als ob der feindliche Zischer die Burg in Besitz nähme.

Der Bau, in dem ein Tier seinen Lebensraum zum Ort der Konstruktion erklärt, liest sich wie eine elementare geometrische Entfaltung von vier lapidaren Worten, die sich Kafka 1920 ins Tagebuch notiert: «Meine Gefängniszelle – meine Festung»¹³. Er erzählt von einer Selbstkonstruktion, die die humanistische Vorstellung individueller Selbstverwirklichung radikal dekonstruiert hat und einer machtgeschützten Innerlichkeit keinerlei Raum läßt. Kafkas Erzählfragment betreibt den konsequenten Abbau der anthropozentrischen Vorstellungen vom Wohnen des Menschen und von der Sicherheit ihrer Häuser. Zur Interpretation der Erzählung wurden deshalb auch Heideggers Erörterungen über *Bauen, Wohnen, Denken* (1951) herangezogen, in denen Heidegger mit vergleichbarer Radikalität das menschliche Bauen und Wohnen neu zu denken sucht¹⁴. Heideggers Erörterungen dekonstruieren das anthropozentrische Denken vom Hausbau allerdings in eine ganz andere Richtung als Kafkas Erzählung. Seine Reflexionen, die in der Nachkriegszeit auf eine «Wohnungsnot» und «Heimatlosigkeit» der Menschen antworten, die älter sind «als die Weltkriege und die Zerstörungen»¹⁵, wollen das Bauen wiederum auf das Wohnen zurückführen: «Bauen heißt ursprünglich wohnen», ein Wohnen, das Heidegger im umfassenden Sinn von «auf der Erde sein» meint und damit als «Grundzug des Menschseins»¹⁶ versteht. Seine Grundthese, «nur wenn wir das Wohnen vermögen, können wir bauen»¹⁷, erläutert Heideg-

¹³ Franz Kafka, *Tagebücher*, hrsg. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 2002, 859.

¹⁴ vgl. Hans Bänzinger, *Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung Der Bau*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53 (1979) 300-325, hier: 310. Heidegger selbst hat sich in seinen Schriften zwar nicht zu Kafka geäußert, interessant ist aber in diesem Zusammenhang, daß Giorgio Agamben von einem Gespräch berichtet, in dem Heidegger vor allem Kafkas *Bau* hervorhebt, der ihn beeindruckt habe: Giorgio Agamben, *Mezzogiorno senza fine. Note sulla politica*, Torino 1996, 108: «Ricordo che, nel 1966, mentre frequentavo a Le Thor il seminario su Eraclito, chiesi a Heidegger se avesse letto Kafka. Mi rispose che, del non molto che aveva letto, era rimasto soprattutto impressionato dal racconto *Der Bau*, La tanà».

¹⁵ Martin Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe 1. Abt., Bd.7, Frankfurt a.M. 2000, 145-164, hier: 163.

¹⁶ Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, op. cit., 149,150.

¹⁷ Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, op. cit., 162.

ger am Beispiel eines alten bäuerlichen Schwarzwaldhofs, der anschaulich das Wesen dieses Wohnens, nämlich ein «zum Frieden gebrachtes» Dasein repräsentiert: «Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen *einfältig* in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet»¹⁸. Im Unterschied zu diesem befriedeten Wohnen «auf der Erde» und «unter dem Himmel»¹⁹ erschließen die unruhigen Grabungen und verkrochenen Grübeleien in Kafkas Erzählfragment statt der Grundkoordinaten eines menschlichen Daseins nur die «Weltarmut»²⁰ des Lebewesens, zugleich damit aber auch einen unbekanntem unterirdischen Beziehungsreichtum. Diesen verborgenen Reichtum deutet auch Heidegger an anderer Stelle an, wenn er vom spezifisch menschlichen Dasein das Leben aller Geschöpfe unterscheidet, das «möglicherweise einen Reichtum des Offenseins hat, wie ihn vielleicht die menschliche Welt gar nicht kennt»²¹. In der Geometrie des *Baus*, dessen Zugang zur Welt nur durch eine «abhebbare Mooschicht» gesichert ist, gewinnt jedenfalls das animalische Bewußtsein von der Endlichkeit irdischen Daseins eine ganz neue intensive Resonanz: «dort an jener Stelle im dunklen Moos bin ich sterblich» (SF 577).

Die Spekulationen und Forschungen nach dem verborgenen Reichtum der Lebewesen, die Kafkas Tiere vorantreiben, haben sich von jedem regressiven Vitalismus abgekehrt, sie dienen der Einübung einer neuen Wissenschaft jenseits der Humanwissenschaften, von der etwa die *Forschungen eines Hundes* erzählen. Dem Imperativ «nur vorwärts, hungriges Tier»²², den sich Kafka 1922 in sein Tagebuch notiert, gehorcht in diesem Fragment, das im Juli 1922 entsteht, der Forscherhund, dessen unauslöschlicher Wissensdrang sich auf das «Hundewissen» richtet. Wie alle «Gesetze und Einrichtungen» der Hundeschaft geht seine Forschungsbegierde zurück «auf dieses höchste Glück dessen wir fähig sind, das warme Beisammensein»²³, wie alle Wissenschaft der Hunde beschäftigt sie sich mit der

¹⁸ ebenda.

¹⁹ Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, op. cit., 160.

²⁰ Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Gesamtausgabe Bd.29/30, II. Abt. Vorlesungen 1923-1944, Frankfurt a.M. 1983. Heidegger erläutert in dieser Vorlesung 1929/30 den Unterschied zwischen der «Weltbildung» des Menschen und der «Weltarmut» des Tiers (273 ff).

²¹ Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, op. cit., 371/72.

²² Kafka, *Tagebücher*, op. cit., 903. Eintragung vom 10.2.1922.

²³ Franz Kafka, *Forschungen eines Hundes*, in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, op. cit., 423-482, hier: 425. Vgl. zur Erzählung: Uta Treder, *Introduzione a: Indagini di un cane*, Venezia 1992, 9-48.

Nahrung, «dem Hauptgegenstand unseres Nachdenkens» (SF 436). Die Forschungen des Kafkaschen Hundes nach der Nahrung, die nicht aus der Erde, sondern «von oben herabkommt» (SF 461) sprengen allerdings die Grenzen der hündischen Nahrungswissenschaft und erweitern sich auf ein seit jeher «selbstverständliches, unentbehrliches Lebenselement», auf die «Musik der Hunde» (SF 480), um so der Forschung ein neues Grenzgebiet zu erschließen: «die Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang» (SF 481).

Die Musik der animalischen Familie – ein Topos des Kafkaschen Werks²⁴ – teilt sich schon dem jungen Forscherhund in einer überwältigenden Begegnung mit: sieben musizierende Hunde «traten aus irgendwelcher Finsternis unter Hervorbringung eines entsetzlichen Lärms ... ans Licht»: «Sie redeten nicht, sie sangen nicht, sie schwiegen im allgemeinen fast mit einer gewissen Verbissenheit, aber aus dem leeren Raum zauberten sie die Musik empor. Alles war Musik. Das Heben und Niedersetzen ihrer Füße, bestimmte Wendungen des Kopfes, ihr Laufen und ihr Ruhen, die Stellungen, die sie zu einander einnahmen, die reigenmäßigen Verbindungen, die die mit einander eingingen» (SF 428). Die Musik der Tiere – kompositionslose reine Ausdrucksmaterie – meldet sich im Text als Triumph der Pantomime zu Wort, ein Tanz- und Figurenspiel, das im Medium des Gestischen eine unbekannte und unerkannte Musik hervorbringt. Dieses Gebärdenspiel scheint der machtvollen Stimme eines «unmenschlichen», nicht sozialisierbaren Verlangens zu gehorchen, einer Gewalt, die schamlos gegen die Natur und das Gesetz verstößt und den «guten Trieb» vergessen macht: «Denn wie führten sie sich auf, vor lauter Musik hatte ich es bisher nicht bemerkt, sie hatten ja alle Scham von sich geworfen, die Elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel! Sie entblößten sich und trugen ihre Blöße protzig zur Schau; sie taten sich darauf zugute und wenn sie einmal auf einen Augenblick dem guten Trieb gehorchten und die Vorderbeine senkten, erschrakten sie förmlich als sei es ein Fehler, als sei die Natur ein Fehler» (SF 432).

In *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* ist diese machtvolle Stimme nichts als ein «leises etwas zischendes Pfeifen»²⁵, vielleicht nur die «charakteristische Lebensäußerung» eines kollektiven Volkskörpers, der

²⁴ Vgl. Gerhard Neumann, *Kafka und die Musik*, in: Kittler, Neumann, *Schriftverkehr*, op. cit., 391-398.

²⁵ Franz Kafka, *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, in: ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, op. cit., 651-678, hier: 653.

unmusikalisch und «zu alt für Musik» (SF 667) ist. «Ich glaube, ich habe zur rechten Zeit mit der Untersuchung des tierischen Piepsens begonnen. Ich habe soeben eine Geschichte darüber fertiggestellt»²⁶, so soll Kafka im März 1924 den Abschluß seiner letzten Erzählung kommentiert haben. Kafkas Erzählung über die Sängerin Josefine geht dem «Rätsel ihrer großen Wirkung» (SF 653) nach. «Natürlich ist es ein Pfeifen», ununterscheidbar von der «Sprache unseres Volkes», so kommentiert der Erzähler den Gesang Josefines, und dennoch, «was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen» (SF 655), denn in ihrer Kunst ist es «freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens» (SF 668). Deshalb kann dieses «Nichts an Stimme», das «mitten im Tumult einer feindlichen Welt» (SF 664) erklingt, das Volk der Mäuse versammeln und bis in die Träume dieses Volkes vordringen, wo es auch den einzelnen erreicht: «Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit. Und dies alles ist wahrhaftig nicht mit großen Tönen gesagt, sondern leicht, flüsternd, vertraulich, manchmal ein wenig heiser» (SF 668). Hier wie in den *Forschungen eines Hundes* kündigt sich die Macht dieser Stimme als gestisches Signal an, etwa wenn Josefine ihre große Gesangsstellung einnimmt: sie muß «meist nichts anderes tun, als mit zurückgeworfenem Köpfchen, halboffenem Munde, aufgerissenen der Höhe zugewandten Augen jene Stellung einnehmen, die darauf hindeutet, daß sie zu singen beabsichtigt» (SF 658). Meist ist es eine Gebärde des Aufhorchens, «eine Bewegung des Kopfhebens oder Kopfdrehens»²⁷, die in den Texten Kafkas das Erwachen aus der Stummheit des Körpers anzeigt, den Aufbruch aus dem «Bollwerk des Schweigens, das wir sind»²⁸. Im Medium der Schrift – so zeigt Kafkas letzte Erzählung auch – erscheint die musikalische Stimme des Lebens klang- und lautlos wie das Gebärdenspiel einer «Gehörlosen-Hermeneutik»²⁹, in der sich Wort und Sinn verloren haben; im Schreiben behauptet sich die Macht der Stimme paradoxerweise nur im Akt ihres «fröhlichen» Selbstverlustes: ein Pfeifen, das niemals wirkliche phonetische Präsenz war und je schon nur in der Erinnerung lebt: «war es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung, hat nicht

²⁶ Erinnerung von Robert Klopstock zitiert bei: Hartmut Binder, *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1975, 323.

²⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, op. cit., 9.

²⁸ Franz Kafka, *Forschungen eines Hundes*, op. cit., 444.

²⁹ Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, op. cit., 338, 339.

vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefines Gesang ebendeshalb, weil er in dieser Art unverlierbar war, so hoch gestellt?» (SF 678)³⁰. Kafkas gestische Schrift ist Archäologie dieser namen- und lautlosen Tierstimme, die «unverlierbar» in der menschlichen Sprache aufgehoben ist, viele seiner Erzählungen lesen sich als Antworten auf die Frage, wie das Lebewesen über die Sprache verfügt und seine Stimme in ihr aufbewahrt.

Die Tiergeschichten im Band *Ein Landarzt*, die die Grenzen der humanen Sprachordnung befragen³¹, beschreiben die Schwelle, an der sich Tierstimme und menschliche Sprache, *phone* und *logos* scheiden, als den Schauplatz eines Kampfes, wo sich das Humane in seiner Differenz zum Animalischen behaupten muß. *Ein altes Blatt*³² handelt etwa von der unmöglichen Verteidigung des «Vaterlandes» gegen den Einbruch der Nomaden, die sich durch Dohlenschreie verständigen: «Sprechen kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene. Unter einander verständigen sie sich ähnlich wie Dohlen. Immer wieder hört man diesen Schrei der Dohlen» (D 264). Die Dohlenschreie der Nomaden lassen sich als fremde Übersetzungen des väterlichen Namens *Kafka* lesen, der im Tschechischen *Doble* bedeutet. Kafkas Text erzählt, wie sie das Vaterland in Besitz nehmen und die sprachliche Ordnung im Namen des Vaters in ein wildes Schlachtfeld verwandeln³³. In *Schakale und Araber* geht umgekehrt aus dem bestialischen «Klagegeheul» und dem keuchenden und «fauchenden» Atem der Schakale eine sprachliche Botschaft hervor, die «unsinnige Hoffnung» auf Erlösung von der unreinen Menschheit, die die «Hunde der Wüste»³⁴ an den Europäer richten und die die Peitsche des Herrn wieder zum Verstummen bringt. Diese Peitsche hat der Affe Rotpeter längst verinnerlicht: «Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche»³⁵, so berichtet er der Akademie über den gelungenen Akt der Selbstdressur, der ihm die «großen Variétébühnen der zivilisierten Welt» (D 301) eröffnet hat.

³⁰ Zur schriftlichen Inszenierung der Stimme vgl.: Bettine Menke, *De Mans «Prosopopöie» der Lektüre. Die Entleerung des Monuments*, in: *Ästhetik und Rhetorik, Lektüren zu Paul de Man*, hrsg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M.1993, 34-78, hier: 62ff.

³¹ Vgl. Gerhard Neumann, *Franz Kafka: Der Name, die Sprache und die Ordnung der Dinge*, in: Kittler, Neumann, *Schriftverkehr*, op. cit., 11-29.

³² Franz Kafka, *Ein altes Blatt*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, op. cit., 263-267.

³³ Zu dieser «Sprachnahme» vgl.: Werner Hamacher, *Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka*, in: ders., *Entferntes Verstehen*, Frankfurt a.M. 1998, 280-323, hier: 300ff.

³⁴ Franz Kafka, *Schakale und Araber*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, op. cit., 270-275.

³⁵ Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, op. cit., 299-313, hier: 311.

Der Menschenaffe im *Bericht für eine Akademie* trägt Kafkas Antwort auf den Darwinismus und Nietzscheanismus des 19. Jahrhunderts vor, er verkörpert auf seine Weise die Nietzscheanische *Genealogie der Moral*: den Willen zur Selbstzucht des «in sich selbst zurückgescheuchten Thiermenschen», dem der «natürlichere Ausweg» der Instinkte «verstopft war», allerdings ohne das «schlechte Gewissen» und ohne die «Bestialität der Idee», die nach Nietzsche den zivilisierten Christenmenschen kennzeichnen, «diese wahnsinnige traurige Bestie Mensch!»³⁶. Kafkas *Bericht an eine Akademie* setzt so im Zeitalter von Darwin und Nietzsche die Ahnenreihe der gelehrten Affen seit dem «Dialogus Creaturum» fort³⁷. Die zeitgenössischen Quellen³⁸, die in den *Bericht* eingehen, stellen die Epoche Kafkas als Blütezeit der Dressurleistungen und Glanzzeit der Affendressur dar, allen voran steht Carl Hagenbecks großes Dressur-, Zoo- und Zirkusunternehmen, das in Kafkas Text namentlich erwähnt wird. Kafkas Menschenaffe kann jedoch nur – wie er selbst erklärt – in «eingeschränktestem Sinn» (D 300) als Kronzeuge für den darwinistischen Diskurs der Anthropogenese aufgerufen werden, in dessen Licht die Zivilisation als «Folge gelungener Dressurakte» und als «Sündenfall des Affen»³⁹ erscheint. Obwohl Rotpeter die Evolution gleichsam im Zeitraffer «durchgaloppiert» hat, kann er der Aufforderung der Akademie, «einen Bericht über mein äffisches Vorleben einzureichen», «in diesem Sinne ... nicht nachkommen» (D 299). Dem «gewesenen Affen» verschließt sich seine animalische Vergangenheit, ausgestoßen und weggegetrieben vom Ursprung im Sturm einer nach «vorwärts gepeitschten Entwicklung» steht ihm sein Affentum so fern wie allen. Kafkas *Bericht* betont den unüberwindlichen Bruch in der evolutionären Kette, den der darwinistische Diskurs vom Affenmenschen zu schließen versuchte⁴⁰. Auch der Name Rotpeter, über den sich Kafkas

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd.5, München 1980, 245-412, hier: 332. Vgl. dazu die Aufzeichnung Kafkas: «Das Tier entwendet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden und weiß nicht, daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschriemen des Herrn» (SF 119).

³⁷ Zur literarischen Tradition vgl.: Patrick Brigdewater, *Rotpeters Ahnherrn, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982) 447-462.

³⁸ Vgl. Walter Bauer-Wabnegg, *Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk*, in: Kittler, Neumann, *Schriftverkehr*, op. cit., 316-382, hier: 350-368.

³⁹ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt a.M. 1968, 87.

⁴⁰ Vgl. dazu: Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002, das Kap. *Macchina antropologica*, 38-43.

Menschenaffe beklagt, verweist auf diese Bruchstelle: ein äffischer Name, der eine rote Narbe im Tierkörper bezeichnet, ein Namensmal, das zugleich die verletzte Affennatur und die nicht erreichte menschliche Ordnung bezeugt.

Kafkas *Bericht an eine Akademie* bleibt so zwar eine ausreichende Antwort auf das Problem der Anthropogenese schuldig, er kann jedoch die «Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist» (D 300). Die Richtlinie, die er vorgibt, beschreibt die Menschwerdung als Ausweg aus dem Käfig der Tiere, ein Kampf gegen die gefangene und «festgerannte» Affennatur, der im Nachäffen der Menschen ausgefochten und gewonnen wird. «Ich sage absichtlich nicht Freiheit» (D 304), so betont Kafkas Affe, der um den Trug der Menschenfreiheit weiß, nichts als «selbstherrliche Bewegung», die vor dem «Gelächter des Affentums» nicht standhalten kann. Der Weg des gewesenen Affen in die Menschenwelt stellt sich narrativ als «Überfahrt» im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers dar. Die erste Erinnerung des Menschenaffen beginnt mit der Ausweglosigkeit des gefangenen Tierkörpers an der Kistenwand: «geradeaus vor mir war die Kiste, Brett fest an Brett gefügt», «während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten» (D 302/303). Kafkas Erzählung beschreibt ganz konkret den Ausweg des Affen in die Menschenwelt als eine buchstäbliche Wendung des Körpers⁴¹, eine wortwörtliche Zuwendung zu den Menschen: während der Körper des Primaten gefangen bleibt, richtet sich sein Blick durch die Gitterstäbe auf die Menschen. So dämmert dem Affen im Nachäffen der Menschen ein Ausweg aus dem Käfig auf: «Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat» (D 307). Kafkas szenische Darstellung führt gebärdenhaft vor Augen, wie sich der äffischen Physis allmählich die Käfigtüren öffnen. Der Anschauungsunterricht im menschlichen Handeln, wie etwa das Entleeren der Schnapsflasche, stellt sich in diesen Szenen als ein Kampf dar, den Mensch und Tier «auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften» (D 310). Den ersten Sieg in diesem Kampf stellt der entscheidende Moment dar, an dem sich schließlich der Tierkäfig in eine Variétébühne verwandelt. In festlicher Stimmung führt Rotpeter, begleitet von einem Grammophon, seine erste Variéténummer vor: «nicht

⁴¹ Vgl. Honold, *Der Leser Walter Benjamin*, op. cit., 369f.

mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler» (D 310) entlehrt er die Schnapsflasche und bricht am Höhepunkt dieser Vorstellung in ein besoffenes «Hallo» aus, sein erstes Grußwort an die menschliche Sprache. Der erste Menschenlaut ist eine der Natur entfremdete Stimme wie die der grammophonischen Aufzeichnung, in der der Mensch seine Stimme nicht mehr als eigene erkennt. Kafkas Szene der Sprachwerdung stellt – so macht diese Stelle der Erzählung deutlich – das distinktive Merkmal des *zoon logon echon* in ein bitter satirisches Licht.

Der Menschenaffe in Kafkas Erzählung findet seinen Ausweg in eine Zivilisation, in der die humanistischen Utopien der Menschenformung und Menschenzähmung an ihr Ende gelangt sind und deren implizite Gewalt offenbar wird. Wenn dem dressierten Menschenaffen im Zeitalter der Moderne nur zwei Alternativen offenstehen: «Zoologischer Garten oder Variété» – so entscheidet er sich ohne Zögern und setzt alle Kraft daran, «um ins Variété zu kommen; das ist der Ausweg; Zoologischer Garten ist nur ein neuer Gitterkäfig; kommst du in ihn, bist du verloren» (D 311). Kafkas assimilierter Affe entzieht sich so der Zähmung im Menschenzoo, ohne sich auf die Seite der Macht zu schlagen, die Macht der Zooleiter und Züchter, die sich gerade heute im biopolitischen und anthropotechnischen Zeitalter wieder zu Wort melden⁴². Der «Irrsinn des verwirrten dressierten Tiers» tritt ihm nur als sein weiblicher Schatten entgegen, eine «kleine halbdressierte Schimpansin» (D 313), die ihn tagtäglich zu Hause erwartet. Rotpeter selbst folgt hingegen den Richtlinien einer artistischen Vernunft, als Anpassungskünstler und Zirkusartist, dem es gelungen ist, die Bretter des animalischen Käfigs zur Bühne zu machen und sein Geschäft auf den «großen Bühnen der Zivilisation» zu betreiben. Kafkas Erzählung gibt damit die Richtlinie eines menschlichen Affentums vor, das nicht die Domestikation und Überwindung der animalischen Natur, sondern das Überleben des Tierkörpers in der menschlichen Mimikry zum Ziel hat. Bei Kafka geht es nicht mehr darum, wie der Affe zum Menschen wird und wie der Mensch das Tier transzendiert, sondern wie der

⁴² Vgl. etwa: Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt a.M. 1999. Sloterdijk geht hier der für ihn entscheidenden Epochenfrage nach: «Was zähmt noch den Menschen, wenn der Humanismus als Schule der Menschenzähmung scheitert?» (31/32). Seine Reflexionen dazu greifen auf Darwin und Nietzsche zurück und entwerfen mit der These vom «Menschen als Züchter des Menschen» (39) den Horizont eines anthropotechnischen Zeitalters, in dem sich die gattungspolitische Entscheidung über genetische Selektion und Manipulation als dringlichstes Problem der Zukunft stellt.

Affe «im ganzen Menschengeschlecht weiter»⁴³ lebt, wie sich der Tierkörper in der menschlichen Zivilisation seinen Ausweg schafft.

Aus Kafkas Tiergeschichten spricht eine Zivilisationskritik, die den vitalistischen Lebens- und Naturbegriff des 19. Jahrhunderts verabschiedet hat und die traditionelle Auffassung des Menschen als «animal rationale» in ihrer ganzen Fragwürdigkeit erscheinen läßt. Die Denkbilder dieser Zoopoetik lesen sich als Entwurf einer unbekanntenen Physiognomie des Humanen, die sich vom Vexierbild des Tiergesichts abhebt, sie provozieren ein neues Nachdenken über die Differenz von Humanität und Animalität, von menschlicher Sprache und tierischer Stimme. Für Walter Benjamin war Franz Kafka der Autor, der das entstellte und der Vergessenheit verfallene Leben seiner Gegenwart ins Zeichen einer paradoxen messianischen Hoffnung stellte, eine «widersinige Hoffnung», die nach Benjamin «ganz im Bodensatz» der Kreatur laut wird. Lakonischer hat Kafka selbst sein «Endziel» benannt: «nicht einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken»⁴⁴. Kafkas Tiergeschichten, die das anthropozentrische Denken und die Dispositive der Macht untergraben, zeichnen die Umriss eines neuen Kontinents nach, sie erschließen unerforschte Grenzgebiete des Lebens. Was die Entdeckung der animalischen Physiognomie des Humanen und ihr Erwachen aus der Vergessenheit betrifft, so steht uns Kafkas Werk vielleicht noch bevor.

⁴³ Janouch, *Gespräche mit Kafka*, op. cit., 87.

⁴⁴ Franz Kafka, *Briefe an Felice, und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. Max Brod, Frankfurt a. M. 1967, 755.

* * *

Fausto Cercignani
(Milano)

Rileggendo il «Tonio Kröger»

A cent'anni dalla sua prima apparizione in pubblico *Tonio Kröger* rimane senza dubbio una delle opere giovanili più conosciute e apprezzate di Thomas Mann. Dopo il grande successo di critica e di pubblico ottenuto nel 1901 con i due volumi del suo primo romanzo, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*¹, lo scrittore ritornò a una dimensione narrativa più contenuta, quella della sua prima raccolta di testi, *Il piccolo signor Friedemann. Novelle* (1898)², il cui sottotitolo rimanda – secondo un generico uso ottocentesco – a testi narrativi relativamente brevi. Anche il *Tonio Kröger* – scritto tra il 1899 e il 1902 e apparso per la prima volta sulla rivista «Neue Deutsche Rundschau» nel febbraio 1903 – entrò a far parte di una raccolta manniana di “novelle”, in un volumetto che fu pubblicato nello stesso anno con il titolo di una di esse, *Tristan*, e il sottotitolo di *Sei novelle*³. Lo stesso Mann, del resto, usa spesso il termine “novella” (raramente anche “racconto”) per questo testo che, nel settembre 1931, considera più vicino al suo cuore rispetto ai *Buddenbrook*⁴ e che, nell'aprile 1945, chiama ancora

¹ *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Berlino, Fischer, 1901. Per le citazioni dai testi manniani si farà ricorso a Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (senza curatore), Stoccarda, Deutscher Bücherbund (= Francoforte, Fischer), voll. I-XII, 1960 e 1974, vol. XIII, 1974 (abbr.: *GW* I-XIII) e Thomas Mann, *Erzählungen* (senza curatore), Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag (Francoforte, Fischer; revisione testuale di Erich Neumann), 1964 (abbr.: *Erz.*). Per l'epistolario si veda Erika Mann (cur.), *Thomas Mann. Briefe*, voll. I (1889-1936), II (1937-1947), III (1948-1955 und Nachlese), Francoforte, Fischer, 1962-1965 (abbr.: *Briefe*).

² *Der kleine Herr Friedemann. Novellen*, Berlino, Fischer, 1898.

³ *Tristan. Sechs Novellen*, Berlino, Fischer, 1903, pp. 165-264. Il *Tonio Kröger* fu pubblicato come volume singolo (con le illustrazioni di Erich M. Simon) solo nel 1913.

⁴ *Briefe* I, 306: «[Buddenbrooks] ist mein populärsten Buch und wird es bleiben, aber im Grunde meines Herzens hänge auch ich mehr an dem nur wenig jüngeren “Tonio Kröger”».

«la cosa più cara»⁵. Ed è proprio scrivendo del *Tonio Kröger* che Mann si sofferma sul genere “novella”, sostenendo che – «grazie alla sua maggiore compattezza, che la rende più affine al dramma», – questa «forma d’arte» possiede vantaggi che la rendono più resistente al tempo rispetto al romanzo⁶. Sul racconto più o meno lungo Mann ritorna anche più avanti, definendo il *Tonio Kröger* e *La morte a Venezia* i lavori in cui crede di più, poiché ritiene che «la forma chiusa e pregnante della novella abbia maggiori prospettive di durata che non quella sciolta e dilatata del romanzo»⁷.

Perché si abbia una “novella” non è tuttavia sufficiente che la narrazione sia «chiusa» e «pregnante». È necessario che possieda anche quella «compiutezza novellistica» che la distingue dallo «studio» o dallo «schizzo»⁸. E la differenza, qui, sta soprattutto in questo: mentre nello schizzo il protagonista è un personaggio appena abbozzato, nella novella è una figura pienamente viva, un essere in carne e ossa che non ha nulla da invidiare all’eroe di un romanzo. La “novella” si differenzia dunque dall’abbozzo soprattutto grazie alla rappresentazione a tutto tondo del protagonista, senza peraltro “sciogliersi” e “dilatarsi” nella forma propria del romanzo. Un grande affresco come quello dei *Buddenbrook* restituisce l’atmosfera di un’epoca e una condizione generalizzata, familiarizzando il lettore, anche durevolmente, «con un piccolo mondo borghese e i suoi abitanti»⁹, ma la pregnanza di un racconto come il *Tonio Kröger* possiede maggiori possibilità di essere apprezzato anche quando l’epoca in cui è ambientato non sia (o non sia più) di particolare interesse per il lettore.

Una volta stabilite le caratteristiche generali che Thomas Mann attribuiva alla “novella”, bisogna subito dire che il *Tonio Kröger* possiede anche tratti formali che contribuiscono a farne un testo molto particolare, senza peraltro comprometterne l’appartenenza al genere in questione. Questo “racconto d’artista” è infatti suddiviso in ben nove parti (o “capitoli”) di

⁵ *Briefe* II, 426: «Es fehlt nicht viel, daß der “Tonio Kröger” mir selbst immer noch das Liebste von mir wäre».

⁶ *Briefe* I, 306: «Die Novelle als Kunstform überhaupt besitzt durch ihre größere Geschlossenheit, die sie dem Drama verwandter macht, glaube ich, Vorzüge vor dem Roman, die sie gegen die Zeit widerstandsfähiger machen».

⁷ *Briefe* I, 315: «[...] weil ich vermute, daß die geschlossene und prägnante Form der Novelle mehr Aussicht auf Bestand hat als die lockere und gedehnte des Romanes».

⁸ In una lettera del novembre 1894 a Otto Grautoff, suo compagno di scuola a Lubeca, Thomas Mann usa queste espressioni: «novellistische Abrundung», «Studie» e «Skizze». Si veda Peter de Mendelssohn (cur.), *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, Francoforte, Fischer, 1975, pp. 23-24.

⁹ *Briefe* I, 306: «mit einer kleinen bürgerlichen Welt und ihren Menschen».

varia lunghezza, che ci presentano il protagonista in diversi momenti della sua esistenza in un arco di tempo che va, grosso modo, dai quattordici ai trentun'anni. E questi capitoli, nel loro insieme, costituiscono una serie di episodi e collegamenti che in qualche misura lontanamente richiamano, se non proprio la struttura di un dramma, almeno l'andamento in un certo senso circolare di una ballata narrativa. La concatenazione dei vari episodi e l'andamento narrativo giustificano dunque, almeno in parte, l'espressione «ballata in prosa» usata una volta dallo stesso Mann¹⁰, quasi che al *Tonio Kröger* potesse essere assegnato un nuovo e più ampio sottotitolo: non già “Novella”, bensì “Ballata di un artista”.

Detto questo, bisogna riconoscere che le peculiarità stilistiche e formali del racconto non contribuiscono certo a metterne in luce l'unitarietà. Nel primo capitolo, condotto da un tradizionale narratore onnisciente, l'andamento narrativo è quello tipico del romanzo. L'accurata presentazione dei personaggi e della loro collocazione storico-sociale suscita nel lettore la sensazione di trovarsi all'inizio di un lavoro di una certa mole¹¹. Ma l'andamento del racconto è molto discontinuo: la narrazione si stempera spesso in riflessione, e il linguaggio concreto e descrittivo lascia il posto,

¹⁰ L'espressione «Prosa-Ballade» riferita al *Tonio Kröger* ricorre nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) – *GW XII* (Reden und Aufsätze, 4), 90.

¹¹ Ciò non deve meravigliare, soprattutto se si considera che lo stesso Mann considerava il *Tonio Kröger* una specie di «continuazione autobiografica» della saga familiare avviata nei *Buddenbrook* – si veda la lettera del marzo 1923 al germanista francese Felix Bertaux: «Meine Herkunft ist ja in den “Buddenbrooks”, deren autobiographische Fortsetzung gewissermaßen “Tonio Kröger” ist, mit übermäßiger Genauigkeit beschrieben. Ich bin geboren zu Lübeck im Jahre 1875 [...]» (*Briefe I*, 206). Nelle vicende del giovane protagonista della novella è possibile vedere la continuazione di quelle del piccolo Hanno Buddenbrook – si veda anche Helmut Koopmann, *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werkes*, Göttinga, Vandenhoeck, 1975, pp. 22-23 –, qui presentato con un nuovo nome e un diverso cognome, che peraltro compare anche nel primo romanzo manniano (dove la famiglia Kröger, imparentata coi Buddenbrook, si presenta alla consueta riunione di famiglia già nel secondo capitolo). Anche la città in cui cresce il protagonista è sempre Lubeca, ma il suo nome non viene mai menzionato. I precisi riferimenti forniti dal testo ci portano tuttavia a riconoscere senza ombra di dubbio la Lubeca di fine Ottocento, in cui lo stesso Mann visse tra il 1875, l'anno della sua nascita, e il 1894, quando raggiunse la madre a Monaco. Dopo la morte del marito nel 1891, affascinata dal meridione, dall'arte e dalla “bohème”, la Signora Mann si trasferì infatti a Monaco nel 1892 con i tre figli più piccoli, e fu poi raggiunta da Thomas nel 1894. Nel discorso *Lübeck als geistige Lebensform* (1926) Thomas Mann accenna all'ambientazione dei *Buddenbrook* e, subito dopo, a quella del primo, secondo e sesto capitolo del *Tonio Kröger*: «Ich will nicht vom “Tonio Kröger” sprechen, der gleichfalls Lübeck direkt zum Hintergrund hat [...]» (*GW XI*, 393).

non di rado, a quello “lirico” e sognante¹². Altrettanto disuguale è la struttura dei capitoli, talvolta molto diversa da quella del primo¹³. Basti pensare al terzo capitolo (una specie di rendiconto riassuntivo in cui si dà notizia del passare di circa quattordici anni¹⁴), al quarto (una sorta di conversazione sull’arte¹⁵ che spesso tende a configurarsi come monologo del protagonista), al quinto (una brevissima “coda” del quarto, per annunciare la partenza di Tonio), oppure al nono (una breve lettera del giovane scrittore all’amica Lisaveta).

Né si può dire che l’unitarietà del racconto derivi dal ricorrere di motivi conduttori in punti strategici del testo. È pur vero che i nove capitoli del *Tonio Kröger* sono collegati in qualche misura anche dal ricorrere di motivi quali il vento, il mare, il sonno, il noce, la fontana a zampillo e altri ancora, ma sembra davvero eccessivo parlare di motivi conduttori che unificano e ordinano il tutto come in un brano musicale wagneriano. In una introduzione alla *Montagna incantata* Thomas Mann afferma che, per lui, il romanzo è sempre stato «una sinfonia», un’opera contrappuntistica consistente in un tessuto di temi all’interno del quale le idee svolgono il ruolo di motivi musicali¹⁶. Lo scrittore ammette inoltre di essere debitore nei con-

¹² Non a caso lo stesso Thomas Mann, scrivendo del suo amato *Tonio Kröger*, usa (tra le altre) anche l’espressione «novella lirica», che ben si adatta soprattutto ai capitoli successivi al quinto. Si veda lo scritto intitolato *Theodor Storm* (1930) – *GW IX* (Reden und Aufsätze, 1), 247: «lyrische Novelle».

¹³ Sulle “carenze” strutturali del racconto si veda, tra gli altri, Herbert Lehnert, «*Tristan*», «*Tonio Kröger*» und «*Der Tod in Venedig*». *Ein Strukturvergleich*, in «*Orbis Litterarum*», XXIV/4 (1969), pp. 271-304.

¹⁴ Nel secondo capitolo Tonio ha sedici anni, mentre nel quarto ne ha un po’ più di trenta. Ma nel testo si parla sempre di tredici anni dopo: «nach dreizehn Jahren» (Erz., 239), «in diesen dreizehn Jahren» (240) e «diese dreizehn Jahre» (243).

¹⁵ Questa formulazione, peraltro scontata, ricorre anche in una lettera di Thomas Mann, scritta nel maggio 1904, al critico Samuel Lublinski: «Nach dem Kunstgespräch in “Tonio Kröger” [...]» (*Briefe III*, 450). Secondo Elrud Kunne-Ibsch, *Der Aporismus als Strukturelement im Literaturgespräch von Thomas Manns “Tonio Kröger”*, in Ferdinand van Ingen (cur.), *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1972, pp. 177-190 il quarto capitolo sarebbe il nucleo centrale attorno al quale si sarebbe sviluppato il resto del racconto. Ciò può valere per la seconda redazione del lavoro, per la quale si veda Hans Wysling, *Dokumente zur Entstehung des “Tonio Kröger”*, in Paul Scherrer e H. W. (curr.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Berna, Francke, 1967, spec. pp. 62-63.

¹⁶ *Einführung in den “Zauberberg”*. *Für Studenten der Universität Princeton* (1939), *GW XI* (Reden und Aufsätze, 3), 611: «Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen».

fronti di Wagner per la tecnica del *Leitmotiv* e precisa di averla sperimentata per la prima volta nel *Tonio Kröger*, non già per caratterizzare in modo naturalistico (come aveva invece fatto nei *Buddenbrook*), bensì per creare elementi simbolici in qualche misura simili a quelli musicali¹⁷. Considerazioni non dissimili troviamo anche nel *Saggio autobiografico*, là dove Thomas Mann sostiene di aver introdotto nel *Tonio Kröger* la musica come elemento costitutivo dello stile e della forma¹⁸. «Qui, per la prima volta, la composizione narrativa in prosa era intesa», continua lo scrittore, «come un tessuto spirituale di motivi, come complesso musicale di rapporti, così come successe più tardi, in misura maggiore, nella *Montagna incantata*¹⁹».

Ma nel *Tonio Kröger* le immagini e i concetti che trascendono il significato specifico per acquisire valenza simbolica non assurgono mai al rango di elementi strutturali. In primo luogo perché il loro ricorrere è quasi sempre dovuto al ripresentarsi della medesima situazione o riflessione; in secondo luogo, perché il contesto in cui ricorrono fa sempre parte della prospettiva del protagonista, la quale domina l'intera narrazione a tal punto che gli altri personaggi (Hans, Inge, Lisaveta e diverse figure minori) sembrano privi di vita propria. Una struttura come quella delineata da Thomas Mann, in cui le idee non solo svolgono il ruolo di motivi musicali, ma in qualche modo costituiscono la struttura portante e unificante dell'opera e del suo tessuto di temi, non è dunque riscontrabile nel *Tonio Kröger*, dove

¹⁷ *Einführung in den "Zauberberg"*. Für Studenten der Universität Princeton (1939), *GW XI* (Reden und Aufsätze, 3), 611: «[...] und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung übertrug, und zwar nicht, wie es noch bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem eigenen Jugendroman "Buddenbrooks" der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik. Hierin versuchte ich mich zunächst im "Tonio Kröger"». In questo e in altri passi dello stesso tenore Thomas Mann si rifà sostanzialmente alle considerazioni di Alexander Pache nel saggio apparso nel giugno 1907 sulle pagine letterarie («Belletristisch-Literarische Beilage» 24, p. 2) delle «Hamburger Nachrichten». Sull'argomento si vedano, tra gli altri, anche Kurt Bräutigam, *Thomas Mann. «Tonio Kröger»*, Monaco, Oldenbourg, 1969, pp. 12-14, Helmut Jendreich, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf, Bagel, 1977, pp. 176-178, Ortwin Beisbart, *Thomas Mann. «Tonio Kröger»*, in Jakob Lehmann (cur.), *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser*, vol. II, Königstein, Scriptor, 1980, pp. 101-124.

¹⁸ *Lebensabriß* (1930), *GW XI* (Reden und Aufsätze, 3), 116: «"Tonio Kröger" erschien 1903 [...]. Hier wohl zum erstenmal wußte ich die Musik stil- und formbildend in meine Produktion hineinwirken zu lassen».

¹⁹ *Lebensabriß* (1930), *GW XI* (Reden und Aufsätze, 3), 116: «Die epische ProsaKomposition war hier [d.h.: im "Tonio Kröger"] zum erstenmal als ein geistiges Themengewebe, als musikalischer Beziehungskomplex verstanden, wie es später, in größerem Maßstabe, beim "Zauberberg" geschah».

l'unico personaggio degno di questo nome è il protagonista, e l'unico tema che emerge dal testo è il suo eterno ritrovarsi sospeso tra due mondi²⁰: quello della normalità borghese e quello della "maledizione" artistico-letteraria.

L'elemento unificante del racconto dev'essere dunque individuato nella prospettiva di Tonio Kröger e nel suo conflitto interiore, conflitto che si estrinseca in varie contrapposizioni (talvolta incoerenti) in contesti narrativi, riflessivi, lirico-saggistici²¹, o lirico-sognanti: i biondi dagli occhi azzurri e i bruni dagli occhi scuri, la sensibilità settentrionale e la sensualità meridionale, il retaggio paterno e quello materno, il cognome Kröger e il nome Tonio, la famiglia borghese e la vita zingaresca, oppure, ancor più in generale, la concretezza del vissuto e l'interiorità intellettuale o spirituale.

I bruni dagli occhi scuri sono sempre implicitamente contrapposti ai biondi dagli occhi azzurri, ma nel primo capitolo si parla esplicitamente del «viso bruno» e degli «occhi scuri» di Tonio²². Il contrasto con i capelli e gli occhi di Hans (entrambi chiarissimi) sembra qui riferirsi soltanto alla contrapposizione tra meridione e settentrione, che viene messa in risalto dal contrasto tra il volto del protagonista, intagliato con nettezza meridionale, e l'aspetto squisitamente nordico del suo compagno preferito, che porta un «berretto danese alla marinara»²³. Differenze sociali tra i due non

²⁰ *Erz.*, 270: «Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es in folge dessen ein wenig schwer».

²¹ Nel «Saggio autobiografico» lo stesso Thomas Mann chiama «lirico-saggistico» il «pezzo centrale» del racconto, vale a dire la conversazione sull'arte del quarto capitolo. Si veda *Lebensabriß* (1930), *GW XI* (Reden und Aufsätze, 3), 115: «das lyrisch-essayistische Mittelstück».

²² *Erz.*, 204: «Aber unter Tonio's runder Pelzmütze blickten aus einem brünetten und ganz südlich scharfgeschnittenen Gesicht dunkle und zart umschattete Augen mit zu schweren Lidern träumerisch und ein wenig zaghaft hervor ...».

²³ *Erz.*, 204: «Hans trug eine dänische Matrosenmütze mit kurzen Bändern, unter der ein Schopf seines bastblonden Haares hervorquoll. Er war außerordentlich hübsch und [...] mit stahlblauen Augen». Nei primi appunti sul racconto, Hans porta ancora un nome scandinavo: Tage. Si veda Hans Wysling, *Dokumente zur Entstehung des "Tonio Kröger"*, in Paul Scherrer e H. W. (cur.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Berna, Francke, 1967, p. 53. – I capelli di Hans sono «biondi come la rafia», dove «rafia» (per estensione anche i filamenti del lino o della canapa) non implica alcunché di negativo, bensì semplicemente un biondo pallidissimo. Allo stesso modo la descrizione dei suoi occhi («azzurri come l'acciaio») non comporta «freddezza», bensì una tonalità chiarissima. Il ragazzo viene sempre presentato come molto attraente, e il suo ciuffo è particolarmente ammirato dagli adulti («Guten Tag, Hans Hansen, mit deinem netten Schopf!», *Erz.*, 208).

ve ne sono, poiché appartengono entrambi a famiglie molto potenti dell'alta borghesia²⁴. Ma, nella prospettiva del protagonista, quegli occhi azzurri e «limpidi» simboleggiano un invidiabile modo di essere, un vivere e operare senza conflitti, «in ordine e in felice comunanza con tutti»²⁵. Tonio, invece, è «in conflitto con tutto»²⁶ e si tormenta di continuo perché vorrebbe essere come Hans, ma allo stesso tempo si rende conto di amare cose completamente diverse: non già la scuola, i compagni, i cavalli, la ginnastica, il nuoto, o la barca a vela, bensì la riflessione solitaria, il *Don Carlos* di Schiller²⁷, le poesie composte quasi di nascosto e, ancora, il violino, la fontana a zampillo, il vecchio noce, il mare, e più precisamente quel Mar Baltico del quale, nelle vacanze, può «ascoltare segretamente i sogni estivi»²⁸.

All'origine del conflitto interiore di Tonio vi è dunque il suo trovarsi sospeso tra due mondi: quello della normalità borghese e quello della vo-

²⁴ Al pari della fittizia famiglia Kröger, i Mann avevano una ditta che commerciava in granaglie. Anche il padre di Armin Martens, il compagno di scuola di Thomas Mann che, con la figura di Hans, si vide erigere «un monumento in *Tonio Kröger*», apparteneva all'alta borghesia commerciale di Lubecca. Per la rievocazione autobiografica si veda la lettera del marzo 1955 all'ex compagno di scuola Hermann Lange: «Aber ich habe [Armin Martens] im "Tonio Kröger" ein Denkmal gesetzt [...]» (*Briefe* III, 387).

²⁵ *Erz.*: «“Wer so blaue Augen hätte”, dachte [Tonio], “und so in Ordnung und glücklicher Gemeinschaft mit aller Welt lebte wie du! Stets bist du auf eine wohlständige und allgemein respektierte Weise beschäftigt. [...] Aber darum sind deine Augen so klar. Zu sein wie du ...”». Il tipo biondo e dagli occhi azzurri potrebbe in qualche misura richiamare la «bestia bionda» (peraltro avida di preda e di vittoria) che troviamo nella *Genealogie der Moral* (1887). Ma Thomas Mann – profondo conoscitore degli scritti di Nietzsche (si veda anche la nota 53) – sottolinea nel suo *Lebensabriß* che la sua “Blonde Bestie” è stata spogliata del carattere bestiale, mentre conserva l'originale mancanza della componente spirituale: «[...] und übriggeblieben ist nichts als die Blondheit zusammen mit der Geistlosigkeit» (*GW* XI, 110).

²⁶ *Erz.*, 207: «“Warum bin ich doch so sonderlich und in Widerstreit mit allem, zerfallen mit den Lehrern und fremd unter den anderen Jungen?”».

²⁷ Il *Don Carlos* di Schiller è il libro che Tonio vorrebbe far leggere a Hans, che invece preferisce le illustrazioni dei libri sui cavalli (*Erz.*, 209: «“Ich bleibe bei meinen Pferdebüchern”»). Tonio è rimasto particolarmente colpito dalla scena in cui il Re Filippo piange perché l'amico che crede di aver trovato lo tradisce. Rendendosi conto che, quando non sono soli, Hans si vergogna di lui (*Erz.*, 212), Tonio pensa al re che «è sempre così solo e senza amore» (*Erz.*, 210: «“Er ist immer so ganz allein und ohne Liebe, und nun glaubt er einen Menschen gefunden zu haben, und der verrät ihn ...”»).

²⁸ *Erz.*, 206: «Der Springbrunnen, der alte Walnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, die Ostsee, deren sommerliche Träume er in den Ferien belauschen durfte [...]».

cazione artistico-letteraria (il titolo originario del racconto era «Letteratura»²⁹). Da un lato egli vorrebbe essere come il padre, «un signore alto dagli occhi azzurri e pensosi»³⁰, che rappresenta la sensibilità settentrionale; dall'altro egli ama di più «la sua mamma bruna e piena di fuoco», che suona meravigliosamente il pianoforte e il mandolino³¹, e che già con il suo nome – Consuelo³² – sembra incarnare la sensualità meridionale. Tonio – il cui aspetto è in qualche misura «straniero»³³ – è ben consapevole di questa scissura che attraversa il suo essere e si sforza di capire le ragioni del padre e di considerare «eccessivo» o addirittura «sconveniente» che un ragazzo di buona famiglia componga versi³⁴. Nel tentare di convincersi che gli altri hanno ragione Tonio arriva perfino a identificare il poeta (e l'artista in genere) con il girovago, contrapponendolo al borghese rispettabile: «Non siamo certo zingari in un carrozzone verde», pensa quando vorrebbe giustificare il padre che lo sgrida e lo punisce per i voti scadenti riportati a scuola, «ma gente per bene, gente del Console Kröger, la famiglia dei Kröger ...»³⁵. Ma tutti questi sforzi servono a ben poco, perché Tonio – pur non essendo «uno zingaro in un carrozzone verde» – si sente di-

²⁹ Si veda la lettera del febbraio 1901 al fratello Heinrich: «[...] Eine längst geplante Novelle mit dem unschönen aber spannenden Titel "Literatur". (*Illae lacrimae!*)» (*Briefe I*, 26).

³⁰ *Erz.*, 207: «[...] sein Vater, ein langer, sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen [...]».

³¹ *Erz.*, 207: «Tonio liebte seine dunkle und feurige Mutter, die so wunderbar den Flügel und die Mandoline spielte». Più avanti (quando si risposerà dopo la morte del marito) la madre sarà più chiaramente colei che è indifferente a tutto: «Tonios Mutter jedoch, seine schöne feurige Mutter, die so wunderbar den Flügel und die Mandoline spielte und der alles ganz einerlei war, vermählte sich nach Jahresfrist aufs neue, und zwar mit einem Musiker, einem Virtuosen mit italienischem Namen, dem sie in blaue Fernen folgte» (*Erz.*, 221).

³² *Erz.*, 207: «[seine schöne, schwarzhaarige Mutter], die Consuelo mit Vornamen hieß und überhaupt so anders war als die übrigen Damen der Stadt, weil der Vater sie sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte [...]». La madre di Thomas Mann era nata in Brasile ed era figlia di un proprietario terriero tedesco e di una brasiliana di origine creolo-portoghese.

³³ *Erz.*, 209: «sein[] fremde[s] Äußere[s]».

³⁴ *Erz.*, 206: «Andererseits aber empfand er selbst es als ausschweifend und eigentlich ungehörig, Verse zu machen, und mußte all denen gewissermaßen recht geben, die es für eine befremdende Beschäftigung hielten».

³⁵ *Erz.*, 207: «"Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen, sondern anständige Leute, Konsul Krögers, die Familie der Kröger ..."».

verso, solo ed escluso dall'ambito della gente «perbene», della gente «comune»³⁶.

Anche il nome che porta contribuisce a ricordargli la scissura che lo attraversa: da un lato, il cognome Kröger, che rappresenta la tradizione e la rispettabilità della borghesia nella città anseatica; dall'altro, Tonio, il nome di battesimo voluto dalla madre³⁷, un nome che per Hans «non è neanche un nome», che è comunque «strambo»³⁸, e che per Erwin Jimmerthal suona «straniero». Certamente è un «qualcosa di particolare»³⁹, un qualcosa che, nel più ampio contesto del racconto, finisce col rappresentare la sensualità meridionale e la “stranezza” degli artisti. Né va dimenticato che “Tonio Kröger” – il cui suono è composto di meridione e di settentrione, di esotismo e di borghese normalità⁴⁰ – contrasta nettamente con “Hans Hansen”, una designazione che racchiude in sé la coerenza e la compiutezza del mondo borghese settentrionale. Nelle *Considerazioni di un impolitico* Thomas Mann considera il nome Tonio Kröger simbolo della mescolanza di sangue neolatino e tedesco, della posizione mediana tra sana normalità e raffinatezza artistica, tra decoro borghese e vita avventurosa, tra sentimento e “artisticità”⁴¹. L'elemento neolatino rimanda a tutto ciò che è esotico, e in particolare al meridione, che Thomas Mann considera la quintessenza non solo di ogni avventura «spirituale-sensuale», ma

³⁶ *Erz.*, 211-212: «Aber “Tonio” war etwas Ausländisches und Besonderes. Ja, es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossen von den Ordentlichen und Gewöhnlichen, obgleich er doch kein Zigeuner im grünen Wagen war, sondern ein Sohn Konsul Krögers, aus der Familie der Kröger ...».

³⁷ *Erz.*, 211: «[Tonio:] “Ja, es ist ein alberner Name, ich möchte, weiß Gott, lieber Heinrich oder Wilhelm heißen, das könnt ihr mir glauben. Aber es kommt daher, daß ein Bruder meiner Mutter, nach dem ich getauft worden bin, Antonio heißt; denn meine Mutter ist doch von drüben ...”».

³⁸ *Erz.*, 211: «[Hans:] “Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio ... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!”».

³⁹ *Erz.*, 211: «“Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas Besonderes ist ...”, sagte Jimmerthal und tat, als ob er zum Guten reden wollte».

⁴⁰ *Erz.*, 223: «dieser aus Süd und Nord zusammengesetzte Klang, dieser exotisch angehauchte Bürgersname».

⁴¹ *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) – *GW* XII (Reden und Aufsätze, 4), 91-92: «[Tonio Krögers Name mußte] das Symbol für jederlei Mischlingsproblematik abgeben, für die romanisch-deutsche Blutmischung nicht nur, sondern auch für die Mittelstellung zwischen Gesundheit und Raffinement, Anständigkeit und Abenteuererum, Gemüt und Artistik [...]».

anche della «fredda passione» di chi pratica l'arte⁴². L'elemento tedesco (o meglio "nordico") evoca invece un settentrione inteso come quintessenza della «cordialità» e dell'«appartenenza borghese», del «sentimento profondamente radicato» e di un'«intima umanità» che è comprensione e benevolenza verso i propri simili⁴³.

Per il giovanissimo poeta «misto nel nome e nell'essere»⁴⁴ amare Hans Hansen significa dunque avere nel cuore la «nostalgia» di una condizione di "normalità" per lui irraggiungibile, un'«invidia malinconica» per l'amico che ne è la personificazione adolescenziale, «un pochino di disprezzo» per tutto ciò che poco o nulla concede al richiamo dell'arte e dell'introspezione, nonché «un'integra, casta beatitudine» che gli deriva dalla consapevolezza che «il suo cuore vive»⁴⁵. E il cuore del ragazzo è vivo e palpitante perché trae forza dalla convinzione che la felicità «non sta nell'essere amati» (che invece produce un misto di soddisfazione e disgusto per la propria vanità), ma «nell'amare e forse nell'afferrare piccoli, ingannevoli attimi di vicinanza all'oggetto amato»⁴⁶.

Allo stesso modo, amare Ingeborg Holm dalla «treccia bionda e folta», dagli «occhi allungati azzurri e ridenti»⁴⁷ e dal nome così settentrionale significa, non solo continuare ad amare l'amore (sia pure in un contesto leggermente diverso), ma anche cercare disperatamente le attenzioni di un essere che si trova perfettamente a proprio agio nei salotti della società borghese. Tonio Kröger non ama Magdalena Vermehren, la ragazza dalla bocca soave, dai grandi occhi «scuri e lucidi» pieni di serietà e di entusiasmo. Non ama la compagna che è maldestra come lui nella danza, la ragazza che vorrebbe leggere i suoi versi e che spesso lo guarda di lontano

⁴² [Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises] (1929) – GW XI (Reden und Aufsätze, 3), 410: «Der Süden, das in dieser Geschichte der Inbegriff alles geistig-sinnlichen Abenteuers, der kalten Leidenschaft des Künstlertums [...]».

⁴³ [Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises] (1929) – GW XI (Reden und Aufsätze, 3), 410: «[...] der Norden dagegen der Inbegriff aller Herzlichkeit und bürgerlichen Heimat, alles tief ruhenden Gefühls, aller innigen Menschlichkeit».

⁴⁴ L'espressione ricorre nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) – GW XII, 542: «Nein, das war kein Ästhet, dieser Jüngling-Dichter mit dem gemischten Namen und Wesen».

⁴⁵ *Erz.*, 213: «Damals lebte [Tonios] Herz; Sehnsucht war darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit».

⁴⁶ *Erz.*, 220: «Denn das Glück, sagte er sich, ist nicht, geliebt zu werden; das ist eine mit Ekel gemischte Genugtuung für die Eitelkeit. Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen».

⁴⁷ *Erz.*, 214: «[Inge] mit dem dicken, blonden Zopf, den länglich geschnittenen, lachenden, blauen Augen».

«col capo chino»⁴⁸. No: ama «la gaia Inge» dalla mano grassoccia⁴⁹ e dalla personalità «sfacciatamente comune»⁵⁰ che contempla estaticamente le evoluzioni del maestro di ballo e di buone maniere Knaak, il quale dà gli ordini in francese e si distingue per lo sguardo «calmo e imperturbabile», perché i suoi occhi non guardano all'interno delle cose⁵¹. Tonio ama dunque un'altra variante del tipo biondo con gli occhi azzurri: una ragazza che si entusiasma per quello scimmione del maestro Knaak⁵², così come Hans si entusiasma per i cavalli. E così come Hans non avrebbe mai letto il *Don Carlos* di Schiller, Inge non leggerebbe mai né le poesie né le novelle di Storm, e tanto meno *Immensee*⁵³, che narra di un amore infelice e di una

⁴⁸ *Erz.*, 216-217: «Da war Magdalena Vermehren, Rechtsanwältin Vermehrens Tochter, mit dem sanften Mund und den großen, dunklen, blanken Augen voll Ernst und Schwärmerei. Sie fiel oft hin beim Tanzen; aber sie kam zu ihm bei der Damenwahl, sie wußte, daß er Verse dichtete, sie hatte ihn zweimal gebeten, sie ihr zu zeigen, und oftmals schaute sie ihn von weitem mit gesenktem Kopfe an». Durante la seconda delle tre figure della quadriglia, detta "Moulinet des dames", Tonio (maldestro nella danza come la ragazza bruna) finisce tra le "dame" e tutti ridono di lui: «"O weh!" rief [Herr Knaak]. "Halt, halt! Kröger ist unter die Damen geraten!».

⁴⁹ *Erz.*, 214: «[s]eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Kleinmädchenhand». L'espressione «die lustige Inge» ricorre più volte (*Erz.*, 214, 216, 217, 219, 220).

⁵⁰ *Erz.*, 220: «[s]eine blonde, lichte und übermütig gewöhnliche kleine Persönlichkeit».

⁵¹ *Erz.*, 216: «Wie ruhevoll und unverwirrbar Herr Knaaks Augen blickten! Sie sahen nicht in die Dinge hinein, bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden; sie wußten nichts, als daß sie braun und schön seien». Anche il nome del maestro di ballo e di buone maniere (François Knaak, dagli occhi «marroni e belli») ha un suono "misto" che potrebbe essere paragonato a quello del protagonista. In una società che faceva largo uso di francesismi, "François" non suonava però così esotico, soprattutto se associato alla persona di un maestro di ballo e di buone maniere. Ma ciò che rende Knaak perfettamente integrabile nell'ambiente in cui lavora – sembra voler dire Mann – è il fatto che anche lui, come gli altri, non guarda all'interno delle cose.

⁵² *Erz.*, 216: «"Was für ein unbegreiflicher Affe", dachte Tonio Kröger in seinem Sinn».

⁵³ *Erz.*, 219: «So schön und heiter wie du kann man nur sein, wenn man nicht *Immensee* liest und niemals versucht, selbst dergleichen zu machen; das ist das Traurige! ...». Per le reminiscenze della novella lirico-sentimentale *Immensee* (1850), che si avvale anche del motivo della vita zingaresca, si veda Günther Weydt, *Thomas Mann und Storm*, in Renate von Heydebrand e Klaus Günther Just (curr.), *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stoccarda, Metzler, 1969, pp. 182-183. Thomas Mann considerava il suo *Tonio Kröger* una sorta di ripresa problematica e moderna di *Immensee*. «[Tonio Kröger ist] ins Modern-Problematische fortgewandelter "Immensee"», «[eine Mischung aus] Wehmut und Kritik, Innigkeit und Skepsis, *Storm und Nietzsche*, Stimmung und Intellektualismus». Si vedano le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) – *GW XII* (Reden und Aufsätze, 4), 92 e 106.

solitaria esistenza artistica al di fuori della società borghese. Eppure Tonio – che trova «umiliante» dover ballare mentre si è innamorati⁵⁴ e preferirebbe starsene a guardare il vecchio noce che «scricchiola pesantemente» nel vento⁵⁵ – ama la gaia Inge, anche se lei lo disprezza per le sue poesie, anche se sa che i suoi futuri successi letterari non l'avrebbero minimamente impressionata⁵⁶, anche se il suo linguaggio non è il linguaggio di lei⁵⁷. La ama con tutte le sue forze perché sa che l'amore «rende ricchi e vivi», e lui vuole essere ricco e vivo invece di forgiare con i versi, in piena tranquillità, «qualcosa di compiuto»⁵⁸. La ama perché nella voce di lei si sente il suono di una vita fatta di pienezza e di calore, ed è felice perché si rende conto che, grazie all'amore che prova per lei, il suo cuore «vive»⁵⁹. Ma amare Inge significa, per Tonio, anche provare nostalgia per una condizione di “normalità” per lui irraggiungibile, invidia per la ragazza che ne è l'impareggiabile personificazione e «un acerbo, opprimente dolore» di essere escluso dalla sua compagnia e di rimanere per sempre estraneo non solo a lei, ma anche alla società che lei rappresenta⁶⁰.

⁵⁴ *Erz.*, 217: «Ein wunderschönes Gedicht von Storm fiel ihm ein: “Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.” Der demütigende Widersinn quälte ihn, der darin lag, tanzen zu müssen, während man liebte ...». Nella poesia di Theodor Storm («Hyazinthen», 1852) l'«umiliante controsenso» si accompagna – come scrive Mann nel saggio intitolato *Theodor Storm* (1930) – a una pienezza di sentimenti in cui domina la malinconia e un pigro abbandonarsi all'amore rifiutando ogni azione – *GW IX* (Reden und Aufsätze, 1), 250: «[eine] Fülle von Empfindung, Schwermut, Liebesmüdigkeit». Sull'influsso esercitato da Storm sulla concezione manniana della contrapposizione tra la figura dell'artista e quella del borghese si veda Helmut Jendreck, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf, Bagel, 1977, pp. 198-199.

⁵⁵ *Erz.*, 218: «Warum, warum war er hier? Warum saß er nicht in seiner Stube am Fenster und las in Storms “Immensee” und blickte hie und da in den abendlichen Garten hinaus, wo der alte Walnußbaum schwerfällig knarrte? Das wäre sein Platz gewesen».

⁵⁶ *Erz.*, 219: «Es kam der Tag, wo er berühmt war, wo alles gedruckt wurde, was er schrieb, und dann würde man sehen, ob es nicht Eindruck auf Inge Holm machen würde ... Es würde *keinen* Eindruck machen, nein, das war es ja».

⁵⁷ *Erz.*, 220: «[...] denn seine Sprache war nicht ihre Sprache».

⁵⁸ *Erz.*, 214: «[...] denn er wußte, daß [die Liebe] reich und lebendig mache, und er sehnte sich, reich und lebendig zu sein, statt in Gelassenheit etwas Ganzes zu schmieden ...».

⁵⁹ *Erz.*, 219: «[Inges Stimme], in welcher es klang von warmem Leben». *Erz.*, 219-220: «Aber obgleich er einsam, ausgeschlossen und ohne Hoffnung vor einer geschlossenen Jalousie stand und in seinem Kummer tat, als könnte er hindurchblicken, so war er dennoch glücklich. Denn damals lebte sein Herz».

⁶⁰ *Erz.*, 217: «Er, er liebte Inge Holm, die blonde, lustige Inge, die ihn sicher darum verachtete, daß er poetische Sachen schrieb ... er sah sie an, sah ihre schmalgeschnittenen, blauen Augen, die voll Glück und Spott waren, und eine neidische Sehnsucht, ein herber,

La «nostalgia piena d'invidia» che Tonio ora sperimenta nei confronti di Inge è la stessa che ha già provato per Hans⁶¹ ma, così come ha smesso di amare il figlio degli Hansen, Tonio non riesce a tenere viva la fiamma del suo amore per la figlia del Dottor Holm⁶². Solo che, mentre il passaggio dal primo al secondo amore non incide in alcun modo sul suo rapporto con la società in cui vive, ecco che lo svanire dell'amore per Inge segna anche il sopraggiungere di una nuova consapevolezza e l'abbandono della «vita bassa e grossolana» che lo ha tenuto così a lungo prigioniero⁶³.

Gli avvenimenti concreti di quel periodo – la morte del padre, la chiusura dell'impresa dei Kröger, il trasferimento a Monaco e le seconde nozze della madre con un musicista italiano⁶⁴ – contano fino ad un certo punto, perché ormai Tonio si sente chiamato al servizio della «potenza dello spirito e della parola»⁶⁵ e la sua giovanile passione per la letteratura intesa come dispensatrice di onori e grandezza fa sì che egli non provi dolore nell'abbandonare la «tortuosa» città natale dai frontoni ventosi e i fidi compagni della sua vita interiore – la fontana a zampillo e il vecchio noce del giardino –, così come il mare che ama tanto⁶⁶.

Ma la potenza alla quale si è dedicato gli mostra «l'intima essenza del mondo e tutto ciò che si trova dietro le parole e le azioni», in altre parole:

drängender Schmerz, von ihr ausgeschlossen und ihr ewig fremd zu sein, saß in seiner Brust und brannte ...».

⁶¹ *Erz.*, 208: «So war Hans Hansen, und seit Tonio Kröger ihn kannte, empfand er Sehnsucht, sobald er ihn erblickte, eine neidische Sehnsucht, die oberhalb der Brust saß und brannte».

⁶² *Erz.*, 220: «[...] und Tage kamen, da Tonio Kröger nicht mehr so unbedingt wie ehemals für die lustige Inge zu sterben bereit war, weil er Lust und Kräfte in sich fühlte, auf seine Art in der Welt eine Menge des Merkwürdigen zu leisten».

⁶³ *Erz.*, 222: «Denn er war groß und klug geworden, hatte begriffen, was für eine Bewandnis es mit ihm hatte, und war voller Spott für das plumpe und niedrige Dasein, das ihn so lange in seiner Mitte gehalten hatte».

⁶⁴ Questi avvenimenti hanno una base autobiografica, ma la vedova Mann non si risposò.

⁶⁵ *Erz.*, 222: «Er ergab sich ganz der Macht, die ihm als die erhabenste auf Erden erschien, zu deren Dienst er sich berufen fühlte und die ihm Hoheit und Ehren versprach, der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront».

⁶⁶ *Erz.*, 222: «Und er verließ die winklige Heimatstadt, um deren Giebel der feuchte Wind pfiß, verließ den Springbrunnen und den alten Walnußbaum im Garten, die Vertrauten seiner Jugend, verließ auch das Meer, das er so sehr liebte, und empfand keinen Schmerz dabei». Su questi "personaggi" del racconto si veda Erich Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Francoforte, Suhrkamp, 1959, p. 68.

«comicità e miseria»⁶⁷. Durante i suoi soggiorni in grandi città e nel meridione⁶⁸ Tonio sprofonda nelle voluttà della carne, perché il suo cuore è «morto e senza amore»⁶⁹. Ormai segnato con il marchio dell'artista⁷⁰, combattuto tra «gelida spiritualità e divorante ardore dei sensi», e sempre consapevole del retaggio paterno e di quello materno, conduce una vita sregolata e spossante, spesso accompagnata dall'angoscia, la quale però non gli impedisce di incappare in avventure stravaganti degne di «uno zingaro in un carrozzone verde»⁷¹.

Il graduale indebolimento della salute si accompagna all'acuirsi della sensibilità artistico-letteraria⁷², quasi a conferma della tesi di Nietzsche (ben nota a Mann) che stabilisce uno stretto collegamento tra malattia e grandezza artistica⁷³. E con i primi successi letterari, firmati con lo stesso nome usato per le vecchie rime dedicate «al noce, alla fontana a zampillo e al mare»⁷⁴, sembra rafforzarsi non solo la convinzione che le opere veramente valide nascono esclusivamente «sotto la pressione di una vita grama», ma anche la nozione che «chi vive non lavora» e che «uno dev'es-

⁶⁷ *Erz.*, 222: «[Die Macht des Geistes und Wortes] schärfte seinen Blick und ließ ihn die großen Wörter durchschauen, die der Menschen Busen blähen, sie erschloß ihm der Menschen Seelen und seine eigene, machte ihn hellsehend und zeigte ihm das Innere der Welt und alles letzte, was hinter den Worten und Taten ist. Was er aber sah, war dies: Komik und Elend – Komik und Elend».

⁶⁸ *Erz.*, 222: «Er lebte in großen Städten und im Süden».

⁶⁹ *Erz.*, 222-223: «Aber da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei».

⁷⁰ *Erz.*, 222: «das Mal an seiner Stirne». Cfr. *Erz.*, 230: «das Zeichen an [seiner] Stirne».

⁷¹ *Erz.*, 223: «So kam es nur dahin, daß er, haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin- und hergeworfen, unter Gewissensnöten ein erschöpfendes Leben führte [...]. "Welch Irrgang!" dachte er zuweilen. "Wie war es nur möglich, daß ich in alle diese exzentrischen Abenteuer geriet? Ich bin doch kein Zigeuner im grünen Wagen, von Hause aus ..."».

⁷² *Erz.*, 223: «Aber in dem Maße, wie seine Gesundheit geschwächt ward, verschärfte sich seine Künstlerschaft».

⁷³ Mann riprende esplicitamente la tesi di Nietzsche in un saggio su Dostoevskij (1946): «[es scheint nicht möglich], Künstler zu sein und nicht krank zu sein» – *GW IX* (Reden und Aufsätze, 1), 663-664. Su questa cosiddetta "apologia della malattia" si veda Fernand Hoffmann, *Thomas Mann als Philosoph der Krankheit*, Lussemburgo, Saint-Paul, 1975.

⁷⁴ *Erz.*, 223: «Und schnell ward sein Name, derselbe, [...] mit dem er seine ersten Reime an den Walnußbaum, den Springbrunnen und das Meer unterzeichnet hatte, dieser aus Süd und Nord zusammengesetzte Klang, dieser exotisch angehauchte Bürgersname zu einer Formel, die Vortreffliches bezeichnete».

sere morto per essere davvero un creatore»⁷⁵. Con la “morte” del cuore per mancanza d’amore, si profila così il concetto di “maledizione della letteratura”, che condanna a creare in assenza di vera vita.

Ma è nella conversazione primaverile con Lisaveta Ivànovna che le convinzioni di Tonio Kröger emergono più esplicitamente, consentendo al lettore di meglio comprendere la sua condizione, passata e presente. Il suo modo di essere, fin dall’inizio del racconto, è dovuto al carattere malinconico e al conflitto tra il retaggio paterno, associato all’ambiente “settentrionale” in cui vive, e il retaggio materno, associato al mondo “meridionale” e artistico. L’impossibilità di farsi accettare dalla società che lo circonda spinge Tonio a rifugiarsi nella solitudine, nelle letture e nell’introspezione. In questo suo mondo interiore egli si sente “diverso”, e identifica la sua condizione con quella dell’artista “tipico”. I primi successi letterari sembrano confermare questa identificazione, che rimane comunque travagliata e sofferta. L’esperienza personale s’intreccia poi inestricabilmente con letture di vario genere, soprattutto filosofiche⁷⁶, determinando la concezione del tutto particolare che Tonio espone a Lisaveta nel quarto capitolo riguardo alla condizione dell’artista e all’essenza dell’arte.

La capacità di creare artisticamente non è una vocazione, ma una «maledizione» che si fa sentire presto, quando si dovrebbe vivere in armonia con tutto il mondo e, invece, si ha la sensazione di essere segnati, di essere prigionieri di un misterioso contrasto con gli altri, con la gente comune e ordinaria⁷⁷. E l’abito borghese può camuffare colui che pratica l’arte per

⁷⁵ *Erz.*, 224: «Er arbeitete stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung für jene Kleinen, denen das Talent ein geselliger Schmuck war, [...] unwissend darüber, daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein».

⁷⁶ Di notevole importanza, a questo proposito, la riflessione di Nietzsche sull’«artista del futuro», che deve disprezzare il mondo senza poterne fare a meno: «Denn freilich ist es ein Leben von mannigfacher Qual und Scham in einer Welt unstat und unheimlich zu sein und doch zu ihr reden, von ihr fordern zu müssen, sie verachten und doch die Verachtete nicht entbehren zu können – es ist die eigentliche Not des Künstlers der Zukunft [...]» – Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Monaco, Musarion, 1922, p. 322.

⁷⁷ *Erz.*, 229: «Sagen Sie nichts von «Beruf», Lisaveta Iwanowna! Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch, – damit’s Sie wissen. Wann beginnt er fühlbar zu werden, dieser Fluch? Früh, schrecklich früh. Zu einer Zeit, da man billig noch in Frieden und Eintracht mit Gott und der Welt leben sollte. Sie fangen an, sich gezeichnet, sich in einem rätselhaften Gegensatz zu den anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen zu fühlen [...]».

mestiere, ma non l'artista vero, che è fin troppo avventuriero dentro⁷⁸, che non è un uomo normale, ma un qualcosa di estraneo, di sconcertante, di diverso⁷⁹, un essere che suscita la stessa diffidenza che si prova in presenza di un «giocoliere o artista girovago»⁸⁰ o di chi (come il banchiere che ha dovuto scontare una dura pena detentiva) scopre il proprio talento letterario grazie alla familiarità con la galera⁸¹.

La frattura che divide l'artista, così concepito, dalla gente comune e rispettabile («un uomo probo, sano e perbene non scrive, non recita, non compone affatto»⁸²), porta con sé un'inevitabile conseguenza: non essendo partecipe del mondo normale, «non sente», non prova sentimenti comuni, perché la materia da trattare deve diventargli indifferente prima che sia possibile dominarla con ironica distanza per ricavarne «l'immagine estetica»⁸³, ovvero l'opera artistica percepibile dai sensi. Rappresentare l'umano senza prendervi parte⁸⁴ comporta un rapporto freddo e “ricer-

⁷⁸ *Erz.*, 227: «Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug».

⁷⁹ *Erz.*, 230: «Verkleiden Sie sich [...]: Sie werden kaum die Augen aufzuschlagen und ein Wort zu sprechen brauchen, und jedermann wird wissen, daß Sie kein Mensch sind, sondern irgend etwas Fremdes, Befremdendes, anderes ...».

⁸⁰ *Erz.*, 230-231: «Sehen Sie, Lisaweta, ich hege auf dem Grunde meiner Seele – ins Geistige übertragen – gegen den Typus des Künstlers den ganzen Verdacht, den jeder meiner ehrenfesten Vorfahren droben in der engen Stadt irgend einem Gaukler und abenteuernden Artisten entgegengebracht hätte, der in sein Haus gekommen wäre». Il “giocoliere o artista girovago” equivale qui allo “zingaro nel carrozzone verde” (si confronti sopra, alla nota 35 *et passim*) e al “bohémien” (si veda sotto, alla nota 167) nel suo significato originario di “zingaro”. Nel menzionare, in un'annotazione, la natura sostanzialmente “sospetta” dell'artista, lo stesso Mann rinvia a Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, tradotto in tedesco tra il 1887 e il 1890. Si veda Hans Wysling, *Dokumente zur Entstehung des “Tonio Kröger”*, in Paul Scherrer e H. W. (cur.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Berna, Francke, 1967, p. 57. – L'espressione «città angusta» viene usata più volte da Mann per designare Lubeca, la cui parte più vecchia (caratterizzata da vie strettissime fiancheggiate da case dagli alti frontoni triangolari) sorge su un'isola circondata dai corsi d'acqua che, con il fiume Trave, sfociano nel Mar Baltico.

⁸¹ *Erz.*, 231: «Man könnte daraus, mit einiger Keckheit, folgern, daß es nötig sei, in irgend einer Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um zum Dichter zu werden». Più avanti Tonio sosterrà di preferire il «collega banchiere criminale» alla figura del tanto aborrito dilettante: «Nein, da halte ich es mit meinem Kollegen, dem kriminellen Bankier» (*Erz.*, 237).

⁸² *Erz.*, 228-229: «[“Wenn mein Publikum] je begriffe, daß ein rechtschaffener, gesunder und anständiger Mensch überhaupt nicht schreibt, mimt, komponiert ...».

⁸³ *Erz.*, 228: «“das ästhetische Gebilde”».

⁸⁴ *Erz.*, 229: «“Ich sage Ihnen, daß ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben”».

cato” con la gente comune⁸⁵, implica una sorta di castrazione dell’artista⁸⁶, il quale deve essere addirittura un qualcosa che si pone al di fuori dell’umano, in uno strano rapporto di «disumana» lontananza rispetto all’umano⁸⁷. Così, quando la primavera tende a risvegliare «la graziosa banalità dei ricordi e delle sensazioni»⁸⁸, un artista come il novelliere Adalbert – che Tonio in qualche misura invidia perché sa ciò che vuole – si rifugia nella «sfera remota e sublime» del *café* letterario, in una zona «neutrale» e «insensibile all’alternarsi delle stagioni»⁸⁹.

E c’è un qualcosa di equivoco che genera e accompagna la creazione artistica, così che perfino una grande opera d’arte come *Tristano e Isotta* può avere un influsso negativo sul pubblico⁹⁰. Per Tonio Kröger, così come per Thomas Mann, l’arte dell’«irresistibile» Wagner è infatti «molto discutibile» quanto a «nobiltà, purezza e integrità dei suoi effetti»⁹¹. E questi effetti sono particolarmente deleteri per il “dilettante”, che è il tipo umano più disprezzato dall’artista, perché, pur essendo «vivo» (in quanto “sente”), crede di poter diventare, all’occasione, anche creatore, senza sapere che il vero artista è necessariamente «morto»⁹². Il dilettante, ribadisce Tonio, dà il «miserabile spettacolo della vita che vuole cimentarsi nel-

⁸⁵ *Erz.*, 228: «“dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen”».

⁸⁶ *Erz.*, 229: «“Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger ... Wir singen ganz rührend schön. Jedoch –”».

⁸⁷ *Erz.*, 228: «“Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe”».

⁸⁸ *Erz.*, 227: «“[...] die holde Trivialität der Erinnerungen und Empfindungen, die [der Frühling] erweckt”».

⁸⁹ *Erz.*, 226: «[Adalbert:] “Gott verdamme den Frühling!” [...] Was mich betrifft, so gehe ich nun ins Café. Das ist neutrales, vom Wechsel der Jahreszeiten unberührtes Gebiet, wissen Sie, das stellt sozusagen die entrückte und erhabene Sphäre des Literarischen dar [...]”».

⁹⁰ Nel saggio *Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?* (1927) Thomas Mann definisce *Tristano e Isotta* l’opera più alta e più pericolosa di Wagner: «Es gab Zeiten, wo ich keine Aufführung des “Tristan” im Münchner Hoftheater versäumte, dieses höchsten und gefährlichsten unter Wagners Werken [...] – *GWX* (Reden und Aufsätze, 2), 895.

⁹¹ Nel saggio manniano *Über die Kunst Richard Wagners* (1911) si legge il seguente giudizio su Wagner: «Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tieffragwürdig in bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Wirkungen» – *GWX* (Reden und Aufsätze, 2), 841.

⁹² *Erz.*, 236: «“Wir Künstler verachten niemand gründlicher als den Dilettanten, den Lebendigen, der glaubt, obendrein bei Gelegenheit einmal ein Künstler sein zu können”». Si confronti sopra, alla nota 75: «[...] unwissend darüber, [...] daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein».

l'arte»⁹³ e vorrebbe cogliere una fogliolina dell'alloro poetico senza per questo «dover pagare con la vita»⁹⁴. E così come un tempo aveva deciso di non indurre Hans a scrivere versi⁹⁵, ora Tonio sostiene che, se si ama la vita, non c'è cosa più assurda che voler attirare alla poesia la gente che preferisce di gran lunga leggere «libri di cavalli» corredati di istantanee⁹⁶.

Il travaglio dell'artista, così come lo intende Tonio, non è dunque generato dalla tormentata ricerca dei modi per fissare il vissuto nell'opera d'arte, bensì dalla convinzione che l'arte appartenga a una sfera separata da quella del vissuto e che l'artista sia perciò condannato all'esclusione perpetua dalla vita vera. Di fronte allo sfogo di Tonio, Lisaveta fa in modo che l'amico richiami alla mente un'osservazione di Orazio nell'Amleto scespiriano: «Vedere le cose così vorrebbe dire vederle con troppa esattezza»⁹⁷. Essere costretto, per la propria natura, a veder chiaro attraverso il velo della grandezza, delle vicende familiari o dell'esistenza in sé e per sé significa, per Amleto, tendere alla paralisi di ogni forma di decisione o di azione. Essere cresciuto con la capacità di veder chiaro attraverso il velo del sentimento e della vita di tutti i giorni equivale, per Tonio, a ritrovarsi in una dimensione diversa e separata dal mondo delle persone normali, così che l'arte, per lui, diventa un qualcosa di equivoco, di anormale, di pericoloso, e l'"artista vero" un tipo umano che suscita diffidenza e ripulsa.

Tonio ammette che, per l'opera di alcuni scrittori russi, si può parlare – come vorrebbe Lisaveta – di «distruzione delle passioni tramite la conoscenza e la parola», così che il letterato, in questi casi, può essere considerato un individuo «perfetto» e «santo»⁹⁸. Ma Tonio si sente più vicino ad

⁹³ *Erz.*, 236: «Denn schließlich, – welcher Anblick wäre kläglicher als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht?».

⁹⁴ *Erz.*, 237: «Da stand [der Dilettant] und büßte in großer Verlegenheit den Irrtum, daß man ein Blättchen pflücken dürfe, ein einziges, vom Lorbeerbaume der Kunst, ohne mit seinem Leben dafür zu zahlen?».

⁹⁵ *Erz.*, 213: «Wer wußte, – vielleicht brachte er ihn noch dazu, ebenfalls Verse zu schreiben? ... Nein, nein, das wollte er nicht! Hans sollte nicht werden wie Tonio, sondern bleiben, wie er war, so hell und stark, wie alle ihn liebten und Tonio am meisten!».

⁹⁶ *Erz.*, 236: «[...] man sollte nicht Leute, die viel lieber in Pferdebüchern mit Momentaufnahmen lesen, zur Poesie verführen wollen!».

⁹⁷ *Erz.*, 232: «Das ist die Antwort des Horatio, liebe Lisaweta. «Die Dinge so betrachten, hieße, sie zu genau betrachten, nicht wahr?»» (Hamlet, V, I: «HORATIO. "Twere to consider too curiously to consider so», dove "curiously" sta per "minuziosamente", "ingegnosamente").

⁹⁸ *Erz.*, 232: «[Lisaweta] "Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der lite-

«Amleto il danese», che per lui è il «tipico letterato», consapevole di essere «chiamato a conoscere senza essere nato per questo», colui che «vede fino in fondo a una cosa» e «si sente disgustato a morte», perché prova la «nausea della conoscenza»⁹⁹, la stessa che Nietzsche associa alla figura di Amleto nella *Nascita della tragedia*¹⁰⁰.

Ma non basta. Oltre alla nausea, c'è anche la «noia della conoscenza», la «stanchezza» di chi pratica l'attività letteraria¹⁰¹, perché comprendere e sperimentare tutto significa che ogni conoscenza, per il letterato, è «vecchia e noiosa»¹⁰². Quanto alla «parola», così calorosamente invocata da Lisaweta, si può dire che il mezzo artistico serve, non già a redimere i sentimenti, bensì a raffreddarli e a «metterli in ghiaccio»¹⁰³, vale a dire a renderli indifferenti e quindi dominabili dalla «distanza ironica» che il letterato frappone tra sé e la materia da trattare. Credere di poter «liquidare» passioni e sentimenti per mezzo del linguaggio letterario equivale dunque

rarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengeistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger". / [Tonio] "Sie haben ein Recht, so zu sprechen, Lisaweta Iwanowna, und zwar im Hinblick auf das Werk Ihrer Dichter, auf die anbetungswürdige russische Literatur, die so recht eigentlich die heilige Literatur darstellt, von der Sie reden"».

⁹⁹ *Erz.*, 232: «"Es gibt etwas, was ich Erkenntnisekel nenne, Lisaweta: Der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen, – der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten. Er wußte, was das ist: zum Wissen berufen werden, ohne dazu geboren zu sein"».

¹⁰⁰ Nel suo saggio manniano *Freud und die Zukunft* (1936) troviamo questo passo: «Das Wort "Erkenntnisekel" steht im *Tonio Kröger*. Es hat gut nietzsche'sches Gepräge, und seine Jünglingsschwermut deutet auf das Hamlethafte in Nietzsche's Natur, in der die eigene sich spiegelte, – einer Natur, zum Wissen berufen, ohne eigentlich dazu geboren zu sein» – *GW IX* (Reden und Aufsätze, 1), 481. Si confronti questo passo in Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], Stoccarda, Reclam, 1981, p. 50: «[...] der dionysische Mensch [hat] Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln. [...] Die Erkenntnis tötet das Handeln [...] – das ist die Hamletlehre». Non convince la tesi di Hellmut Haug, *Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns*, Tübinga, Niemeyer, 1969, p. 63, secondo cui Tonio è nauseato perché si sarebbe dato all'arte per compensare altre carenze.

¹⁰¹ *Erz.*, 233: «"Ach ja, die Literatur macht müde, Lisaweta!"».

¹⁰² *Erz.*, 233: «"Alle Erkenntnis ist alt und langweilig"».

¹⁰³ *Erz.*, 234: «"Was aber das «Wort» betrifft, so handelt es sich da vielleicht weniger um eine Erlösung als um ein Kaltstellen und Aufs-Eis-legen der Empfindung?"».

ad aver fiducia in un «ciarlatano», la cui professione di fede è riassunta nella formula «Ciò che viene espresso è liquidato»¹⁰⁴.

Pur essendo stato colpito in pieno dalla “maledizione della letteratura”, Tonio non si considera però un «nichilista»¹⁰⁵, perché è ben consapevole – soprattutto in primavera¹⁰⁶ – che la vita «può desiderare di continuare a vivere», senza vergognarsene, «anche dopo essere stata espressa e “liquidata”»¹⁰⁷. La vita, in altre parole, può essere più forte dell’arte e dello spirito, per il quale ogni azione, ogni «sentimento vivo» «è peccato», e dunque necessita di redenzione¹⁰⁸. Anche se non è riuscito ad afferrarla, Tonio ama la vita normale e ripudia la filosofia «ebbra» di Nietzsche, là dove si spinge fino all’esaltazione di Cesare Borgia (il “superuomo” del Rinascimento) nell’ambito di un culto esasperato che può portare all’«abnorme» e al «demoniaco»¹⁰⁹. Per il vero artista, la vita si pone sempre come «eterno contrario» di fronte allo spirito e all’arte, ma non si presenta mai come «visione di sanguinosa grandezza e di selvaggia bellezza»¹¹⁰. La nostalgia di Tonio non è rivolta verso «ciò che è raffinato, eccentrico o satanico»¹¹¹ (come in certi filoni del decadentismo europeo), bensì verso «ciò che è

¹⁰⁴ *Erz.*, 234: «Und für diesen kalten und eitlen Scharlatan wollen Sie ernstlich eintreten? Was ausgesprochen ist, so lautet sein Glaubensbekenntnis, ist erledigt. Ist die ganze Welt ausgesprochen, so ist sie erledigt, erlöst, abgetan ...». Né il tono occasionalmente derisorio di Tonio, né la sua esasperazione del concetto di “distanza ironica” giustificano la tesi di chi – come Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, Monaco, Hanser, 1964, p. 119 *et passim* – vede nel protagonista addirittura un “Tonio l’ironico” in grado di superare il proprio conflitto grazie alle sue capacità mediatrici.

¹⁰⁵ *Erz.*, 234: «“[...] ich bin kein Nihilist ...”».

¹⁰⁶ *Erz.*, 227: «Man [d.h.: Der Künstler] arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet?».

¹⁰⁷ *Erz.*, 234: «“Sehen Sie, der Literat begreift im Grunde nicht, daß das Leben noch fortfahren mag, zu leben, daß es sich dessen nicht schämt, nachdem es doch ausgesprochen und «erledigt» ist”».

¹⁰⁸ *Erz.*, 234: «“Aber siehe da, [das Leben] sündigt trotz aller Erlösung durch die Literatur unentwegt darauf los; denn alles Handeln ist Sünde in den Augen des Geistes ...”».

¹⁰⁹ *Erz.*, 235: «“Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgend eine trunkene Philosophie, die ihn aufs Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das Geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag”».

¹¹⁰ *Erz.*, 235: «“Nein, das «Leben», wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, – nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar [...]”».

¹¹¹ *Erz.*, 235: «“Der ist noch lange kein Künstler, meine Liebe, dessen letzte und tiefste Schwärmerci das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist [...]”».

normale, rispettabilissimo, amabile», insomma verso «la vita nella sua seducente banalità»¹¹².

Dietro queste parole di Tonio non c'è, tuttavia, solo il desiderio di riavvicinarsi a una qualsiasi vita normale; c'è anche il rimpianto di non aver mai avuto «un po' di amicizia», e dunque di non aver mai conosciuto quello stato di «abbandono» e di «confidenza» che gli procurerebbe vera e propria «felicità umana»¹¹³. E quando dice di avere nostalgia di «un amico umano»¹¹⁴ Tonio non intende certo l'amicizia, che ben conosce, dei letterati «resi muti dalla conoscenza», e dunque simili non già ai comuni essere umani, bensì a «demoni, coboldi, mostri oscuri e fantasmi»¹¹⁵. Ma Tonio non intende neppure l'amicizia che gli viene offerta da gente che – al pari di Magdalena Vermehren – «cade sempre»¹¹⁶, da gente che apprezza i suoi lavori letterari perché è infelice, e trova nella poesia «una dolce vendetta contro la vita»¹¹⁷. Desiderare «un amico tra gli uomini»¹¹⁸ significa, per Tonio, provare nostalgia di ciò che non ha mai avuto e che sta all'origine della frattura che lo divide dal mondo, vale a dire l'amicizia e la piena accettazione da parte di «quelli con gli occhi azzurri», di quelli «che non hanno bisogno dello spirito»¹¹⁹.

Questa furtiva e struggente nostalgia per «le delizie della normalità»¹²⁰ ci riporta ancora una volta alla sofferta solitudine di Tonio Kröger, al suo perenne, borghesissimo senso di colpa e al conseguente amore per i «biondi e normali». Il giudizio che Lisaveta dà dell'amico («Lei è un bor-

¹¹² *Erz.*, 235: «[...] das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!».

¹¹³ *Erz.*, 235: «[...] die Sehnsucht [...] nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und menschlichem Glück [...]».

¹¹⁴ *Erz.*, 235: «Ein menschlicher Freund!».

¹¹⁵ *Erz.*, 235: «Aber bislang habe ich nur unter Dämonen, Kobolden, tiefen Unholden und erkenntnisstumpfen Gespenstern, das heißt: unter Literaten Freunde gehabt».

¹¹⁶ *Erz.*, 236: «Leute, die immer hinfallen». Si confrontino le espressioni usate per indicare il maldestro comportamento di Magdalena Vermehren alla scuola di danza: «Sie fiel oft hin beim Tanzen» (*Erz.*, 217) e «Magdalena Vermehren, die immer hinfiel» (*Erz.*, 219, 220).

¹¹⁷ *Erz.*, 236: «Leute, [...] denen die Poesie eine sanfte Rache am Leben ist».

¹¹⁸ *Erz.*, 235: «Wollen Sie glauben, daß es mich stolz und glücklich machen würde, unter Menschen einen Freund zu besitzen?».

¹¹⁹ *Erz.*, 236: «Ich finde [...] immer nur Leidende und Sehnsüchtige und Arme und niemals jemand von den anderen, den Blauäugigen, Lisaweta, die den Geist nicht nötig haben! ...».

¹²⁰ *Erz.*, 235: «[...] die versthohlene und zehrende Sehnsucht, Lisaweta, nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit! ...».

ghese che ha sbagliato percorso – un borghese che si è smarrito ...»¹²¹) non aggiunge alcunché di nuovo a quanto Tonio ha già detto, ma il giovane sfrutta le parole dell'amica per richiamare ironicamente la tesi che si riassume nella formula «Ciò che viene espresso è liquidato»¹²². Al pari della vita che non si lascia “liquidare” dalla letteratura, la tormentata condizione dello scrittore non può dirsi tuttavia “liquidata” né dal giudizio espresso da Lisaveta, né dalla battuta di Tonio, che tende a chiudere con eleganza la lunga confessione: «La ringrazio, Lisaveta Ivànovna; ora posso andarmene a casa in pace. *Sono liquidato*»¹²³.

Ma Tonio ama la vita. E non già quella passata nell'Italia dal cielo «velutato», dove ha trovato «vino generoso», «dolce sensualità», «bellezza» e occhi che riflettono passionalità piuttosto che coscienziosità artistica¹²⁴, bensì quella che immagina di poter vivere per qualche tempo in Danimarca, che conosce e ama senza averla mai visitata, un paese che vede come una sorta di paradigma del settentrione bagnato dal Mar Baltico, dove il nome “Ingeborg” «è un arpeggio della più immacolata poesia»¹²⁵. La Danimarca gli offre la possibilità di visitare il Castello di Kronborg, presso Helsingør, dove il fantasma regale apparve ad Amleto, ma soprattutto lo riporta ai territori dell'adolescenza, ai territori che comprendono la natia Lubeca (dove si fermerà durante il viaggio) e che sono abitati da quei “biondi e normali” che non riesce a dimenticare.

¹²¹ *Erz.*, 238: «“Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger, – ein verirrter Bürger”».

¹²² Si veda sopra, alla nota 104.

¹²³ *Erz.*, 238: «“Ich danke Ihnen, Lisaveta Iwanowna; nun kann ich getrost nach Hause gehn. *Ich bin erledigt*”».

¹²⁴ *Erz.*, 238: «“Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit [...] Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen ...”». L'individuo “romanzo” è qui considerato passionale in un senso quasi animalesco, in contrapposizione al coscienzioso artista tedesco e “nordico” in genere. Si confrontino anche le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) – *GW* XII, 542-543. Oltre a rappresentare il polo negativo della contrapposizione tra settentrione e meridione che tanto tormenta Tonio Kröger (e, con lui, Thomas Mann), questa immagine dell'Italia rimanda anche al Rinascimento italiano visto come sede del già condannato culto per l'«abnorme» e per il «demoniaco», come patria di chi ha visioni «di sanguinosa grandezza e di selvaggia bellezza» (si veda sopra, alle note 109 e 110), una «grande, demoniaca bellezza» che verrà considerata nemica dell'uomo anche nell'ultimo capitolo (*Erz.*, 271: «Ich bewundere die Stolzen und Kalten, die auf den Pfaden der großen, der dämonischen Schönheit abenteuernd und den “Menschen” verachten, – aber ich beneide sie nicht»).

¹²⁵ *Erz.*, 239: «“Ingeborg», ein Harfenschlag makellosester Poesie”».

Così, avvicinandosi ormai l'autunno, Tonio Kröger parte per Lubeca, dove la sua rivisitazione degli anni dell'adolescenza stenta a delinearsi, perché impedita dalla «tela onirica»¹²⁶ che sembra avvolgerlo, affascinandolo, fin dal suo arrivo e che ricompare il mattino seguente come «aroma delicato e aspro di sogni lontani», come «velo» o «tela di nebbia»¹²⁷, dopo un lungo sonno «fra sogni confusi e stranamente nostalgici»¹²⁸. La passeggiata che Tonio intraprende in questa particolare atmosfera di vaghe nostalgie comprende una sosta davanti alla casa di Inge ed è poi simile al percorso seguito nel primo capitolo: dai bastioni alla villa di Hans, dalla zona del porto all'abitazione dei genitori. Come in «certi sogni leggeri», Tonio supera gli «ostacoli» interiori¹²⁹ e visita la casa paterna trasformata in biblioteca pubblica, rievoca gli ultimi momenti di vita della nonna e del padre e, colto da profonda nostalgia, si rende conto che solo il vecchio noce è rimasto al suo posto: nel giardino abbandonato a se stesso l'albero fruscia o scricchiola pesantemente nel vento come una volta¹³⁰.

La rivisitazione non potrebbe essere più completa, ma si rivela diversa dal previsto: non solo perché Tonio non ha ritrovato le persone e le cose di un tempo, ma anche perché la città natale gli sembra ancora una volta ostile, proprio come nel periodo della sua adolescenza. Sprovvisto di documenti e sospettato di essere un malvivente il cui nome «complicato e romantico» sembra composto da una bizzarra mistura di suoni provenienti da razze diverse¹³¹, Tonio Kröger è costretto a dichiarare la sua professione di scrittore e a mostrare le bozze di un suo lavoro per evitare ulteriori guai. E ancora una volta – proprio come un tempo – non può fare a

¹²⁶ *Erz.*, 241: «Und diese Gegenwart nun unterschied sich durch nichts von einem dieser betörenden und unzerreißbaren Traumgespinste, in denen man sich fragen kann, ob dies Trug oder Wirklichkeit ist».

¹²⁷ *Erz.*, 243: «[...] kaum daß er den Druck des Windes, des starken Windes, der ein zartes und herbes Aroma aus fernen Träumen mit sich führte, wieder im Angesicht spürte, als es sich ihm wie Schleier und Nebelgespinst um die Sinne legte ...».

¹²⁸ *Erz.*, 242: «Er schlief lange, unter verworrenen und seltsam sehnsüchtigen Träumen».

¹²⁹ *Erz.*, 244: «[...] wie in gewissen leichten Träumen, in denen die Hindernisse von selbst vor einem weichen und man, von wunderbarem Glück begünstigt, ungehindert vorwärts dringt ...».

¹³⁰ *Erz.*, 246: «Eine stechende Wehmut durchzuckte ihn. Er blickte seitwärts durchs Fenster hinaus. Der Garten lag wüst, aber der alte Walnußbaum stand an seinem Platze, schwerfällig knarrend und rauschend im Winde».

¹³¹ *Erz.*, 249: «[Er] buchstabierte dann aus dem buntbeschriebenen Papier einen ganz verzwickten und romantischen Namen zusammen, der aus den Lauten verschiedener Rassen abenteuerlich gemischt erschien».

meno di essere in qualche misura d'accordo con gli «uomini dell'ordine borghese»¹³² che lo hanno preso per un millantatore senza arte né parte o per uno zingaro nato in un «carrozzone verde»¹³³. Come può, infatti, lo scrittore Tonio Kröger essere considerato una persona perbene, se non rivela le sue origini borghesi, se non dichiara – e il protagonista non intende farlo – di essere il figlio del Console Kröger, di appartenere alla grande famiglia dei Kröger?

L'illusione di potersi felicemente collocare tra i “biondi e normali” ritornando nella sua città natale è dunque svanita¹³⁴, e a Tonio non resta che imbarcarsi per la Danimarca. Sul Mar Baltico egli dimentica subito lo spiacevole episodio, mentre il vento, che qui soffia libero e senza ostacoli, gli rinnova la sensazione di poter percepire «il frusciare e lo scricchiolare del vecchio noce» e il cigolio del cancello della villa di Hans¹³⁵. Nei rapporti sociali, però, la situazione non cambia. Il giovane commerciante di Amburgo con cui scambia qualche parola sulla nave gli propina una serie di sciocchezze che Tonio ascolta con benevolenza, ma la sensazione di superiorità che gli deriva dal sentirsi in presenza del solito “dilettante” («certamente scrive [...] versi da commerciante, molto sinceramente sentiti»¹³⁶) viene ben presto incrinata dal fatto che il compagno di viaggio dai capelli biondo-rossicci, giudicando l'interlocutore dall'aspetto, lo considera un forestiero. Più tardi Tonio potrà rifugiarsi nel suo rapporto intensissimo con il Mar Baltico, con il mare tempestoso che gli strappa dal petto un canto «inflammato d'amore» per l'«amico selvaggio» della sua giovi-

¹³² *Erz.*, 249: «Und waren diese Männer der bürgerlichen Ordnung nicht im Grunde ein wenig im Recht? Gewissermaßen war er ganz einverstanden mit ihnen ...».

¹³³ *Erz.*, 249: «Sollte er der Sache ein Ende machen, indem er sich zu erkennen gab, indem er [dem Besitzer des Hotels] eröffnete, daß er kein Hochstapler von unbestimmter Zuständigkeit sei, von Geburt kein Zigeuner im grünen Wagen, sondern der Sohn Konsul Kröger's, aus der Familie der Kröger? Nein, er hatte keine Lust dazu».

¹³⁴ In questo senso ha ragione Hubert Ohl, *Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle "Tonio Kröger"*, in «Literatur in Wissenschaft und Unterricht», XXII/2 (1989), p. 109 nel dichiarare fallita la visita alla città natale se intesa come recupero di un passato ormai perduto.

¹³⁵ *Erz.*, 251-252: «Und in dem Sausen, Klatschen, Schäumen und Ächzen rings um ihn her glaubte er das Rauschen und Knarren des alten Walnußbaumes, das Kreischen einer Gartenpforte zu hören ...».

¹³⁶ *Erz.*, 253: «“Sicherlich schreibt er Verse”, dachte Tonio Kröger, “tief ehrlich empfundene Kaufmannsverse ...”». Come si ricorderà, il giovane commerciante filosofeggia sulle stelle e sulla piccolezza dei mortali.

nezza¹³⁷. Questa poesia d'amore s'interrompe dopo il primo verso, e quindi non diventa un «qualcosa di compiuto», forgiato in piena tranquillità¹³⁸, secondo i canoni della “vera arte”. Ma lo slancio che l'ha ispirata fa improvvisamente capire a Tonio che il suo cuore «vive», così come viveva un tempo, quando conosceva l'amore¹³⁹.

Il rifugiarsi nell'amore per il Mar Baltico può essere, però, soltanto una parentesi consolatoria, non di più. Una volta arrivato a Copenaghen, dove tutto gli ricorda la sua città natale, Tonio si rende conto che le case, l'aria salmastra, i capelli biondi, gli occhi azzurri, il suono di una parola, e soprattutto i nomi che legge qua e là, sembrano custodire un qualcosa che egli percepisce come «rimprovero, lamento, e nostalgia di ciò che è perduto»¹⁴⁰. La bella e gaia Copenaghen, del resto, non è che un surrogato di ciò che Tonio cerca quasi inconsapevolmente, e così, preso da una strana inquietudine e dal desiderio di isolarsi nuovamente, il giovane riprende il mare fino a Helsingör, per poi proseguire in carrozza alla volta della stazione balneare di Aalsgaard.

Nel piccolo albergo in cui alloggia gli ospiti sono pochi, e comunque non impediscono a Tonio Kröger di rinchiudersi in sé il più possibile, godendo appieno della presenza del mare e del vento, in un «profondo oblio», in un «libero fluttuare al di sopra dello spazio e del tempo» che solo a tratti viene disturbato da «un breve e pungente senso di nostalgia o di rimpianto», subito allontanato da una pigrizia che non vuole ricercarne le cause¹⁴¹. Questo periodo di abbandono pressoché completo viene interrotto da un avvenimento che non stupisce Tonio in modo particolare, un evento quasi preannunciato dalla bella giornata di sole dopo giorni grigi e piovosi. Tra i gitanti e la gente di Helsingör che arriva di buon'ora per godersi la natura prima del festoso ballo serale Tonio vede un giovane e

¹³⁷ *Erz.*, 254: «Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. “Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint” ...».

¹³⁸ *Erz.*, 254: «Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet». Si confronti sopra, alla nota 58.

¹³⁹ *Erz.*, 254: «Sein Herz lebte ...». Si confronti sopra, alle note 45 e 59.

¹⁴⁰ *Erz.*, 255: «[...] Namen, die ihm aus alten Tagen bekannt waren, die ihm etwas Zartes und Köstliches zu bezeichnen schienen, und bei alledem etwas wie Vorwurf, Klage und Sehnsucht nach Verlorenem in sich schlossen».

¹⁴¹ *Erz.*, 258: «Er genoß ein tiefes Vergessen, ein erlöstes Schweben über Raum und Zeit, und nur zuweilen war es, als würde sein Herz von einem Weh durchzuckt, einem kurzen, stechenden Gefühl von Sehnsucht oder Reue, das nach Namen und Herkunft zu fragen er zu träge und versunken war».

una giovane dai capelli biondi e dagli occhi azzurri che attraversano la sala tenendosi per mano e crede di riconoscere in loro Hans Hansen e Ingeborg Holm¹⁴². Forse i due personaggi sono fratello e sorella¹⁴³, ma nel suo monologo interiore (che talvolta diventa un dialogo immaginario con loro), il protagonista continua a vederli e a parlarne come se l'identificazione con gli adolescenti di un tempo fosse reale.

Tonio si ritrova così ancora una volta a rallegrarsi di essere "vivo" e, pur essendo ormai autunno, deve allontanare subito dalla mente il ricordo di Adalbert il novelliere, che a Monaco si era rifugiato nel *café* letterario per non sentire l'aria di primavera¹⁴⁴. La gioia che Tonio prova al pensiero che i due giovani ritorneranno la sera stessa per la festa da ballo – una gioia «dolce e ansiosa», mai più provata «in quegli anni lunghi e morti»¹⁴⁵ – comporta però anche il ravvivarsi delle sofferenze già sperimentate quando amava intensamente senza essere ricambiato. Spiando dalla veranda non illuminata e poi osservando la festa danzante dalla porta a vetri del salone dell'albergo, Tonio rivive, unificandole in una sorta di sogno ad occhi aperti, le sue giovanili e particolarissime pene d'amore a Lubeca. Solo che qui Hans e Inge non rappresentano due esperienze distinte, non compaiono separatamente, bensì riuniti in coppia, quasi a sancire la loro appartenenza all'unico tipo umano di cui Tonio possa innamorarsi: una «specie chiara», una «razza» dagli occhi azzurri come l'acciaio e dai capelli biondi¹⁴⁶.

¹⁴² *Erz.*, 260: «Und plötzlich öffnet sich die Tür, und Hand in Hand kamen die beiden herein [...] Ingeborg, die blonde Inge, war hell gekleidet, wie sie in der Tanzstunde bei Herrn Knaak zu sein pflegte. [...] Sie war vielleicht ein klein wenig erwachsener als sonst und trug ihren wunderbaren Zopf nun um den Kopf gelegt; aber Hans Hansen war ganz wie immer [...]».

¹⁴³ *Erz.*, 266: «[Hans] hatte sich zu ihr gesetzt, die vielleicht seine Schwester war [...]». Anche se non fossero fratello e sorella, i due personaggi (danesi) non sarebbero comunque da intendersi come i vecchi compagni di Tonio. Eppure qualcuno (e non solo in Italia) li identifica ancora con i "veri" Hans e Inge. Già in una recensione del 1903 (sul settimanale monacense *Die Freistatt*) Edgar Steiger scriveva che Inge diventa la moglie di Hans, e che a Tonio resta soltanto la disperata nostalgia per ciò che è biondo – si veda Werner Bellmann (cur.), *Thomas Mann. «Tonio Kröger». Erläuterungen und Dokumente*, 1983, p. 60.

¹⁴⁴ *Erz.*, 261: «Einmal [...] erinnerte er sich flüchtig eines fernen Bekannten, Adalberts, des Novellisten, der wußte, was er wollte, und sich ins Kaffeehaus begeben hatte, um der Frühlingsluft zu entgehen. Und er zuckte die Achseln über ihn ...» (si confronti sopra, alla nota 89).

¹⁴⁵ *Erz.*, 261: «[...] und er tat nichts, als sich hierauf freuen, mit einer so ängstlichen und süßen Freude, wie er sie lange, tote Jahre hindurch nicht mehr erprobt hatte».

¹⁴⁶ *Erz.*, 264: «Tonio Kröger sah sie an, die beiden, um die er vor Zeiten Liebe gelitten hatte, – Hans und Ingeborg. Sie waren es nicht so sehr vermöge einzelner Merkmale

Lo scenario di questa strana esperienza danese richiama quello del secondo capitolo, ma la lezione di ballo e di buone maniere a Lubecca cede il posto alla serata danzante nell'albergo di Aalsgaard. Il maestro di cerimonie Knaak è rimpiazzato da un individuo zelante e un po' comico che dirige la festa di provincia¹⁴⁷. Magdalena Vermehren, la ragazza che nel ballo è maldestra come Tonio¹⁴⁸, ricompare nelle vesti di una pallida e gracile fanciulla dai neri occhi umidi che lo guarda di lontano «col capo chino»¹⁴⁹ e che poi cade a terra rovinosamente durante il *galop*¹⁵⁰. Né poteva mancare la quadriglia, con il novello Signor Knaak che dà gli ordini in francese. Tonio arrossisce nel ricordo della figuraccia di molti anni prima¹⁵¹ e poi, proprio come allora, si sente sfiorato dal profumo di Inge, un profumo che porta con sé un vago sentimento di nostalgia, di tenerezza, d'invidia o forse di «disprezzo di sé»¹⁵². In Tonio riemerge così la consapevolezza della propria diversità di fronte a persone «spensierate, unite e felici»¹⁵³ ma irraggiungibili, che lo guardano con un'indifferenza che è quasi disprezzo¹⁵⁴, con le quali è impossibile comunicare, perché il loro linguaggio, ora come allora, non è il suo linguaggio¹⁵⁵, perché Inge, ora come allora, avrebbe ragione di ridere di lui anche se fosse diventato grande come Beethoven, Schopenhauer e Michelangelo messi insieme¹⁵⁶.

und der Ähnlichkeit der Kleidung, als kraft der Gleichheit der Rasse und des Typus, dieser lichten, stahlblauäugigen und blondhaarigen Art [...]». Per gli occhi azzurri come l'acciaio si veda sopra, alla nota 23.

¹⁴⁷ *Erz.*, 263: «[...] ein Provinzlöwe mit Augenglas und gebranntem Haupthaar, Postadjunkt oder dergleichen und wie die fleischgewordene komische Figur aus einem dänischen Roman [...]».

¹⁴⁸ Si veda sopra, alla nota 116.

¹⁴⁹ *Erz.*, 266: «Gesenkten Kopfes blickte sie Tonio Kröger von unten herauf mit schwarzen, schwimmenden Augen an».

¹⁵⁰ *Erz.*, 268: «Das blasse Mädchen fiel hin. Sie fiel so hart und heftig, daß es fast gefährlich aussah, und mit ihr der Kavalier».

¹⁵¹ Si veda sopra, alla nota 48.

¹⁵² *Erz.*, 267: «Was war es doch? Sehnsucht? Zärtlichkeit? Neid? Selbstverachtung?».

¹⁵³ *Erz.*, 263: «[...] nachdem man den ganzen Tag miteinander verbracht, sorglos, gemeinsam und glücklich».

¹⁵⁴ *Erz.*, 265-266: «Auch Ingeborg und Hans streiften ihn beinahe gleichzeitig mit den Augen, mit jener vollkommenen Gleichgültigkeit, die fast das Ansehen der Verachtung hab».

¹⁵⁵ *Erz.*, 266: «Denn ihre Sprache war nicht seine Sprache». Si confronti sopra, alla nota 57.

¹⁵⁶ *Erz.*, 267: «“Und wenn ich, ich ganz allein, die neun Symphonien, die «Welt als Wille und Vorstellung» und das «jüngste Gericht» vollbracht hätte, – du würdest ewig recht haben, zu lachen ...”».

E riaffiora anche qui – con il verso di Storm¹⁵⁷ – «la nordica, malinconica e intimamente goffa pesantezza del sentimento», l'«umiliante controsenso» di dover ballare mentre si è innamorati, il tormento di essere dominati da un dolce e pigro sentimento che scaturisce dalla vita vera e dovere al tempo stesso agire, eseguire con prontezza e presenza di spirito «la difficile e pericolosa danza dei coltelli, la danza dell'arte»¹⁵⁸.

La condizione dell'artista appare dunque ancora una volta come una sorta di sventura, o almeno di deviazione, perché comporta, oltre al consueto tormento creativo, la distanza nei confronti della vita e la «maledizione della conoscenza»¹⁵⁹. Tonio si sente davvero «un borghese che ha sbagliato percorso», «un borghese che si è smarrito»¹⁶⁰ ed è consapevole che ricominciare da capo nella «beata normalità» non servirebbe a nulla¹⁶¹. Inevitabilmente solo e sfinito di gelosia per coloro che possono godere di una vita normale, Tonio è consapevole che neppure questa volta Inge si avvicinerà a lui per farlo felice. Lo stesso vale, naturalmente, per Hans, che con Inge rappresenta l'originario e naturale «modo di amare, di soffrire e di essere felice» di Tonio, anzi la vita stessa e la terra natale, caratterizzata da un «sentimento intimo e semplice»¹⁶². E mentre da un lato è felice come una volta perché, amando, il suo cuore vive veramente sconfiggendo l'«irrigidimento», la «desolazione» e il «gelo» dello spirito e dell'arte¹⁶³, dall'altro Tonio piange, sopraffatto dalla nostalgia della terra natale e dal rimorso per gli anni che ha vissuto «desolato e paralizzato dalla cono-

¹⁵⁷ Si veda sopra, alla nota 54.

¹⁵⁸ *Erz.*, 267-268: «Er kannte sie so gut, die melancholisch-nordische, innig-ungeschickte Schwerfälligkeit der Empfindung, die daraus sprach. Schlafen ... Sich danach sehnen, einfach und völlig dem Gefühle leben zu dürfen, das ohne die Verpflichtung, zur Tat und zum Tanz zu werden, süß und träge in sich selber ruht, – und dennoch tanzen, behend und geistesgegenwärtig den schweren, schweren und gefährlichen Messertanz der Kunst vollführen zu müssen, ohne je ganz des demütigenden Widersinnes zu vergessen, der darin lag, tanzen zu müssen, indes man liebte ...».

¹⁵⁹ *Erz.*, 265: «[...] frei vom Fluch der Erkenntnis und der schöpferischen Qual leben [...]».

¹⁶⁰ Si veda il giudizio di Lisaveta (sopra, alla nota 121) ripreso anche da Tonio nell'ultimo capitolo (*Erz.*, 270).

¹⁶¹ *Erz.*, 265: «[...] lieben und loben in seliger Gewöhnlichkeit! ... Noch einmal anfangen? Aber es hülfe nichts».

¹⁶² *Erz.*, 269: «Er flüsterte zwei Namen in das Kissen hinein, diese paar keuschen, nordischen Silben, die ihm seine eigentliche und ursprüngliche Liebes-, Leides- und Glücksart, das Leben, das simple und innige Gefühl, die Heimat bezeichneten».

¹⁶³ *Erz.*, 269: «Ja, wie damals war es, und er war glücklich wie damals. Denn sein Herz lebte. Was aber war gewesen während all der Zeit, in der er das geworden, was er nun war? – Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! Und Kunst! ...».

scenza»¹⁶⁴, lontano da quell'esistenza banale ma soavemente cullante come un valzer che da sempre costituisce la sua meta ideale¹⁶⁵.

Come si può vedere, la particolarissima prospettiva di Tonio Kröger e il suo conflitto interiore si confermano, nel loro complesso, come elemento unificante in ogni fase del racconto. E alcune delle contrapposizioni che riflettono questo travaglio vengono riprese anche nel capitolo finale, là dove Tonio scrive a Lisaveta una lettera dal settentrione in cui conferma il suo radicamento nell'arte e ribadisce il suo amore per la "vita banale", per quella "normalità" che coincide con il suo sentirsi "borghese"¹⁶⁶. Dalla fusione del retaggio paterno con quello materno è nato un borghese che si è sviato nell'arte, «un bohémien con la nostalgia per la buona educazione, un artista con la coscienza sporca»¹⁶⁷, un individuo sospettoso dell'arte e del genio, sempre innamorato di tutto ciò che è semplice e ordinario, sempre attirato dalle «delizie della normalità»¹⁶⁸.

Ma il viaggio nel suo settentrione è forse servito a qualcosa, perché Tonio ora non solo evita di equiparare "spirito" e "arte", ma giunge perfino a dire che «se c'è qualcosa che possa trasformare un letterato in un poeta, è proprio questo amore borghese per ciò che è umano, vivo e ordinario»¹⁶⁹. La promessa di «fare meglio» in futuro non deve però essere intesa come preannuncio di una svolta¹⁷⁰. Per le sue prossime opere Tonio pensa già ad alcune figure «tragiche e ridicole», verso le quali si sente

¹⁶⁴ *Erz.*, 269: «[Tonio sah sich] verödet und gelähmt von Erkenntnis [...] und schluchzte vor Reue und Heimweh».

¹⁶⁵ L'ottavo capitolo si chiude con lo «smorzato e cullante» ritmo ternario di un valzer che sale fino alla camera in cui Tonio si è ritirato: «Um ihn war es still und dunkel. Aber von unten tönte gedämpft und wiegend des Lebens süßer, trivialer Dreitakt zu ihm herauf» (*Erz.*, 269). Precedentemente Tonio era sceso nel salone dell'albergo irresistibilmente attratto dalla «musica insulsa e beatamente cullante» di un valzer: «[...] unwiderstehlich angezogen von dieser dummen und selig wiegenden Musik» (*Erz.*, 262). La vita della gente "normale" e il ritmo del valzer vengono così accomunati nella caratterizzazione "dolce/cullante – sciocco/banale", in un contesto in cui anche "sciocco" o "insulso" diventa sinonimo di "banale", nel senso di "quotidiano" e "normale".

¹⁶⁶ *Erz.*, 270: «[...] und ich frage mich, ob Sie wohl wußten, [...] wie sehr mein Bürgertum und meine Liebe zum "Leben" eins und dasselbe sind».

¹⁶⁷ *Erz.*, 270: «Was herauskam, war dies: ein Bürger, der sich in der Kunst verirrt, ein Bohémien mit Heimweh nach der guten Kinderstube, ein Künstler mit schlechtem Gewissen».

¹⁶⁸ *Erz.*, 270: «[die] Wonnen der Gewöhnlichkeit». Si veda anche sopra, alla nota 120.

¹⁶⁹ *Erz.*, 271: «Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen».

¹⁷⁰ *Erz.*, 271: «Ich werde Besseres machen, Lisaweta, – dies ist ein Versprechen».

molto incline¹⁷¹. Né si deve dimenticare che, aiutando la fanciulla dai neri occhi umidi a rialzarsi dopo la rovinosa caduta durante la festa da ballo¹⁷², Tonio si è mostrato più comprensivo nei confronti della gente che «cade sempre»¹⁷³. Ma resta, immutata, la constatazione che il suo amore «più profondo e segreto appartiene ai biondi con gli occhi azzurri, ai luminosi e pieni di vita, agli esseri felici, amabili e comuni»¹⁷⁴.

Del resto, il movimento sostanzialmente circolare della vicenda personale viene confermato dalla chiusa del nono e ultimo capitolo. Nel pregare Lisaveta di non biasimare l'amore per i biondi con gli occhi azzurri, Tonio ricorre infatti alle stesse parole che il narratore aveva usato per rendere lo stato d'animo del protagonista nella chiusa del primo capitolo. Per il giovane scrittore amare ancora Hans Hansen e Ingeborg Holm significa infatti avere di nuovo nel cuore la «nostalgia» di una condizione di “normalità” per lui irraggiungibile, una «invidia malinconica» per i due esseri che ne sono stati la personificazione adolescenziale, «un pochino di disprezzo» per tutto ciò che poco o nulla concede al richiamo dell'arte e dell'introspezione, nonché «un'integra, casta beatitudine» che gli deriva dalla consapevolezza che questo amore «è buono e fecondo», perché fa sì che il suo cuore viva¹⁷⁵.

Il conflitto di fondo permane. Ma sarebbe del tutto improprio concludere – come ha fatto qualcuno – che Tonio Kröger rimane spettatore del gioco della vita, perché non può e non vuole prendervi parte¹⁷⁶. Le ultime pagine del racconto lasciano intravedere un artista-letterato che mira a sanare la frattura che lo divide dalla normalità del vissuto, pur restando

¹⁷¹ *Erz.*, 271: «[...] tragische und lächerliche [Gestalten] und solche, die beides zugleich sind, – und diesen bin ich sehr zugetan». Sembra difficile, qui, accettare l'interpretazione di chi vede in questo passo un'affermazione di impegno sociale. A favore di questa tesi sono, sia pure con prospettive diverse, Helmut Koopmann, *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks*, Göttinga, Vandenhoeck, 1975, pp. 87-89 e Inge Diersen, *Thomas Mann. Episches Werk. Weltanschauung. Leben*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1975, pp. 74-75.

¹⁷² *Erz.*, 268: «Da trat Tonio Kröger vor, faßte sie sacht an den Armen und hob sie auf».

¹⁷³ Si confronti sopra, alla nota 116.

¹⁷⁴ *Erz.*, 271: «Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blondem und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen».

¹⁷⁵ *Erz.*, 271: «Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit» (si confronti sopra, alla nota 45).

¹⁷⁶ Si veda Martin Havenstein, *Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller*, Berlino, Wiegandt & Grieben, 1927, pp. 227-229.

consapevole della necessità di distanziarsi dalla materia da trattare, nel solco della tradizione classica. L'arte non può fare a meno di una certa "oggettività", ma per essere viva ha bisogno della vita. Di una vita che non è soltanto quella dei biondi con gli occhi azzurri – che Tonio vede come gente luminosa, amabile e felice, però carente nella sfera spirituale –, ma anche di coloro che conducono un'esistenza in cui il vissuto quotidiano si coniuga con lo spirito, di coloro che si sentono attratti dall'arte, anche se, magari, «cadono sempre», anche se spesso sembrano figure «tragiche e ridicole»¹⁷⁷.

Il cambiamento nella "concezione dell'arte" forse non è ben visibile perché la nostalgia di Tonio Kröger si nutre di ricordi personali che talvolta pesano più di altri fattori, ma alla fine del racconto sembra davvero possibile affermare che il protagonista non sente più la vita come «eterno contrario» di fronte allo spirito e all'arte¹⁷⁸. L'arte e la vita possono essere concepite in maniera antitetica, ma la vita – al pari dell'arte – ha bisogno dello spirito, così che arte e vita appaiono ora inevitabilmente unite dalla sfera spirituale. Resta tuttavia inalterata la contrapposizione tra "arte", intesa come destino imposto all'individuo, e "borghesia", identificata con la "normalità" degli "spensierati" compagni dai capelli biondi e dagli occhi azzurri. Tonio, infatti, conserva intatta nel cuore la nostalgia di un'esperienza mai provata: quella di coloro che poco o nulla concedono al richiamo dell'arte e dello spirito, e che dunque non sono costretti a subire il tormento creativo e la «maledizione della conoscenza» che condizionano l'esistenza dell'artista¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Si veda sopra, alle note 116 e 171.

¹⁷⁸ Si veda sopra, alla nota 110.

¹⁷⁹ Si veda sopra, alla nota 159.

* * *

Moira Paleari
(Heidelberg / Milano)

*Friedrich Schlegel und die Rhetorik der deutschen Frühromantik**

«Es ist nicht nötig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte»¹. Ausgehend von dieser Auffassung der Poesie, die der deutsche Frühromantiker Friedrich Schlegel 1800 in seinem *Gespräch über die Poesie* vorträgt, mag fragwürdig erscheinen, die Begriffe Romantik und Rhetorik zusammenzubringen. Eigentlich erweisen sich sowohl eine Definition der Rhetorik als «ars bene scribendi»² als auch die Unterwerfung der Poesie unter vorgegebene Regeln als abwegig für die Frühromantik³. Dem von den antiken Rhetorikern entwickelten und von Humanismus und Barock erneut vorgeschlagenen traditionellen rhetorischen System setzen die ersten Romantiker eine neue Vorstellung der Sprachgewandtheit entgegen: Die Rhetorik wird nicht mehr als unabhängige Wissenschaft betrachtet, sondern unter den Überbegriff der «Universalpoesie», den Friedrich Schlegel im 116. *Athenäum-Fragment* prägt, eingegliedert.

Im Folgenden möchte ich das Verständnis der Rhetorik in der Frühromantik untersuchen und mich dabei des Beispiels Friedrich Schle-

* Mein Dank am Zustandekommen dieses Aufsatzes gilt Prof. Dr. Oskar Reichmann, in dessen Seminar an der Universität Heidelberg ich die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Thema erhielt. Für wertvollen Rat und Durchsicht des Manuskripts möchte ich mich bei Ulrike Hamann besonders bedanken.

¹ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: «Athenäum». Bd. 2. Ausgewählt und bearbeitet von C. Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 153-155.

² C. Ottmers, *Rhetorik*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 6.

³ Über den zwangsläufigen Verlust an Bedeutung der Rhetorik in der Frühromantik vgl.: H. Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatische um 1800*, in: H. Schanze (Hrsg.), *Rhetorik*, Frankfurt a.M. 1974, S. 126.

gels bedienen⁴. Seine Biographie gibt die Widersprüchlichkeit der angebrochenen neuen Epoche exemplarisch wieder⁵. In vielerlei Gestalt tritt Schlegel uns entgegen: als Rechtswissenschaftler in Göttingen (1789) und Leipzig (1791-93), als Literat, als Autor und Redakteur verschiedener Periodika – u.a. «Lyceum der schönen Künste», «Deutsches Museum» und «Concordia» –, als Gründer der Zeitschrift «Athenäum» (1797), als guter Kenner der Antike, als Dozent für Philosophie und vor allem als Kritiker und Theoretiker der Romantik. Der Bogen seiner Werke spannt sich von literarischen Texten – u.a. dem Fragment gebliebenen Roman *Lucinde* (1799) und dem Drama *Alarcos* (1802) – über Rezensionen, Aufsätze zur griechischen Literatur und Kultur und philologische Abhandlungen bis zu theoretischen Studien über Poesie und Literatur.

Dieser kurze Abriss von Schlegels Œuvre deutet bereits auf eines der bahnbrechenden Elemente der deutschen Frühromantik hin, nämlich auf die enge Verzahnung der theoretischen und der literarischen Werke. Anlehnend an diesen Gedanken werde ich zuerst Schlegels Auffassung der Rhetorik anhand der drei wichtigsten Prinzipien *inventio*, *dispositio* und *elocutio* entwickeln und sodann deren praktische Umsetzung in seinem Roman *Lucinde* analysieren.

I. Friedrich Schlegels Auffassung der Rhetorik

Untersucht man Schlegels theoretisches Verständnis der Rhetorik, so steht man der Schwierigkeit gegenüber, dass sich seine Aussagen zu diesem Thema in vielen Werken verstreut finden und sich teilweise einander widersprechen; so äußert er sich zu rhetorischen Fragestellungen u.a. in dem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795 entstanden, 1797 gedruckt), in den *Lyceum-Fragmenten* (1797) und in der Literaturtheorie des

⁴ Mit dem Thema der Auffassung der Rhetorik bei F. Schlegel beschäftigt sich P. Schnyder in seiner Dissertation *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1999. Der Autor widmet sich dem Verständnis der Rhetorik im theoretischen Frühwerk Schlegels und betont insbesondere die Berührungspunkte zwischen Rhetorik, Poesie, Philosophie und Politik, ohne jedoch die Rhetorizität der literarischen Texte des Frühromantikers aufzuarbeiten.

⁵ Zu Friedrich Schlegels Leben und Werk vgl. u.a.: W. Weiland, *Der junge F. Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*, Stuttgart 1968; E. Hüge, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen F. Schlegel*, Stuttgart 1971; E. Behler, *Frühromantik*, Berlin-New York 1992, S. 90 ff. Zu der Forschung über den Autor vgl. den reichhaltigen Beitrag V. Deubels, *Die Friedrich Schlegel-Forschung 1945-1972*, in: «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Sonderheft 1973, S. 48-182.

Athenäums (1798) bis hin zu seinen *Vorlesungen über Philosophie der Sprache und des Wortes* (1804).

Seinen neuen rhetorischen Ansatz formuliert Schlegel am deutlichsten in den *Athenäum-Fragmenten*, einer Sammlung von 451 Fragmenten, die in der dreibändigen Zeitschrift «Athenäum» erschienen sind. Sie knüpfen an Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* und an seine *Lyceum-Fragmente* an, die er in Reichardts Zeitschrift «Lyceum der Schönen Künste» in Berlin veröffentlicht⁶.

Der Kern der Schlegelschen Auffassung von Rhetorik und Poesie bildet ohne Zweifel das 116. *Athenäum-Fragment*, das eine systematische Theorie der romantischen Poesie liefert:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. [...] Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide⁷. (KS, S. 38-39)

Wie aus dieser Passage hervorgeht, bezeichnet Schlegel die romantische Poesie als «universal» (sie verbindet Endliches und Unendliches) und «progressiv» (der dichterische Prozess ist im ewigen Werden und strebt auf das unerkennbare Absolute hin). Ferner werden der romantischen Poesie folgende Hauptaufgaben zugewiesen: die Vereinigung aller getrennten Gattungen der Poesie, die Verbindung der Philosophie und

⁶ E. Behler, *Frühromantik*, S. 241.

⁷ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, München 1971², S. 38. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe mit der Verkürzung KS zitiert.

Rhetorik mit der Poesie sowie die Mischung von Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie.

Die traditionelle Unterscheidung zwischen Philosophie und Poesie⁸ wird hiermit aufgehoben, und ein neuer Begriff der Rhetorik entwickelt. Die Disziplin besteht nicht mehr aus selbständigen Regeln; sie erhält vielmehr einen eigenen Platz innerhalb der romantischen Poesie⁹ und ist der Freiheit und der Phantasie des Dichters unterstellt¹⁰. Dies führt eine Än-

⁸ Siehe diesbezüglich: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973², S. 41-44.

⁹ H. Schanze, *Rhetorik und Literaturwissenschaft*, in: H. F. Plett (Hrsg.), *Rhetorik*, München 1977, S. 60-76, hier S. 74.

¹⁰ Der Prozess der Loslösung von den Regeln hin zur Freiheit des Schöpfers macht sich auch in Texten anderer Frühromantiker bemerkbar, so zum Beispiel im folgenden Abschnitt aus Schellings *Philosophie der Kunst*: «Die Rhetorik kann den Zweck haben, durch Bilder zu reden, um sich anschaulich zu machen, oder um zu täuschen und Leidenschaften zu erwecken. Die Poesie hat nie einen Zweck außer sich, obgleich sie diejenige Empfindung, die in ihr selbst ist, auch außer sich hervorbringt». (F. W. J. Schelling, «Philosophie der Kunst (1802-03)», in: *Sämtliche Werke*. I. Abt., Bd. V, Stuttgart-Augsburg 1859, S. 639). Der Gegensatz zwischen Rhetorik und Poesie ist hier eindeutig zu belegen. Die Grenze zwischen den beiden ist durch ihre unterschiedlichen Aufgaben markiert: auf der einen Seite zeigt die Rhetorik Zwecke außer sich, auf der anderen Seite liegt der Zweck der Poesie in ihr selbst und offenbart sich als künstlerische Intuition. Auf diesen Unterschied geht August Wilhelm Schlegel ein: «Die Rhetorik ist durch ihren Stoff oder ihr Werkzeug mit der Poesie verwandt; aber sie läßt sich am meisten mit der Architektur vergleichen, indem sie einem bestimmten Zwecke dient, und doch der unbedingte Zweck des Schönen erreicht werden soll». A. W. Schlegel, «Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (1798-99)», in: *Vorlesungen*, hrsg. von E. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles. Bd. I: *Vorlesungen über Ästhetik (1798-1803)*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989, S. 119. – Auch Adam Müller behauptet, «daß die Beredsamkeit es allezeit auf einen bestimmten Zweck absieht, während die Poesie überhaupt keinen Zweck, und wenn ja einen, doch gewiß keinen hat, der im Bezirke unserer irdischen Neigungen und Bestrebungen liegt». (A. Müller, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1967, S. 69). – Einen Selbstzweck ordnet auch Novalis der Poesie zu: «Geschichte, Philosophie und Poesie – Die erste schafft an, die zweite ordnet und erklärt – die dritte hebt jede einzelne durch ausgesuchte Kontrastierung mit dem übrigen Ganzen, und wenn die Philosophie durch Bildung des äußeren Ganzen, oder durch die Gesetzgebung, die vollkommene Poesie möglich macht, so ist gleichsam die Poesie der Zweck derselben, durch den sie erst Bedeutung und anmutiges Leben erhält – denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft und das innere Ganze – die Weltfamilie, die schöne Haushaltung des Universi. (Novalis' *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhorn im Verein mit Richard Samuel, 4 Bde., Leipzig 1929, Bd. II, S. 294 f.). Diese Funktion der Verstärkung des Ganzen, die sich im Zusammenhang mit der Bestimmung der Poesie als Genuss entwickelt, überträgt Novalis auch in seine Poetik: «Poesie ist die große Kunst der Konstruktion der transzendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transzendente Arzt.

derung innerhalb der traditionellen Teile der Rhetorik – *inventio*, *dispositio* und *elocutio* – herbei und zeigt Schlegels Werk im Zeichen einer neuen Sensibilität.

a) *Inventio* (Erfindung)

Bei der *inventio* handelt es sich um die Kunst, wahre oder wahrscheinliche Stoffmomente zu finden, die die Glaubwürdigkeit des Redegegenstandes bzw. des Textes garantieren. Solche Stoffe sind nicht der Phantasie des Redners/Autors überlassen, sondern es geht vielmehr um das «Finden durch Erinnerung» im Sinne Platons, d.h. der Redner muss in seinem Unterbewusstsein die für die Rede geeigneten Gedanken suchen¹¹.

In der Antike bildet die *inventio* einen wesentlichen Punkt innerhalb des rhetorischen Systems. Quintilian widmet diesem Teil der Rhetorik drei Bücher seines Werkes *Institutio oratoriae* (Bücher IV-VI) versehen mit vielen Beispielen aus dem klassischen Literaturbestand. In einer Rede unterscheidet er – auf der Basis von Ciceros *De Inventione* und der *Rhetorica ad Herennium* – vier Teile: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *epilogus* (auch *peroratio* oder *conclusio* genannt). Diese Aufteilung findet bis zur Aufklärung großen Anklang. Friedrich Schlegel, der zwar das Studium der Antike als sehr wichtig ansieht, äußert sich hingegen kaum zur *inventio*. Er spricht sie nur indirekt an, indem er bemerkt, dass der Dichter durch seine Genialität und seinen Witz wirke, dadurch stoffliche Gegebenheiten erfinde, ohne sich aber an vorgegebene Regeln halten zu müssen. Damit stellt sich Schlegel gegen das traditionelle Verständnis der *inventio*. Seine Forderung nach der Freiheit des Dichters hält er jedoch nicht stringent durch, sondern beschränkt diese durch das Postulat¹², dass die Poesie progressiv und universal zu sein habe, was die Reichweite der Stoffmomente beschränkt.

b) *Dispositio* (Anordnung der Stoffmomente)

Unter *dispositio* versteht man die Gliederung der Gedanken, die durch die *inventio* erfunden worden sind. Obwohl die *dispositio* im Anschluss an die *inventio* erfolgt, handelt es sich bei dem Verhältnis der beiden Arbeits-

Die Poesie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrtum und Wahrheit – Gesundheit und Krankheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zwecke – die Erhebung des Menschen über sich selbst». (*Novalis' Schriften*, Bd. II, S. 327).

¹¹ H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967³, S. 24-26. Siehe auch: H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg 1975³, S. 12.

¹² Siehe diesbezüglich auch H. Schanze, *Romantik und Rhetorik*, S. 132 und H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 241-247.

schnitte «durchaus nicht um ein klar getrenntes Nacheinander. Vielmehr sind *inventio* und *dispositio* untrennbar ineinander verflochten»¹³. In der *dispositio* werden lediglich die Teile der Rede wiederholt, die in den klassischen Lehrbüchern schon innerhalb der *inventio* behandelt worden sind: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *peroratio*.

Friedrich Schlegel lässt sich auch über den Begriff der *dispositio* in seinen literaturtheoretischen Werken nicht aus. Er selbst folgt bei der Gliederung seiner Fragmente und in seinem Roman *Lucinde* nicht den bis dahin verbindlich geltenden Regeln, sondern ordnet die Stoffmomente frei an. Denn er betrachtet sowohl das Fragment als auch den Roman als allein von der schöpferischen Phantasie des Autors abhängig und damit als individuelle Formen.

Das Fragment als «die Individuation par excellence des Geistes»¹⁴ ist insofern nur an die vom Dichter bestimmten Gesetze gebunden. Dank seiner Eigenschaften stellt das Fragment für Schlegel die angemessenste Form für jene Art der sprachlichen Mitteilung dar, die zur Universalität («Allseitigkeit»)¹⁵ tendiert, das heißt jene Form, in der die «größte Masse von Gedanken in dem kleinsten Raum»¹⁶ konzentriert wird.

Dieses Postulat der Universalität gilt auch für die Gattung des Romans, der «die ganze moderne Poesie [...] tingiert» (KS, S. 43) und der, in seinen besten Beispielen, «ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums» (KS, S. 16) bildet. Im *Brief über den Roman* betrachtet Schlegel den Roman als das romantische Buch schlechthin, der nicht nur alle poetische Gattungen umfassen und potenzieren, sondern auch Kunst und Wissenschaft in sich vereinen soll¹⁷. Am Anfang des Briefes verurteilt er durch Antonios Worte die realistische Literatur und unterscheidet zwischen der romantischen und der bloß modernen, «prosaischen» Poesie. Als Beispiel guter Romane erwähnt er Sternes *Tristram Shandy*, Diderots *Jacques le Fataliste*, Jean Pauls Romane und vor allem Cervantes *Don Quijote*, in denen das Erzählen selbst zum Thema des Erzählens wird. Der Roman soll nicht mehr Abbild der gegebenen, endlichen Wirklichkeit sein; er soll vielmehr von der werdenden Wirklich-

¹³ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 244.

¹⁴ F. N. Mennemeier, *Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel. Versuch der Konstruktion einer nicht geschriebenen Theorie*, in: «Poetica» 2 (1968), S. 365.

¹⁵ Ebd., S. 349.

¹⁶ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. von O. Walzel, Berlin 1890, S. 376.

¹⁷ Vgl. K. K. Polheim, Nachwort zu: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 1963, S. 113.

keit handeln. In seinem Streben, das Werden und nicht das Ergebnis wiederzugeben, durchbricht der Roman alle überlieferten Schemata und Konventionen in drei Hauptpunkten: Erstens vereinigt und verschmilzt er alle Ausdrucksformen zu einem gegenseitigen Durchdringen von Kunst und Leben: Der ideale Roman¹⁸ ist «das vollkommene Mischgedicht, in dem die klassischen Dichtarten, Epos, Drama und Lyrik, aber auch Poesie, Kritik und Philosophie miteinander gemischt und verschmolzen werden. Mit einem Wort ist er "Universalpoesie", und er bildet den extremen Gegensatz zur Poesie der Griechen, die Vers und Prosa, Poesie und Philosophie, Epos, Drama und Lyrik streng voneinander trennten»¹⁹. Zweitens weist der Roman eine absolut individuelle Werkstruktur auf und erhält durch diese Individualität seine Universalität²⁰. Drittens bleibt der Roman oft Fragment, d.h. offen, unsystematisch, antihierarchisch, unvollendet und verfügt so über alle Requisiten, die die «romantische Poesie» aufweisen soll²¹.

c) *Elocutio* (*Lehre vom sprachlichen Ausdruck durch Stilprinzipien, Stil kategorien und Stilarten*)²²

Innerhalb der *elocutio*, der sprachlichen Darstellung der Gedanken, wird in der Romantik die ursprüngliche Unterscheidung zwischen *res* und *verba* aufgehoben: Die Worte, die seit der Antike zur Einkleidung der objektiv gegebenen Dinge dienen, sind jetzt nicht mehr nur Darstellungsmittel, sondern Wirklichkeitszugriff und Erkenntnismöglichkeit. So äußert sich

¹⁸ Im *Brief über den Roman* versucht Schlegel, verschiedene Romantypen zu klassifizieren – er unterscheidet fantastische, sentimentale, prosaische sowie philosophische oder psychologische Romane – doch alle diese Arten sind in seinen Augen unvollkommen.

¹⁹ F. Schlegel, *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, hrsg. von H. Eichner, Paderborn, München, Wien, Zürich 1985, S. 38.

²⁰ Vgl. P. Szondi, *Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß*, in: «Euphorion» 64 (1970), S. 181-199.

²¹ Auf vorbildliche Weise spiegeln sich diese Elemente in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1799 bis 1800 entstanden) wieder. Der zweite Teil des Romans ist nicht nur Fragment geblieben, sondern er gilt auch als romantischer Roman par excellence, da die Poesie hier gleichzeitig als subjektives Vermögen und objektive Möglichkeit auftritt, und der Dichter als Schöpfergott gesehen wird. Außerdem eröffnet sich im Roman eine utopische Perspektive: Klingsohrs allegorische Märchenerzählung wird zur poetischen Prophezeiung von der Erlösung der Welt durch die Poesie. Der Text erfüllt auch das Ideal der romantischen «Mischpoesie», da er Poesie und Prosa, Philosophie und Rhetorik «in Berührung setzt» und dadurch der poetischen Schöpferkraft große Bedeutung zumisst (Vgl. H. Schanze, *Romantik und Rhetorik*, S. 130-131).

²² H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 146-150.

Friedrich Schlegel: «Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren und zu realisieren, zu ergänzen und teilweise in sich auszuführen» (KS, S. 27). Die Änderung des Verhältnisses von *res* und *verba* erklärt Schlegel anhand der Unterscheidung zwischen Realem und Idealem, Gedanken und Sache – Begriffe, die Schlegel der Wissenschaftslehre Fichtes entnimmt, in der «Theorie des bestimmenden Vermögens und System der bestimmten Gemütswirkungen [...] wie Sache und Gedanken in der prästabilierten Harmonie innigst vereinigt sind» (KS, S. 59). Der Sprache als reines Darstellungsmittel setzt Schlegel ihre Erkenntnismöglichkeit entgegen, der sophistischen Ästhetik die romantische Theorie:

Der Grundirrtum der sophistischen Ästhetik ist der, die Schönheit bloß für einen gegebenen Gegenstand, für ein psychologisches Phänomen zu halten. Sie ist freilich nicht bloß der leere Gedanke von etwas, was hervorgebracht werden soll, sondern zugleich die Sache selbst, eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen Geistes; nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges transzendentes. (KS, S. 57)

In Nachfolge von Kants Auffassung der Welt als etwas vom Subjekt Erzeugten wird dem menschlichen Geist, dem Genie des Schöpferpoeten, seinem *ingenium*, ein größerer Platz eingeräumt, so dass das *iudicium*, welches bis Gottsched noch als Kern der Rhetorik galt, an Bedeutung verliert. Somit leidet «die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich» (KS, S. 39), und seine Philosophie ist «die Schaffende, die von der Freiheit und dem Glauben an sie ausgeht und dann zeigt, wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt, und wie die Welt sein Kunstwerk ist» (KS, S. 47). Als höchster Ausdruck des geistigen Vermögens gilt die sprachliche Kreativität. Der Umgang mit den poetischen Mitteln ist nur vom Dichter abhängig, der damit arbeitet und der dadurch seine schöpferische Fähigkeit und seine Phantasie steigern kann²³.

Die Einbildungskraft wirkt durch Einfälle, deren Spezifikum der Witz ist, den Schlegel als «logische Geselligkeit», (KS, S. 13) «unbedingt geselliger Geist oder fragmentarische Genialität» (KS, S. 6), «eine Explosion von gebundnem Geist» (KS, S. 17), «Prinzip und Organ der Universalphilosophie» (KS, S. 49) definiert und der schon von den Römern als «ein prophetisches Vermögen» (KS, S. 24) betrachtet wurde. Der Witz ist eine

²³ H. Schanze, *Unendliche Rhetorik*, in: J. Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorik*, Bd. II, Darmstadt 1991, S. 154-169, hier S. 167.

spontane Leistung, die dem Dichter erlaubt, «Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen aufzufinden, die sonst sehr unabhängig, verschieden und getrennt sind»²⁴. Durch dieses Vermögen manifestiert sich der Geist des Autors auf eine Weise, für die Schlegel den Begriff der poetischen Reflexion im 116. *Athenäum-Fragment* prägt²⁵, oft auch praktische Reflexion (KS, S. 56) oder künstlerische Reflexion (KS, S. 53) genannt. Es handelt sich um eine progressive Reflexion «im Bereich des Wirklichen»²⁶, des Endlichen, die zur ständigen Potenzierung fähig ist und in der jede Phase die vorangehende begründet und sich umgekehrt aus ihr begründen lässt (KS, S. 39)²⁷.

Ein wichtiges Medium zur Darstellung dieser Reflexion ist ohne Zweifel die romantische Ironie, das Prinzip des Selbst-Bewusstseins der künstlerischen Tätigkeit, das Bedingung und Ermöglichung einer unendlich fortgehenden geistigen Bewegung ist²⁸.

aa) Die romantische Ironie

Friedrich Schlegels Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ironie erfolgt weder anhand einer systematischen Behandlung noch innerhalb einer «fertigen» Theorie, sondern durch zahlreiche Feststellungen in seinen theoretischen Schriften und den Briefen, insbesondere denen, die an den Bruder August Wilhelm adressiert sind. Den vielen Fragmenten, die sich mit der Ironie beschäftigen, entsprechen fast genauso viele Aussagen über den Begriff selbst: Sie sind oft in sich widersprüchlich und haben manchmal in den vergangenen Jahren die Literaturwissenschaftler in eine gewisse Verlegenheit gebracht.

Eine der wichtigsten Aussagen betrifft das Verhältnis der romantischen Ironie zu der rhetorischen Tradition; in einem einzigen Fragment, dem 42. *Lyceum-Fragment*, wird deutlich, dass der Selbstreflexivität innerhalb der romantischen Darstellungen eine große Bedeutung beigemessen wird und die Darstellung selbst als Medium der Reflexion zu begreifen ist:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall, wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systema-

²⁴ E. Behler, *Friedrich Schlegel*, Hamburg 1966, S. 73.

²⁵ Ebd., S. 74.

²⁶ M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1994⁶, S. 294.

²⁷ Ebd., S. 290 ff.

²⁸ I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, in: H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen 1967, S. 90.

tisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; [...] Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht, vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzenden Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Stil. Die Poesie allein kann sich von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben und ist nicht auf ironischen Stellen begründet, wie die Rhetorik. (KS, S. 11)

Der Gegensatz zur rhetorischen Tradition²⁹ ist deutlich formuliert: Die Ironie, die in der Antike als eine Redefigur betrachtet wurde³⁰, findet hier ihren Ursprung in der Philosophie, «genauer in einer besonderen Art der philosophischen Argumentation, die von Sokrates praktiziert und von Platon in seinen Dialogen zu einer Kunst entwickelt wurde»³¹. Schlegel ist sich bewusst, dass die Ironie eine lange Geschichte hat; doch erweist sich in seinen Augen die traditionelle Ironie als nicht so bedeutungsvoll wie die romantische. Über das Wesen und die Aufgabe der Ironie äußert er sich wie folgt³²:

Die sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Vorstellung. Es ist unmöglich, sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. [...] In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. (KS, S. 20-21)³³

²⁹ Vgl. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 582-585.

³⁰ Zum Begriff der traditionellen Rhetorik vgl.: B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, 1962²; E. Behler, *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels*, in: «Zeitschrift für deutsche Philologie» 88, Sonderheft 1969, S. 94-114; D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London 1969; H. F. Plett, *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg 1975³.

³¹ E. Behler, *Frühromantik*, S. 249.

³² Vgl.: E. Behler, *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels*, S. 104-106.

³³ Unterstreichungen der Autorin.

Im Zentrum des Fragments stehen zwei Hauptgedanken: Einerseits betont Schlegel die Notwendigkeit einer Synthese zwischen Endlichem und Unendlichem, andererseits ist er gezwungen, die Unmöglichkeit dieser Synthese festzustellen, durch die die poetische Kraft eine «Selbstbeschränkung» erfährt, eine Beschränkung, die als «ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung» definiert wird. (KS, S. 8). Die Ironie kann infolgedessen nur als «Form des Paradoxen» (KS, S. 12) existieren, was die ständige Verwendung der Gegensatzpaare (siehe Unterstreichung) deutlich macht. Dieser Widerspruch kann nicht überwunden werden, was Schlegel im Aphorismus 108 betont: «Sie [die Ironie] enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung» (KS, S. 20-21).

Schlegel ist sich dieser Grenzen bewusst: Ironie bedeutet für ihn, wie Wolf Dietrich Rasch betont, «den wachen Sinn für die Begrenzung jeder, auch der höchsten endlichen Erscheinung, wenn man sie am Unendlichen, an der Idee des absoluten Wertes mißt», und nicht, wie es oft missverstanden worden ist, «als eine Relativierung aller Werte durch die allein geltende subjektive Willkür des reflektierenden Ichs»³⁴.

bb) Die Allegorie

In der Antike gilt die Allegorie als *continuata translatio*, fortgesetzte Metapher³⁵, aber die Bedeutung dieser rhetorischen Figur erweitert sich im Laufe der Jahrhunderte³⁶. In der Frühromantik behält sie einerseits die Bedeutung einer satzübergreifenden Figur bei, andererseits wird die Allegorie ebenso wie die Ironie als «notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen»³⁷ betrachtet. Diesen Gedanken betont Schlegel unter anderem im *Gespräch über die Poesie* mit den Worten: «Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen». (KS, S. 505). Ferner äußert er sich in diesem Sinn in einer seiner Vorlesungen über Transzendentalphilosophie vom Wintersemester 1800/1801, die in Form einer – offenbar verkürzten – Mitschrift eines Studenten überliefert ist:

³⁴ So W. Rasch im Nachwort zu F. Schlegel, *Kritische Schriften*, S. 698.

³⁵ H. F. Plett, *Systematische Rhetorik: Konzepte und Analysen*, München 2000, S. 189.

³⁶ Vgl. K.-H. Böttert, *Einführung in die Rhetorik*, München 1991, S. 62 ff.

³⁷ M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 293.

Warum [...] ist das Unendliche aus sich herausgegangen und hat sich endlich gemacht? [...] Die Antwort auf diese Frage ist nur möglich, wenn wir einen Begriff einschieben. Wie haben nämlich die Begriffe eine, unendliche Substanz – und Individua. Wenn wir uns den Übergang von dem einen zu dem andern erklären wollen, so können wir dies nicht anders, als daß wir zwischen beyden noch einen Begriff des Bildes oder Darstellung, Allegorie. Das Individuum ist also ein Bild der einen unendlichen Substanz. (Kritische Ausgabe XIII, S. 39)³⁸

Die Anspielung der Allegorie auf das Unendliche, schon im griechischen Wort ἀλληγορεῖν – etwas anderes meinen als das, was man sagt – enthalten, lässt die Allegorie als Gegensatz zum Witz erscheinen, der, wie vorhin dargelegt, als Organ der Phantasie im Endlichen wirkt³⁹. Die Allegorie als Darstellung der unendlichen Substanz wird zu einem Mittel, das der Künstler verwendet, um das auszudrücken, was sonst unausdrücklich wäre. Somit existiert diese Gedankenfigur – wie die Ironie – allein im dialektischen Prozess der dichterischen Reflexion.

Das allegorische Verfahren setzt sich oft aus Metaphern, Synekdochen oder Personifikationen zusammen, durch die eine metasememische Transformation erfolgt, so dass der Dichter auf eine andere Ebene als die bezeichnete anspielen kann.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Schlegelsche Auffassung der Rhetorik sich von der Schulrhetorik distanziert. Der Rhetorik per se gilt nicht das Hauptinteresse des romantischen Autors – er sieht sie immer nur in Zusammenhang mit der Poesie und der Freisetzung der Phantasie des Künstlers. Seine theoretischen Überlegungen setzt Schlegel im Roman *Lucinde* um, in dem Theorie, Philosophie und Dichtung so verwoben sind, dass man dieses Werk als eines der wichtigsten für die romantische Ästhetik betrachten kann.

In der nun folgenden werkimmanenten rhetorischen Analyse einiger Textausschnitte aus *Lucinde* werde ich darlegen, ob und wie Struktur, Sprache und Stil der *Lucinde* den in den *Athenäum-Fragmenten* dargestellten Thesen über Rhetorik und Poesie entsprechen.

³⁸ F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von H. Eichner, München, Paderborn, Wien 1967, Bd. XIII, S. 39. Zitiert nach: M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 292-293.

³⁹ An diese Überlegung knüpft M. Frank mit seiner Definition der romantischen Ironie, die sich «in beide Richtungen» (ins Endliche und Unendliche) bewegt, an. M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, S. 301.

II. Lucinde: eine rhetorische Textanalyse

Der Fragment gebliebene Roman *Lucinde* (1799)⁴⁰, in dem Schlegel seine Liebe zu Dorothea Veit poetisch gestaltet, stellt in einem ersten Abschnitt eine Reflexion über den Zustand der freien Liebe im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse dar; in einer zweiten Sektion berichtet der Erzähler von Julius' Lehrjahren, von seiner Krise und Befreiung durch die Kunst und die Liebe zu Lucinde. Schließlich wird die problematische Seite der Beziehung zwischen Lucinde und Julius durch ihre Konfrontation mit der Außenwelt gezeigt.

Im Roman *Lucinde* manifestiert sich Schlegels romantische Literaturtheorie in inhaltlicher, gattungstheoretischer und formaler Hinsicht am deutlichsten.

Auf *inhaltlicher* Ebene knüpft der Frühromantiker an seine in der Programmzeitschrift «Athenäum» betonte Verbindung zwischen Endlichem und Unendlichem an⁴¹. Im Mittelpunkt der Geschichte steht der romantische Mensch, der unfähig ist, durch das Endliche zur Erfüllung zu gelangen; nur als Künstler hat er die Möglichkeit, die Realität zu überwinden und zum Unendlichen zu streben. Ebenso ist die Funktion der Liebe als Prozess der Synthese von Endlichem und Unendlichem zu interpretieren: Die Sinnlichkeit entspricht dem Endlichen und bedarf einer Verbindung mit der geistigen Liebe, um das Unendliche, das Ideal der körperlichen und seelischen Liebeseinheit zu erreichen. *Lucinde* wird im Sinne der Schlegelschen Forderung im 116. *Athenäum-Fragment*, dass die romantische Poesie auch «ein Spiegel der sie umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden» (KS, S. 38) soll, zum Bild der romantischen Epoche. In der Tat betont der Verfasser die von den Frühromantikern geforderte radikale Wendung der Figuren zur Subjektivität und thematisiert u.a. die Beziehung der Geschlechter und die Stellung der Frau in seiner Epoche.

Auf *gattungstheoretischer* Ebene folgt Schlegel in *Lucinde* seiner Theorie, indem er sich der Gattung des Romans bedient, die dem Ideal der romantischen Poesie am nächsten kommt; *Lucinde* ist somit «ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums»⁴². Im *Brief über den Roman* definiert Schlegel *Lucinde* als eine Ara-

⁴⁰ Zur Rezeption des Romans vgl. E. Behler, *Lucinde* (1799), in: P. M. Lützeler, *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1981, S. 98-121, hier S. 98-110.

⁴¹ Polheim spricht diesbezüglich von Verknüpfung des Sinnlichen mit dem Höheren. Vgl. K. K. Polheim, *Friedrich Schlegels Lucinde*, in: «Zeitschrift für deutsche Philologie» 88, Sonderheft 1970, S. 61.

⁴² Friedrich Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, Bd. II, hrsg. von Jacob Minor, Wien 1906², S. 194.

beske, und zwar «die Vereinigung von Fülle und Einheit, Chaos und System, Realem und Idealem, eine Poesie, welche in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein soll»⁴³. Gleichzeitig verwirklicht sich in *Lucinde* das Postulat einer Dichtart, die noch im Werden ist, weil der Roman Fragment geblieben ist.

Auf *formaler* Ebene kristallisiert sich in *Lucinde* das von Schlegel bereits in seinen theoretischen Schriften geforderte Prinzip der Freiheit des Autors heraus. Wenn man den Roman in seiner Ganzheit betrachtet, so trifft man auf eine «verschlungene [...] künstlich verwirrte Erzähltechnik»⁴⁴, die sich einerseits durch die Alternation von Bekenntnis, Allegorie, Idylle, Brief, Reflexion und Traum sowie andererseits durch verschiedene Stilregister auszeichnet. Der Stil lässt sich daher nicht mehr als die Zusammensetzung von fest vorgelegten formalen Elementen innerhalb einer bestimmten Textsorte interpretieren, sondern als die Art und Weise, wie jeder Autor seine Gedanken individuell zum Ausdruck bringt, was in der klassischen Rhetorik undenkbar war.

Die Auflösung der rhetorischen Tradition lässt sich in *Lucinde* anhand der Untersuchung von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* am besten nachvollziehen.

a) *Inventio und dispositio*

Betrachtet man die Verwendung der *inventio* und *dispositio* in dem Roman *Lucinde*, so ist festzustellen, dass Schlegel die traditionelle Gedankenführung nicht beachtet. Das Werk wird zwar in verschiedene Kapitel eingeteilt, die aber nicht dem Schema *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *epilogus* folgen, sondern nach einer willkürlichen durch den Autor bestimmten Ordnung gestaltet sind.

Als Beispiel nehme man das erste Kapitel, *Julius an Lucinde*, das die Problematik der Liebe, oder besser des freien Zustands der Liebe, einleitet. Es gliedert sich in einen beschreibenden Teil, in dem Julius seinen Zustand darstellt und in einen kommentierenden, in dem er zu erklären versucht, warum er seine Gedanken zum Ausdruck gebracht hat. In diesem kommentierenden Abschnitt legt der Ich-Erzähler selbst fest, wie er als Schriftsteller seinen Stoff gestaltet:

Doch will ich als ein gebildeter Liebhaber und Schriftsteller versuchen, den rohen Zufall zu bilden und ihn zum Zwecke gestalten. Für

⁴³ K. K. Polheim, Nachwort zu: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 1963, S. 113.

⁴⁴ V. Deubel, *Die Friedrich Schlegel-Forschung 1945-1972*, S. 150.

mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. Dies ist um so nötiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und Feder gibt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist. (*Lucinde*, S. 9-10)⁴⁵

In der Passage lassen sich Parallelen zwischen dem Liebhaber und dem Schriftsteller ziehen: beide vernichten eine Ordnung – sei es die des Zustands eines glücklichen Liebenden sei es die eines Schriftstellers, der die Handlung stets unterbricht, um über das Erzählte zu reflektieren. Betrachtet man jedoch den Roman in seiner Ganzheit, so fällt es auf, dass paradoxerweise die verschiedenen Kapitel sowohl inhaltlich als auch formal symmetrisch verlaufen⁴⁶.

Der zitierte Passus ist auch insofern wichtig, weil er eine ständige Verknüpfung mit der Theorie der romantischen Poesie betont: zuerst die Progressivität, dann die paradoxe Verbindung eines progressiven und unbiegsam systematischen Stoffes, schließlich die Betonung des künstlerischen Freiraums im Medium der Dichtung.

Ästhetisch betrachtet entpuppt sich der Roman nicht wie «ein kleines Ungeheuer»⁴⁷, wie die ersten kritischen Reaktionen nach seiner Erscheinung aufzeigen: Die chaotisch anmutende Gegenüberstellung verschiedener Thematiken und ihre willkürliche Anordnung gehören zu dem romantischen Ideal des Romans, betonen die Freiheit des Schöpfers und werden nicht zuletzt von Schlegel zur allegorisch-symbolischen Darstellung seiner Poetik eingesetzt.

b) *Elocutio*

Wenn man den Text in seiner Ganzheit betrachtet, stellt man fest, dass der *ornatus*, in welchem die rhetorischen Figuren behandelt werden, eine wichtige Rolle innerhalb der Schlegelschen Rhetorik spielt. Schlegel betont, dass die rhetorischen Figuren «das Wesentliche im Roman»⁴⁸ seien. Dabei fallen einige Figuren sowohl auf morphologischer als auch auf phonologischer Ebene auf, die immer wieder erscheinen, und zwar Ironie,

⁴⁵ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 1963. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

⁴⁶ E. Behler, *Lucinde* (1799), S. 115-116.

⁴⁷ K. K. Polheim, Nachwort zu: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, S. 112.

⁴⁸ F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVIII, ix, Nr. 541.

Allegorie, Metapher, Klimax sowie Wiederholungsfiguren wie Alliteration, Anapher und Epiphora.

aa) *Ironie und Allegorie*

Die Ironie stellt ein prägendes Moment der *Lucinde* dar und enthüllt sich in ihren verschiedenen Erzählmomenten, die sich mit philosophischen Gedanken und psychologischen Charakterisierungen verschmelzen. Zwischen diesen unterschiedlichen Ebenen stiftet Schlegel eine gewisse Verwirrung, indem er seine theoretischen Gedanken in das Erzählte mischt und die Rollen der Figuren durch ein Spiel zwischen einem allwissenden Erzähler und dem Protagonisten Julius festlegt. Am Anfang wird die Hauptfigur zum Narrator und beschreibt und kommentiert den Zustand seiner Liebe in erster Person; dann tritt ein allwissender Erzähler auf und spricht von Julius' Entwicklung. In den zwei folgenden Briefen erzählt Julius dann wieder selbst. Die letzten Kapitel zeigen eine erneute Änderung der Perspektive: zuerst erfolgt ein Dialog zwischen Julius und Lucinde, dann allgemeine Überlegungen von einem allwissenden Narrator in «Tändeleien der Fantasie».

Die Ironie erweist sich somit als notwendiges «strukturbestimmendes Moment»⁴⁹ zur Entfaltung der Freiheit des Künstlers, der «Scherz» und «Ernst» verschmilzt, «offen» erzählt und gleichzeitig «alles tief verstellt». Mehr noch: Die Ironie ist «frei», doch den Gesetzen des Geistes unterstellt; außerdem ist sie notwendig, weil der Autor dadurch den Widerspruch zwischen Endlichem und Unendlichem aufkommen lässt, ohne ihn jedoch überwinden zu können. Die Ironie offenbart sich daher als Paradoxie: Die Synthese zwischen Endlichem und Unendlichem ist unentbehrlich, aber unmöglich.

Ebenso wie die Ironie ist auch die Allegorie für den Schaffensakt des Dichters von so großer Relevanz⁵⁰, dass Schlegel in dem Roman selbst behauptet, die Allegorie hätte sich in die Geschichte eingeschlichen, sie würde «beseelend über die ganze Masse» schweben «wie der Witz der unsichtbar mit seinem Werke spielt und nur leise lächelt» (*Lucinde*, S. 78). Schlegel schlägt eine allegorische Reflexion über die eigenen theoretischen

⁴⁹ I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 83.

⁵⁰ E. Behler spricht von *Lucinde* als «allegorischen Roman». Siehe: E. Behler, *Lucinde* (1799), S. 112. D. E. Wellbery betont die «Dominanz der Strategien Allegorie und Ironie» in Schlegels Werk. Vgl.: D. E. Wellbery, *Rhetorik und Literatur. Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel*, in: E. Behler, J. Hörisch (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1987, S. 161-173.

Gedanken über den Roman vor, bei der Julius und Lucinde die «romantische Utopie» verkörpern⁵¹. Die allegorische Darstellung der verschiedenen Thematiken setzt in die Praxis um, was Schlegel in der Theorie behauptet hat⁵²: «Der Roman, wenn er nicht allegorisch, kann keinen Anspruch machen, poetisch zu sein»⁵³.

Als Beispiele für die zahlreichen allegorisch-symbolischen Stellen seien nur wenige genannt: Hinter der Beschreibung der «kleinen Wilhelmine», eines «sonderbare(n) Kind(es)» (Lucinde, S. 16), verbirgt sich in Wirklichkeit die Charakterisierung des Romans an sich⁵⁴. Ferner stehen die Jünglinge in der «Allegorie von der Frechheit», die «ein ähnliches Resultat gibt wie die Charakteristik der kleinen Wilhelmine» (Lucinde, S. 19), für «die echten Romane, vier an der Zahl» (Lucinde, S. 20), in denen man die vier Romantypen erkennt, die Schlegel in seinen Notizheften aufführt: den fantastischen, sentimental, psychologischen und philosophischen Roman⁵⁵. Außerdem versteckt sich von Anfang an hinter der Figur des Liebhabers (Lucinde, S. 9-10) die des Künstlers, der wie der Liebende durch die Liebe, die Natur und die Kunst reift.

Sowohl bei der Ironie als auch bei der Allegorie geht es um satzübergreifende Figuren, so wie es in der klassischen Rhetorik üblich war. Jedoch wird beiden Figuren eine neue Funktion zugeteilt, nämlich die der Bestimmung der poetischen Reflexion durch den Künstler.

bb) Die Metaphorik

Wie Polheim in seinem Nachwort zu *Lucinde* betont, bedient sich Schlegel einer reichen Naturmetaphorik. Die Tradition der Naturmetaphorik reicht in die Antike zurück, wird im Laufe der Jahrhunderte durch neue naturwissenschaftliche und philosophische Erkenntnisse weitergeführt und von den Romantikern zum Kern ihrer Poetik erhöht. Anregung für seine Naturmetaphorik findet Schlegel sicherlich in der Antike, vor allem bei Homer, aber auch im Werk einiger Zeitgenossen, wie zum

⁵¹ E. Behler, *Lucinde* (1799), S. 113 und 120.

⁵² In diesem Kontext verlieren auch die zahlreichen Interpretationen des Romans an Bedeutung, die *Lucinde* als unmoralisches Werk verrissen. Vgl.: E. Behler, *Lucinde* (1799), S. 98-110.

⁵³ Ebd., S. 115.

⁵⁴ «Und sollte dir ja dieser kleine Roman meines Lebens zu wild scheinen: so denke dir, daß er ein Kind sei und ertrage seinen unschuldigen Mutwillen mit mütterlicher Langmut und laß dich von ihm lieblosen». (Lucinde, S. 18). Vgl.: K. K. Polheim, Nachwort zu: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, S. 114.

⁵⁵ Ebd.

Beispiel Goethes⁵⁶. Einen weiteren Impuls zur Beschäftigung mit der Naturthematik erfährt Schlegel auch durch die Philosophie Kants, Schellings und Fichtes, die insbesondere das von Schlegel hochgeschätzte Thema der Beziehung zwischen Geist und Natur behandeln.

In *Lucinde* setzt Schlegel die Naturmetaphorik einerseits dazu ein, um eine Ähnlichkeitsrelation zwischen Natur und Poesie hervorzuheben, andererseits um einen Parallelismus zwischen der Natur und der Liebesbeziehung zwischen Julius und Lucinde zu entwickeln. So nennt Julius sein Buch «ein wundersames Gewächs, er läßt es üppig wachsen und verwildern und will nie die lebendige Fülle von überflüssigen Blättern und Ranken beschneiden»⁵⁷. Auf die gleiche Weise wird die Poesie im Kapitel «Charakteristik der kleinen Wilhelmine» charakterisiert: «Die Blüten aller Dinge jeglicher Art flicht Poesie in einen leichten Kranz». (Lucinde, S. 17). Der Lebensgang ist durch die Natur bestimmt und wie sie «blüht, reift und welkt er» (Lucinde, S. 77); der Geist «verliert sich in seiner klaren Tiefe und findet sich wie Narzissus als Blume wieder» (Lucinde, S. 80) und der Kuss wird zur «Rose des Lebens» (Lucinde, S. 80). Sogar die Interaktion Julius' und Lucindes wird stets von naturbezogenen Entsprechungen begleitet, wie folgende Beispiele, die für viele stehen, belegen:

Er bedeckte sie mit Liebkosungen und er geriet außer sich vor Entzücken, da das liebenswürdige Köpfchen endlich an seine Brust sank, wie sich die zu volle Blume an ihrem Stengel senket. (Lucinde, S. 50)

Leicht bekleidet standen Lucinde und Julius am Fenster im Pavillon, erfrischten sich an der kühlen Morgenluft und waren verloren im Anschauen der aufsteigenden Sonne, die von allen Vögeln mit munterem Gesang begrüßt ward. [...] Nur in der Ruhe der Nacht, sagte Lucinde, glüht und glänzt die Sehnsucht und die Liebe hell wie diese herrliche Sonne. – Und am Tage, erwiderte Julius, schimmert das Glück der Liebe blaß, so wie der Mond nur sparsam leuchtet. – Oder es erscheint und schwindet plötzlich ins allgemeine Dunkel, fügte Lucinde an, wie jene Blitze, die uns das Gemach erhellten, da der Mond verhüllt war.

Nur in der Nacht singt Klagen, sprach Julius, die kleine Nachtigall und tiefe Seufzer. Nur in der Nacht eröffnet sich die Blume schüch-

⁵⁶ 1798, in der Zeit unmittelbar vor der Abfassung der *Lucinde*, schrieb Schlegel eine Rezension über Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, den er als entscheidendes Werk für seine Epoche, insbesondere wegen seiner eigentümlichen Erzählweise, empfand.

⁵⁷ K. K. Polheim, Nachwort zu: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, S. 114.

tern und atmet frei den schönsten Duft, um Geist und Sinne in gleicher Wonne zu berauschen. (Lucinde, S. 104)

cc) *Wiederholungsfiguren*

Schlegels Sprache in *Lucinde* erweist sich reich an Wiederholungsfiguren. Auf fast jeder Seite häufen sich diese Figuren und tragen dazu bei, das Erzählte prägnanter wirken zu lassen, ihm besondere Ausdruckskraft zu verleihen und die Subjektivität des Schreibens zu betonen.

Als Beispiel sei der Anfang des ersten Kapitels angeführt:

Die Menschen und *was* sie *wollen* (Alliteration) und tun, erscheinen mir, wenn ich mich daran erinnerte, wie aschgraue Figuren ohne Bewegung: aber in der heiligen Einsamkeit um mich her war alles Licht und Farbe und ein frischer warmer Hauch von Leben und Liebe (Alliteration) wehte mich an und rauschte und regte (Alliteration und Klimax durch das Wort *und*) sich in allen Zweigen des üppigen Hains. (Wiederholung des Pronomen *Ich* in seinen verschiedenen Fällen) Ich schaute und ich genoß alles zugleich, das kräftige Grün, die weiße Blüte und die goldne Frucht (Klimax). Und so sah ich auch mit dem Auge meines Geistes die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten (Alliteration), bald als kindliches Mädchen, bald als (Anapher) Frau in der vollen Blüte und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ersten Knaben im Arm. [...] Aber gern und tief verlor ich mich in alle die Vermischungen und Verschlingungen (Alliteration) von Freude und Schmerz, aus denen die Würze des Lebens und die Blüte der Empfindung hervorgeht, die geistige Wollust wie die sinnliche Seligkeit (Alliteration). Ein feines Feuer (Alliteration) strömte durch meine Adern; was ich träumte, war nicht etwa bloß ein Kuß, die Umschließung deiner Arme, es war nicht bloß der Wunsch, den quälenden Stachel der Sehnsucht (Alliteration) zu brechen und die süße Glut in Hingebung zu kühlen; nicht nach Lippen allein sehnte ich mich, oder nach deinen Augen, oder nach (Anapher) deinem Leibe: sondern es war eine romantische Verwirrung von allen diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsuchten. [...] Es war Illusion, liebe Freundin, alles Illusion (Epiphora), außer daß ich vorhin am Fenster stand und nichts tat, und daß ich jetzt hier sitze und etwas tue, *was* auch nur *wenig* mehr oder *wohl* gar noch etwas *weniger* (Alliteration) als nichts tun ist. (Lucinde, S. 7-9)

Denkt man an die Verwendung zahlreicher rhetorischer Figuren, so fällt die emotionale Wirkungskraft des Textes auf. Schlegel prägt den Begriff «enthusiastische Rhetorik», dem die Affektenlehre zugrunde liegt und

dem Schlegel eine neue Aufgabe zuweist: «Gefühlserschütterung, Enthusiasmus, Rührung, ja sogar Berausung versetzen den Menschen in die Lage, die engen Grenzen des Gewöhnlichen zu überschreiten, den Alltag, die Prosa des Lebens hinter sich zu lassen und eine Freiheit zu gewinnen, die ihm das soziale Leben sonst versperrt»⁵⁸.

III. Schlussbemerkung

Die Untersuchung der Rhetorik-Auffassung Friedrich Schlegels sowohl auf theoretischer als auch auf werkimmanenter Ebene erbrachte folgende Ergebnisse: Erstens zeigte sich, wie die seit der Antike tradierten rhetorischen Prinzipien in der Frühromantik einen Bedeutungswandel erfahren: *Inventio*, *dispositio* und *elocutio* werden als Teil des aktiven Schöpfungsvorgangs des Dichters verstanden und gleichzeitig werden jene Regeln abgeschafft, die den freien und unabhängigen Schöpfungsprozess verhindern könnten. Ebenso wird das Verhältnis zwischen *res* und *verba* umgekehrt: Die Worte dienen nicht mehr der Einkleidung der Dinge, die objektiv wiedergegeben werden, sondern der Erkenntismöglichkeit. Diese Änderungen bedeuten keine allgemeine Absage an die Antike – Friedrich Schlegel beschäftigt sich seit seiner Jugend mit der Poesie der Griechen und der Römer –, sie stellen nur die logische Folge der Überzeugung der Frühromantiker dar, dass die Krise der Gesellschaftsordnung durch eine tiefe Erneuerung der Literatur zu überwinden sei.

Zweitens ergab die Analyse des Romans *Lucinde*, in welcher Intensität Theorie und Text miteinander verwoben sind und welch großes Gewicht der Theorie innerhalb des Erzählten beigemessen wird. So mischt Schlegel in *Lucinde* Poesie und Reflexion und hebt insbesondere durch die Verwendung von Ironie und Allegorie die Freiheit seines Schreibens hervor. Ferner bietet er in seinem Roman einen Spiegel seines Zeitalters an und versucht, die im «Athenäum» betonte Verbindung zwischen Endlichem und Unendlichem zum Ausdruck zu bringen, indem er die Funktion des Künstlers als Vermittler zwischen dem Realen und dem Idealen akzentuiert und in der Verknüpfung körperlicher und seelischer Liebe die Wechselwirkung von Endlichem und Unendlichem erkennt. Schließlich ist Schlegel seiner Theorie dadurch treu, dass er sich in seinem Werk *Lucinde* für die Form des Romans, der romantischen Gattung par excellence, entscheidet. In ihm folgt der Frühromantiker dem Prinzip einer progressiven werdenden Dichtung, weil der Roman letztlich Fragment bleibt.

⁵⁸ G. Ueding, B. Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, Stuttgart 1986, S. 136.

Aus alledem ergibt sich ein völlig neues Rhetorik-Verständnis der Frühromantik: Die Rhetorik ist nicht mehr als ein in sich abgeschlossenes System zu verstehen, sondern vielmehr als Teil der Poesie aufzufassen. Nicht zufällig legt daher die jüngste Forschung zur Frühromantik und deren Rhetorik den Schwerpunkt ihrer Studien auf die neue Auffassung der Poesie, die auf Progressivität, Universalität, Witz und Ironie fußt und die Rhetorik als unabhängige Disziplin verdrängt.

* * *

Marina Brambilla
(Milano)

*La deformazione grottesca dei corpi
nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*

I

Personaggi malati e grassi, personaggi deformati, talvolta mostruosi, talvolta dotati di protesi meccaniche: sono queste le figure che attraggono maggiormente l'attenzione di chi intenda precisare le modalità di raffigurazione del corpo umano che caratterizzano l'opera di Friedrich Dürrenmatt. L'autore insiste raramente nella descrizione fisica dei tanti personaggi dalle fattezze «normali» che popolano i suoi romanzi e racconti, si fa invece preciso e puntiglioso quando il corpo in questione è disarmonico o deforme. La bellezza, poi, è merce davvero rara nell'universo letterario dürrenmattiano e quando la incontriamo non è pura, non è assoluta e tanto meno è il riflesso di una bellezza morale; si presenta piuttosto come il polo positivo di un'antinomia, con la funzione di creare un contrasto ancor più forte con il mostruoso, con il brutto, oppure con ciò che è moralmente empio e corrotto: Cloe Saloniki, la protagonista del romanzo *Greco cerca greca* (1955), è una bellezza dai tratti classici e al contempo una frequentatissima prostituta, che si serve a lungo della sua avvenenza per arricchirsi e che, quando decide di cambiar vita, si fa sposare dall'ignaro Archilochos tacendogli il suo passato; Daphne Müller, uno dei personaggi femminili del romanzo *Giustizia* (1985), possiede un corpo dalla bellezza statuaria, ma il narratore ce la descrive soltanto dopo che è stata picchiata dal suo amante Benno: seminuda, con un occhio gonfio e bluastro, la bocca lacerata, il braccio sinistro graffiato, mentre sputa sangue. La bellezza di Daphne viene ripetutamente affermata, ma pare quasi che per Dürrenmatt essa non sia rappresentabile, se non nel momento in cui è stata sciupata e oltraggiata. Anche Edith Marlok, assistente del medico ed ex torturatore nazista Emmenberger nel romanzo *Il sospetto* (1953), ci viene

presentata come una donna bella e affascinante, ma la sua è una bellezza contraffatta: senza il trucco e le iniezioni di morfina la Marlok ha l'aspetto di una vecchia raggrinzita.

La predilezione di Dürrenmatt va dunque al brutto, allo sproporzionato, al deforme. Ma prima ancora di passare in rassegna i personaggi che accreditano questa affermazione, occorre indagare i motivi di tale predilezione, perché la rappresentazione del corpo umano non è mai irrilevante, non è mai ovvia, e analizzarla minuziosamente significa andare alle radici della *Weltanschauung* e dell'estetica che informano l'opera di un autore o di un'intera epoca. Nel panorama della critica dürrenmattiana, che pure ha commentato a più riprese tutti i testi che verranno presi in considerazione nelle pagine seguenti, manca uno studio complessivo sulla rappresentazione della corporeità nell'opera dello scrittore svizzero. Le pagine che seguiranno intendono porre solo parzialmente rimedio a questa lacuna, tracciando una tipologia dei personaggi dürrenmattiani deformati e sproporzionati e cercando di offrirne un'interpretazione.

II

È bene dire subito che l'inclinazione verso il brutto non costituisce di certo un tratto di originalità per uno scrittore contemporaneo. Tutta l'arte moderna, si sa, si è allontanata sensibilmente dal concetto settecentesco di bello, a cui già la letteratura romantica, con la sua vocazione al deforme, al mostruoso, al grottesco e alla caricatura, aveva dato un'energica spallata¹. Friedrich Schlegel, avvertendo come una limitazione l'interesse quasi esclusivo dell'estetica per il bello, si occupò anche del suo contrario; Hegel riconobbe al brutto una funzione rilevante; l'hegeliano Karl Rosenkranz portò a termine nel 1853 la prima autentica teoria del brutto e da allora l'estetica non poté più eludere questo concetto. Dopo Rosenkranz anche Vischer, Weisse, Ruge e Fischer se ne occuparono, così come Dessoir nel testo *Estetica e scienza dell'arte* e Adorno nella sua *Teoria estetica*. In contrasto con Rosenkranz il quale stima il brutto un valore relativo, che non può

¹ Alcuni studi recenti mettono in luce come il concetto di brutto fosse in una certa misura presente già molto prima del romanticismo. In particolare Irmela Marei Krüger-Fürhoff sostiene nel suo testo *Der versehrte Körper* che l'idea secondo cui l'estetica e la letteratura del classicismo si siano limitate alla rappresentazione di corpi armoniosi è assolutamente da smentire. Nel «versehrte Körper» l'autrice individua un momento costitutivo della letteratura del classicismo, in esplicita polemica con le tesi che emergono negli atti di un noto convegno pubblicati da Hans-Jürgen Schings con il titolo *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur um 1800*.

fare a meno di riflettersi nell'«assoluto» del bello e che nel bello trova la sua ragion d'essere, Adorno sostiene l'urgenza del recupero estetico del brutto in quanto manifestazione di una verità costretta a celarsi dietro l'amorfo e il disarmonico e individua il suo principale significato estetico nella carica dissacratoria, nella capacità di contrastare le ideologie dominanti che prediligono un'arte superficiale e pacificata. Con Adorno viene dunque riconosciuto al brutto uno status superiore rispetto al bello, che si riduce a mera convenzionalità priva di conflitti². Vedremo come in parte l'idea adorniana di un brutto dissacratore, che remi contro l'arte superficiale e pacificata, sia propria anche di Dürrenmatt.

È bene accennare subito anche al concetto di mostro, che per quanto sia per molti versi affine al brutto e al grottesco, merita alcune considerazioni specifiche. Il problema del mostro si impose, non solo alla letteratura ma anche alla scienza, negli stessi anni in cui si fece urgente la riflessione sul brutto. Con la nascita della teratologia in ambito medico nacque anche una teratologia estetica³ e come per la scienza teratologica il mostro non rappresentava più un fenomeno terribile e misterioso, una perversione della natura, un evento soprannaturale, ma solo una manifestazione naturale degna di studio e approfondimento, allo stesso modo nella letteratura il mostro smise di essere una fiabesca bizzaria, una conturbante e angosciosa aberrazione della natura o un segno del trascendente, assumendo il valore gnoseologico di emblema della creazione. Il mostro smise di essere solo antitesi del bello, del buono, del regolare, e cominciò ad essere interpretato come una preziosa occasione per acquisire nuove conoscenze: scoprire le leggi che governano il mostro significava per la scienza dell'epoca dimostrare che anche nell'ambito della deformità fisica agiscono le stesse regole valide per il mondo «normale», significava dimostrare l'esistenza di leggi naturali universalmente valide.

Nell'opera di Dürrenmatt la deformità, l'anomalia, la bruttezza, assumono spesso un analogo significato euristico: proprio quei personaggi che ci stupiscono in quanto trasgressioni della normalità, violazioni della regola, ne sono in ultima analisi l'emblema, proprio nel destino dei diversi si possono leggere in controluce le vicende dell'umanità intera, proprio nelle loro forme si intravede il volto più sincero dell'umanità. Dürrenmatt ha cercato la regola universale, la verità di tutti, proprio nel diverso, nel deforme.

² Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 16. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

³ Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano, 1992.

Data l'importanza del concetto di grottesco per l'opera dello scrittore svizzero è bene osservare anch'esso più da vicino. La sua complessità rende chimerico il tentativo di offrirne una definizione univoca, che tenga conto di tutte le possibilità rappresentative. Wolfgang Kayser, autore di un testo che è ormai da tempo una pietra miliare per chiunque si confronti con il concetto di grottesco e a cui si deve il passaggio del termine dalle arti figurative, alle quali per lungo tempo è rimasto legato anche per via della sua etimologia, all'ambito letterario, ha operato un'efficace distinzione tra due tipologie del grottesco: da un lato il grottesco fantastico, quale espressione di un mondo sinistro, popolato di scheletri e di mostri apocalittici, di insetti, ragni, pipistrelli, topi e serpenti, i cui maggiori rappresentanti sono Bosch, Brueghel e alcuni artisti francesi del XIX secolo come Grandville, Bresdin e Redon; dall'altro il grottesco inteso come deformazione satirica, caricaturale e cinica della realtà. Nonostante siano state mosse diverse critiche all'opera di Kayser, tra le quali la meglio argomentata è forse quella di Arnold Heidsieck⁴, che insiste sugli aspetti satirici e caricaturali del grottesco mettendone in secondo piano il carattere fantastico e soprannaturale⁵, bisogna riconoscere a Kayser non solo lo status di pioniere delle ricerche sul grottesco nella letteratura, ma anche la notevole attualità che le sue riflessioni, pur necessitanti di alcune precisazioni, ancora mantengono.

Dürrenmatt stesso ha proposto una distinzione che ricorda molto quella operata da Kayser:

Ich bin nicht grotesk als Romantiker, der mit diesem Mittel Gefühle des Schauerlichen oder des Absonderlichen erwecken will, sondern grotesk, wie einstmals Aristophanes oder Swift grotesk gewesen sind: aus der Notwendigkeit heraus, genau zu sein und kein Blatt vor den Mund zu nehmen, aus einem Willen heraus, tendenziös und künstlerisch zugleich aufzutreten, konkret und abstrakt zugleich, zugleich ein Pamphlet und ein Kunstwerk zu geben. Wie wäre dies anders möglich als durch die Groteske? Es ist die Fähigkeit, Sprengstoff zu dosieren, die unsere Kunst bestimmt.⁶

⁴ Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 15-37.

⁶ «Non sono grottesco come può esserlo un autore romantico, che con questo mezzo vuole risvegliare sentimenti spaventosi e insoliti, sono grottesco come lo sono stati Aristofane e Swift: per necessità di essere precisi e di non avere peli sulla lingua e per la volontà di risultare al contempo tendenziosi e artistici, concreti e astratti, di offrire al contempo un pamphlet e un'opera d'arte. Come sarebbe possibile tutto ciò se non tramite il

Anche Dürrenmatt scinde dunque il grottesco di tipo romantico, che mira a suscitare paura, inquietudine e sgomento, dal grottesco che ha un intento satirico e che permette di rappresentare la realtà senza scadere nella tendenza al documentaristico e pone inoltre se stesso tra i frequentatori di quest'ultima tipologia del grottesco. Egli è persuaso che il nostro mondo «informe» e «senza volto» sia rappresentabile solo con i mezzi che il grottesco offre, è persuaso che il grottesco sia la naturale conseguenza in campo estetico di un mondo caotico e contraddittorio:

Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer ungestalteten, das Gesicht einer gesichtslosen Welt.⁷

In queste poche parole è racchiuso un vero e proprio distillato della poetica dürrenmattiana, di cui come è noto il paradossale è una colonna portante. Il grottesco è per Dürrenmatt un «sinnliches Paradox», un paradosso sensibile. Il mostruoso e la deformazione grottesca costituiscono talvolta uno dei poli dell'antinomia, altre volte divengono, con la loro commistione di umanità e mostruosità, emblema del paradosso stesso e dunque della verità, della natura paradossale della verità. Le deformazioni grottesche dei corpi costituiscono nell'opera dello scrittore svizzero una metonimia dalla fortissima potenzialità euristica: come per la teratologia scientifica il mostro era un'occasione per studiare la regola, così i personaggi deformi rispecchiano la costituzione del creato, le immagini deformi alludono alle leggi di organizzazione dell'esistenza. Il mondo intero è caotico, informe e confuso, eccessivo e carente al contempo, rappresentare il deforme e il grottesco significa per Dürrenmatt proporre una chiave interpretativa dell'enigma del reale; si può parlare, con Joseph Strelka, di una «Paradox-Groteske als Wirklichkeitsbewältigung»⁸ che informa l'intera sua opera.

grottesco? È la capacità di dosare l'esplosivo che determina la nostra arte»; Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Bd. 3, Zürich, Diogenes, 1980, p. 218.

⁷ «Il nostro mondo ha portato al grottesco così come alla bomba atomica, così come anche i quadri di Hieronymus Bosch sono grotteschi. Tuttavia il grottesco è solo un'espressione sensibile, un paradosso sensibile, ossia la forma di un mondo senza forma, il volto di un mondo senza volto»; Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Bd. 24, p. 62.

⁸ Joseph Strelka, *Brecht, Horvath, Dürrenmatt. Wege und Abwege des modernen Dramas*, Hannover, 1962, p. 114.

III

Ma andiamo dunque a conoscere questi personaggi deformati, brutti e grotteschi, cominciando da alcune figure le cui dimensioni, secondo una delle strategie tipiche del grottesco, sono esageratamente piccole oppure smisurate: i nani e i giganti.

Nel romanzo *Il sospetto* il commissario Bärlach si imbatte nella figura di un nano quando, sulle tracce dell'ex torturatore nazista Emmenberger che ancora esercita indisturbato la professione medica in Svizzera, si reca per la prima volta nella lussuosa clinica Sonnenstein. Il nano è aggrappato all'inferriata di una finestra e a prima vista Bärlach lo scambia per una scimmia. Ci viene descritto come un esserino dal cranio enorme, dal volto teso, solcato dalle rughe come quello di un uomo vecchissimo. Il narratore parla di «bruttezza bestiale» e definisce il nano «un rifiuto della natura, immobile come una pietra esposta alle intemperie e coperta di muschio»⁹. Il nano in questione ha dunque un aspetto ripugnante e ad una prima analisi sembra essere anche moralmente riprovevole: è alle dipendenze di Emmenberger, alle dipendenze del male dunque, e su sua commissione ucciderà lo scrittore Fortschig. Pare che Dürrenmatt, in linea con la tradizione, rappresenti il nano come un individuo malvagio e inquietante; ma quest'ultimo ci appare subito in una nuova luce quando, verso la fine del romanzo, lo ritroviamo tra le braccia dell'ebreo Gulliver che gli canta una singolare ninnananna:

«Da bist du ja, mein Äffchen, mein Tierchen, mein kleines Höllenmonstrum», herzte der Jude den Zwerg mit singender Stimme. «Mein armer Minotaurus, mein geschändetes Heinzelmännchen, der du so oft in den blutroten Nächten von Stutthof weinend und winselnd in meinen Armen eingeschlafen bist, du einziger Gefährte meiner armen Judensee! Du mein Söhnlein, du meine Alraunwurzel.»¹⁰

⁹ Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., Bd. 19, pp. 196-197; traduzione italiana in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, a cura di Eugenio Bernardi, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993, p. 142.

¹⁰ «Eccoti qui; mio scimmiettino, il mio animaletto, il mio mostriciattolo infernale, – canterellò dolcissimo il gigante – il mio povero Minotauro, il mio schifoso omuncolo; quante volte nelle notti insanguinate di Stutthof, ti sei rannicchiato a piangere e a guaire tra le mie braccia, e tra le mie braccia ti sei addormentato, tu, l'unico compagno della mia triste anima di ebreo! Il mio figliolino, il mio piccolo sperma di mostro»; Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., Bd. 19, p. 261-262; traduzione italiana in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, cit. pp. 186-187.

Le parole che Gulliver pronuncia con dolcezza non sono parole dolci, e tuttavia da esse traspare l'affetto di chi si sente legato ad un'altra persona per avere subito il suo stesso triste destino. Con gli appellativi «scimmiotino» e «animaletto» Gulliver sottolinea l'aspetto sgradevole del nano; lo definisce inoltre «mostriciattolo infernale», ma poco oltre aggiunge che negli occhi scuri del nano è rappresentata la «miseria di tutte le creature»¹¹. Il nano, questo uomo dalle sembianze inquietanti e mostruose, è sì un assassino, ma è al contempo anche una vittima; è capace di uccidere su commissione, ma ha subito sulla propria pelle le persecuzioni razziali. Sarebbe scorretto vedere in lui un simbolo del male e della bruttezza del mondo, egli è piuttosto emblema dell'umanità intera, anch'essa un pericoloso miscuglio di bestialità e umanità, di vittime e carnefici, di bisogno di tenerezza e di coazione al male. Il nano compie azioni malvagie per conto di Emmenberger, ma in fondo non porta la colpa delle proprie azioni, perché non è né fisicamente né intellettualmente in grado di opporsi al male che gli è stato inculcato da Nehle, alias Emmenberger, oppure da Minosse, dice Gulliver¹².

Non è trascurabile questo accenno a Minosse: perché Gulliver cita Minosse, perché Emmenberger viene paragonato a Minosse, perché precedentemente il nano era stato definito un «povero Minotauro»? L'allusione al mito di Minosse e del Minotauro è importante, fondamentale se si tiene presente il ruolo di primo piano che questo mito, su cui ritorneremo, gioca in tutta l'opera dello scrittore svizzero. La prima lettura, la più superficiale, riguarda ancora una volta l'aspetto del nano, che per l'appunto ricorda la fisionomia ripugnante del Minotauro, ma è indubbiamente necessario andare oltre. Il Minotauro uccide i giovani che gli vengono dati in pasto, ma non si avvede di far loro del male. Minosse, avendolo rinchiuso nel labirinto, lo ha costretto ad uccidere per sopravvivere, così come fa Nehle tenendo con sé il nano. Il Minotauro, così come il nano, non è responsabile delle proprie colpe perché non è in grado di comprenderle fino in fondo. Il nano raffigura in ultima analisi l'umanità tutta, difettosa e debole, che talvolta è portata a compiere il male, più per caso o per costrizione che non per scelta.

Gulliver si sente legato al nano perché entrambi sono stati messi al bando dall'umanità, l'uno perché deforme e l'altro perché creduto morto. Gulliver, che è un gigante sia sul piano fisico sia su quello morale, ha su-

¹¹ Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., p. 262; trad. it. in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti* cit., p. 187.

¹² Cfr. *ivi*.

bito le persecuzioni razziali ed è miracolosamente riuscito a evadere dal campo di concentramento in cui era stato rinchiuso dai nazionalsocialisti. Nella terribile libertà che la presunta morte gli ha procurato, vivendo per anni come un fantasma, privo di documenti e senza identità, ha continuato a dare la caccia ai criminali nazisti. Dürrenmatt ce lo presenta per la prima volta avvolto da un caffetano sporco e lacerato, «gigantesco» ed «enorme nella luce rossa»¹³; il suo cranio è poderoso, il volto sfregiato da orribili cicatrici, segno indelebile delle torture subite, gli occhi senza ciglia, eppure la sua figura risulta maestosa. Gulliver ricorda Ascevero, l'ebreo errante che aveva offeso o, secondo un'altra versione della leggenda, picchiato Gesù sulla croce, e che per questo era stato condannato a condurre una vita ascetica e a raccontare a tutti delle sofferenze e dell'onnipotenza di Cristo; ma in questo caso l'ebreo Gulliver è costretto ad errare soltanto perché le ingiuste persecuzioni subite non gli permettono di trovar pace: è un salvatore e un vendicatore, per certi aspetti la sua tenacia ricorda quella dei detective dürrenmattiani, di Bärlach, di Matthäi. Si tratta di una figura fisicamente enorme ed enormemente morale, che ha deciso di farsi giustizia da sé, di continuare a lottare, e che proprio per questo motivo non può trovar pace né dimora. Le sue dimensioni sembrano simboleggiare la sua eccessiva, giustificabile ma smodata sete di giustizia. Verso la fine del romanzo, quando si congeda da Bärlach, Gulliver pare addirittura reggere l'intero mondo sulle sue spalle:

«Leb wohl, Kommissar», lachte er mit seiner seltsam singenden Stimme, und nur seine Schultern und der mächtige nackte Schädel waren zu sehen, und an seiner linken Wange das greisenhafte Antlitz des Zwerges, während der fast gerundete Mund auf der andern Seite des gewaltigen Kopfs erschien, so daß es war, als trüge jetzt der Jude die ganze Welt auf den Schultern, die Erde und die Menschheit. «Leb wohl, mein Ritter ohne Furcht und Tadel, mein Bärlach», sagte er, «Gulliver zieht weiter zu den Riesen und zu den Zwergen, in andere Länder, in andere Welten, immerfort, immerzu. Leb wohl, Kommissar, leb wohl».¹⁴

¹³ Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., p. 147; trad. it. in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti* cit., p. 110.

¹⁴ «– Stai bene commissario, – rise ancora una volta con la sua strana cantilena; non si vedevano più che le sue spalle e il suo poderoso cranio rapato, e, accanto alla sua guancia, la faccia rugosa del nano; intanto, oltre la testa del gigante, era apparsa la luna e sembrava che l'ebreo portasse il mondo intero sulle proprie spalle, la terra, l'umanità. – Stai bene, cavaliere senza macchia e senza paura, mio povero Bärlach, – disse ancora, – Gulliver ritorna tra i nani e i giganti, in altri paesi, in altri mondi, lontano, per sempre. Stai bene,

Una figura meno sfaccettata rispetto al nano del romanzo *Il sospetto* è Monika Steiermann, la nana che incontriamo nel romanzo *Giustizia*. Monika è un essere rugoso, storpio e deforme della taglia di un bambino di quattro anni, che nel romanzo svolge la funzione di un malvagio deus ex machina: paga Daphne Müller perché intrecci relazioni con gli amanti che lei non può avere, fa violentare la giovane Helène Winter per poter vivere tramite il suo corpo il godimento che le è precluso per via della sua bruttezza. Monika è stata esiliata dai normali rapporti umani a causa del suo aspetto fisico e ha reagito cercando di vivere per mezzo del corpo di altre donne la vita che lei stessa avrebbe voluto condurre; è il suo spirito di rivalsa che la porta a compiere azioni spietate. Anche in questo caso la deformità fisica è emblema di una caratteristica profondamente umana; ossia dell'incapacità di accettare i propri limiti, dell'insaziabile desiderio umano di possedere l'inaccessibile.

La figura del nano ci si presenta in una nuova declinazione di senso nel racconto *L'incarico* (1986). Come nel romanzo *Giustizia*, anche qui la storia ha inizio con un omicidio. Lo psicologo ed esperto di terrorismo Otto von Lambert conferisce alla regista F. l'incarico di investigare sullo stupro e la successiva uccisione della moglie Tina, che era fuggita portandosi dietro soltanto una pelliccia rossa e un paio di jeans. La F. accetta l'incarico e si reca in Nordafrica, probabilmente in Marocco, alla ricerca di notizie su Tina von Lambert, e nel distretto di polizia di una non meglio precisata città, sottopone la foto della donna ad alcuni detenuti. Tutti gli uomini interpellati raccontano di essere stati contattati per uccidere la donna e di aver rifiutato l'offerta perché il compenso era troppo misero. Soltanto uno dei detenuti, che ha le fattezze di un nano, risponde diversamente: sogghigna e afferma che né lui né nessuno di loro aveva visto quella donna, un'affermazione che gli costerà la vita. Dopo un processo sommario in cui confessa, probabilmente a seguito di efferate torture, di essere l'omicida di Tina von Lambert, il nano verrà giustiziato. La sua diversità assume questa volta i tratti di una innegabile superiorità morale, egli è l'unico tra i detenuti che sia disposto a dire la verità, anche a costo di morire, è l'unico che tenti di sottrarsi alle imposizioni di un regime violento.

* * *

commissario, stai bene»; Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., Bd. 19, p. 265; trad. it. in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti* cit., p. 189.

IV

Dürrenmatt non si limita tuttavia a rappresentare personaggi dalle dimensioni ridotte o esagerate. Abbiamo già accennato alla figura del Minotauro, una figura indimenticabile che, nel rispetto di una delle strategie tipiche del grottesco, fonde caratteristiche umane e animali. Il Minotauro di Dürrenmatt, protagonista dell'omonima ballata del 1985, è come l'abitante del famoso labirinto di Cnosso per metà uomo e per metà animale: la sua massiccia testa d'uro è ricoperta d'un rado pelo marrone, i suoi occhi sono rossastri e piccoli, le corna corte, la lingua violacea e grondante di bava, ma il resto del suo corpo ha fattezze pienamente umane. Questo essere inquietante si trova in un labirinto che nella fantasia di Dürrenmatt è composto interamente di specchi e dal quale non può fuggire perché non è in grado di comprenderlo. Potrebbe uscire, se solo trovasse la strada, se solo capisse che è circondato da specchi, se solo capisse quale logica informa il labirinto. Il Minotauro è un'immagine della condizione dell'uomo, collocato in un mondo-labirinto che non può dominare mentalmente e le cui ragioni ultime gli sfuggono inesorabilmente, è un simbolo dell'incapacità dell'uomo di comprendere le ragioni ultime del mondo in cui vive, ma rappresenta anche la ricerca tipicamente umana di un «tu» con cui comunicare, la ricerca sempre insoddisfatta dell'«altro». Questo strano mostro osserva la propria immagine riflessa negli specchi che lo circondano e si illude di avere trovato degli amici, è felice quando osserva che tutti questi esseri lo seguono in tutto e per tutto, che si comportano come lui, che eseguono i suoi stessi movimenti, ma la delusione arriva, inesorabile e profonda, non appena scopre che non esistono altri Minotauri ma solo immagini di se stesso. Ancora più amara sarà la delusione quando il Minotauro capirà che Teseo non è l'amico tanto desiderato, ma il nemico che lo ucciderà e che la fanciulla che ha voluto possedere è morta proprio a causa di quell'atto istintivo, che avvicina pericolosamente l'amore alla brutalità. Il Minotauro è dunque al contempo simbolo della solitudine dell'uomo, dell'eterna frustrazione del desiderio di intesa tra l'«io» e l'«altro», della disperata ricerca di amicizia e amore, che troppo spesso sfocia nel tradimento e nella violenza, e infine dei limiti della ragione umana; la sua mostruosità non è cifra del disumano bensì, ancora una volta, figurazione dell'essenza più vera dell'uomo.

Un'altra categoria fondamentale del deforme e del grottesco che è rappresentata nelle opere di Dürrenmatt è quella data dalla fusione tra esseri viventi e parti meccaniche, che Kayser definisce «grottesco tecnologico». Talvolta Dürrenmatt ci presenta personaggi con alcuni tratti che ricordano

la meccanicità degli automi. È questo, per esempio, il caso degli attori del racconto *Il direttore del teatro*, che recitano in modo assolutamente innaturale, con la «cadenza uniforme, snervante dello stantuffare dei pistoncini»¹⁵ e di Koby e Loby, i servitori di Claire Zachanassian, la «alte Dame» dell'omonimo dramma, due eunuchi che parlano contemporaneamente e in modo meccanico, senza alcuna cura per la trasmissione di un significato. Dürrenmatt tuttavia non si limita a presentarci uomini che agiscono come automi, ci mostra anche uomini dotati di vere e proprie protesi meccaniche. Non si può certo parlare di automi in senso stretto, non si tratta in nessun caso di esseri artificiali dalle fattezze umane creati dall'uomo, come in tempi antichi sapevano fare Efesto e Dedalo; nelle opere di Dürrenmatt assistiamo a qualcosa di diverso: gli uomini si servono di protesi meccaniche per migliorare le proprie prestazioni e per correggere i propri difetti, perdendo spesso con ciò parte della loro umanità.

Claire Zachanassian, nel momento in cui torna a Güllen, il suo paese natale, per offrire soldi in cambio della morte di Alfred III, l'uomo di cui era stata l'amante in gioventù e che le aveva rovinato la reputazione, ha già subito diversi incidenti ed è ormai un vero e proprio aggregato di protesi: una protesi l'intera gamba sinistra, una protesi d'avorio la mano destra. La figura di Claire ha qualcosa di inumano, mostruoso e grottesco, così come inumana è la giustizia che chiede. I suoi servitori, poi, sono un vero inno al disumano, Koby e Loby non solo parlano come automi, ma sono ciechi e non possono riprodursi perché sono stati castrati; Roby e Toby sono due mostri erculei che non fanno altro che masticare gomma americana.

Indimenticabile quanto alla fusione di parti umane e parti meccaniche è il soldato che incontriamo nel racconto lungo *La guerra invernale nel Tibet* (1981). Il personaggio in questione, di cui non conosciamo il nome, si è recato come mercenario nella guerra invernale del Tibet. Quando lo incontriamo è già costretto su una sedia a rotelle, la sua testa e la parte inferiore del volto sono costituite d'acciaio, è privo delle gambe, e ha due protesi al posto delle braccia: a sinistra un meccanismo di tubi d'acciaio che culmina in un mitra; a destra un braccio artificiale che termina in una mano fatta di tenaglie, cacciaviti, coltelli e un punteruolo d'acciaio. Vive rifugiato in una caverna le cui gallerie sono piene di cadaveri, che vengono a poco a poco divorati dai ratti, si nutre di cibo in scatola e, dotato delle protesi descritte, spara su chiunque gli si pari davanti. Trascorre il proprio tempo incidendo sulle pareti di roccia col punteruolo d'acciaio della pro-

¹⁵ Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., Bd. 18, p. 61; trad. it. in Friedrich Dürrenmatt, *Romanzi e racconti* cit., p. 712.

tesi destra, le sue incisioni narrano di come ha cominciato a prender parte alla guerra invernale del Tibet, descrivono lo svolgimento, gli orrori e le assurdità della guerra e soprattutto tentano di comunicare ai posteri almeno alcuni frammenti di quella cultura che con la terza guerra mondiale è andata definitivamente perduta.

Il tema delle protesi è molto attuale: svariati tipi di protesi vengono ormai comunemente usati in ambito medico per modificare l'aspetto estetico dei pazienti o per ovviare alle mancanze provocate da incidenti o da patologie gravi, si pensi a Stephen Hawking, eminente fisico, che è riuscito a superare il suo grave handicap con l'aiuto di un computer e di un sintetizzatore vocale che danno voce alle sue opinioni e ai suoi studi¹⁶. Le protesi sono anche, come dimostra il bel libro di Pier Luigi Capucci sul corpo tecnologico¹⁷, al centro degli esperimenti più arditi della *body art*. Molti *body artists* hanno provato ad utilizzare delle protesi per ampliare le capacità fisiche del corpo umano, per modificarne la struttura. Il più noto di questi artisti è probabilmente Stelarc, un australiano che si è spesso servito durante le sue *performances* di biosensori, di robot industriali e di sistemi di realtà virtuale che esplorano le influenze reciproche tra uomo, macchina e computer, nonché di una sorta di terza mano artificiale collegata al suo braccio naturale, con la quale è riuscito a scrivere e ad afferrare oggetti, e di un particolare braccio virtuale con varie possibilità operative. Si tratta, nel caso della *body art*, di una sperimentazione circa i confini e le possibilità del nostro corpo.

Innegabilmente tutti i personaggi dürrenmattiani che presentano atteggiamenti o parti meccaniche alludono all'allontanamento dell'uomo dal suo stato naturale, alla sua progressiva disumanizzazione. Avvicinare uomo e macchina, cosa e uomo, è in fondo un modo per privare la vita stessa di quell'aura di sacralità di cui ogni religione la circonda. Sarebbe tuttavia un errore limitarsi a questa considerazione. Dürrenmatt non ha inteso semplicemente sottolineare l'abbruttimento tecnologico dell'umanità, l'attitudine al catastrofismo non gli è propria, come non gli è propria l'attitudine alla disperazione e al pessimismo greve. Egli ha saputo apprezzare i progressi della tecnica, che tramite le protesi ci permette di vivere meglio e più a lungo, di andare oltre i confini della nostra specie e al contempo ha saputo vederne i difetti. Ma ciò che rende assolutamente originale la sua riflessione circa lo sviluppo tecnologico è l'aver saputo inserire

¹⁶ Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 168.

¹⁷ Pier Luigi Capucci, *Il corpo tecnologico, L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna, 1994.

la tecnologia nell'alveo dell'evoluzione umana. In un'intervista rilasciata nel febbraio del 1989 a Kathi Hahn e Nikolas Busch, Dürrenmatt affermava:

Die Technik ist die Art der menschlichen Evolution [...]. Nehmen Sie zum Beispiel die Fotografie. Die Saurier entwickelten sich im Lauf von 120 Millionen Jahren – was das für eine Zeit ist! – zu Flugsauriern. Wir können dank unserer Prothesen Auto fahren, fliegen, das Gesehene speichern. Der Mensch ist ein Prothesentier. Der Mensch entwickelt sich immer mehr mit Prothesen. Jetzt wird er vor diese ungeheuren Möglichkeiten gestellt, und die explodieren.¹⁸

Le protesi sono dunque per Dürrenmatt non solo una delle manifestazioni dell'evoluzione umana, ma addirittura la forma di evoluzione peculiare alla specie. In un'altra intervista, che prende le mosse dal testo del teorico della conoscenza e scienziato della natura Gerhard Vollmer *Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie*, pubblicato nel 1975, Dürrenmatt afferma:

Was für ein Bild hat die evolutionäre Erkenntnistheorie von der Menschheit? [...] Nach Ihrer Theorie hat sich das menschliche Denken in der Folge der Evolution ereignet. Der Mensch ist ein Resultat der Evolution, er denkt menschlich. Er denkt in Grenzen seines menschlichen Verstandes, seines Hirns. Nun kommt dazu, daß sich der Mensch überlegt: Wie denkt das Hirn? Unter Evolution verstehe ich zum Beispiel auch die Technik. Ohne Technik hätte der Mensch nicht überlebt. Man muß allerdings sagen: Die praktische Vernunft ist dem technischen Verstand nicht gewachsen. Der Mensch mußte, um zu überleben, ein Prothesenmensch werden. Zum Beispiel, wenn er eine Steinschleuder benutzt, ist das eine Verlängerung eines Armes. Man kann auch das Pferd, den Wagen als Prothese betrachten, man kann sich schneller bewegen. Man kann auch sagen, der Saurier hat sich im Verlauf von 120 Millionen Jahren, oder wie lange es war, zur Flugmaschine, zu riesigen Ungetümen, zum Wassertier, zu allem möglichen entwickelt – der Mensch hat das alles mit Prothesen ge-

¹⁸ «[...] La tecnica è la modalità dell'evoluzione umana. Prenda per esempio la fotografia. I sauri si sono evoluti nel corso di 120 milioni di anni – che periodo di tempo impensabile! – e sono diventati pterosauri. Grazie alle nostre protesi noi possiamo guidare l'auto, volare, memorizzare ciò che abbiamo visto. L'uomo è un animale dotato di protesi. L'uomo si sviluppa sempre più tramite le protesi. Ora è posto di fronte a possibilità enormi, e queste esplodono»; Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche 1961-1990*, Band IV, *Dürrenmatt, Dramaturgie des Denkens*, Gespräche 1988-1990, Zürich, Diogenes, 1996, p. 33.

macht. Auch die Technik ist etwas, was mit dem menschlichen Verstand und mit der Evolution zusammenhängt.¹⁹

Così come il mostro non rappresentava la diversità, bensì l'essenza dell'uomo, allo stesso modo gli individui «rappezzati» non sono che uomini evoluti. Dürrenmatt non si rammarica dei mutamenti a cui l'uomo e il mondo in cui vive sono andati incontro, né se ne compiace. Nel rappresentare le deformazioni corporee e le trasformazioni tecnologiche del corpo Dürrenmatt ha saputo osservare e denunciare le bruttezze e le storture dell'indole umana e della società contemporanea, ma si è al contempo tenuto alla larga dal nichilismo assoluto, dal pessimismo disperato. Ha saputo accettare fino in fondo i limiti della natura umana, i suoi difetti, le modalità in cui si manifesta e in cui si evolve, rinunciando ad ogni nostalgia di restaurazione del passato e di conservazione. Come egli stesso ha sottolineato, ha percepito il mondo in cui ha vissuto come grottesco e grottescamente deformato, ma mai come insensato:

Ich bin ein Autor des Grotesken, aber nicht des Absurden; das Absurde habe ich nicht gern, weil es heißt – sinnlos. Ich empfinde diese Welt als grotesk, aber nicht als absurd. Ein großer Unterschied.²⁰

¹⁹ «Che immagine ha dell'umanità la teoria evuzionista della conoscenza? [...] Secondo la sua teoria il pensiero umano si è sviluppato come conseguenza dell'evoluzione. L'uomo è un risultato dell'evoluzione, pensa in modo umano. Pensa entro i limiti del suo intelletto, del suo cervello. Ma poi succede che l'uomo si chieda: come pensa il cervello? Per me evoluzione significa anche tecnica. Senza la tecnica l'uomo non sarebbe sopravvissuto. Bisogna tuttavia dire: la ragion pratica non è all'altezza dell'intelletto tecnico. L'uomo, per poter sopravvivere, è dovuto diventare un uomo-protesi. Ad esempio, quando utilizza una fionda, quello è un prolungamento del suo braccio. Si possono considerare come protesi anche il cavallo, il carro, ci si può muovere più velocemente. Si può anche dire che il sauro si è sviluppato nel corso di 120 milioni di anni, o quel che è stato, fino a diventare un essere volante, un mostro gigantesco, un animale acquatico, si è sviluppato in tutti i modi possibili – l'uomo ha fatto tutto ciò tramite le protesi. Anche la tecnica è qualcosa che ha a che fare con l'intelletto umano e con l'evoluzione»; cfr. *ivi*, p. 101.

²⁰ «Sono un autore del grottesco, ma non dell'assurdo; l'assurdo non mi piace, perché assurdo significa insensato. Questo mondo mi appare grottesco, ma non assurdo. C'è una grossa differenza»; Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe* cit., Bd. 3, p. 229.

Elena Polledri
(Urbino / Udine)

Das schöne Erhabene in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts

*Genies brauchen nämlich ebenso oft
wie den Sporn auch den Zügel*

Longin

Das Erhabene, das vor allem durch den Einfluß der Schriften Kants und Schillers einer der berühmtesten literarischen, philosophischen und kunstgeschichtlichen Begriffe des 18. Jahrhunderts wurde, wird oft sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Philosophie als Synonym des Unbegrenzten, des Unendlichen, des Chaotischen und des Gewaltigen und als Gegenbegriff des Schönen betrachtet, worin die Genie-Bewegung ihre Auflehnung gegen die Ordnung und die strengen Regeln der Aufklärung äußerte. Die unten vorgeschlagene Darstellung des Ursprungs und der Entwicklung dieses Begriffs zeigt hingegen nicht nur, daß das Erhabene schon ursprünglich dem Schönen nicht entgegengesetzt war, sondern auch, daß einige der berühmtesten Autoren des 18. Jahrhunderts diese ästhetischen Vorstellungen als «Stamm und Aeste Eines Baums»¹ betrachteten: Wenn für Herder und Schiller die Schönheit der Kunst die Voraussetzung für die Entstehung des Erhabenen war, glaubte Hölderlin in dem erhabenen Schicksal des tragischen Helden den Weg zum harmonischen Schönen gefunden zu haben.

1. Longin: das gebändigte Erhabene

Der Begriff des Erhabenen kommt zum ersten Mal in der dichtungstheoretischen Schrift *Vom Erhabenen* vor, die zwischen 25 und 40 n. Christus von einer unbekanntenen Hand verfaßt und später Longinus zuge-

¹ Johann Gottfried Herder: «Vom Erhabenen». In: J. G. H.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Bd. 22 Berlin: Weidmann 1880 (Nachdruck Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1967), 240.

schrieben wurde². In seiner Bestimmung der erhabenen Rede reiht sich Longin in die Tradition der Rhetorik ein, die das *tenue*, das *medium* und das *sublime oder grande dicendi genus* unterschied. Erhaben ist «das Erstaunliche»³, das «mit seiner erschütternden Macht wirkt [...] das Großartige»⁴, das «unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt»⁵ und «die geballte Kraft des Redners offenbart»⁶, zugleich aber das von den Regeln gebändigte Große des naturhaften Genies:

Ich hingegen behaupte, daß sich das Gegenteil beweisen läßt, wenn man bedenkt, daß die Natur zwar im Pathetischen und Gehobenen zumeist nach eigenem Gesetz nicht jedoch willkürlich oder ganz ohne Regel zu verfahren pflegt [...] und schließlich: daß das Große allein ohne Einsicht, Stütze und Schwere, nur seinem Drang und blinden Wagemut überlassen, eher gefährdet ist. Genies brauchen nämlich ebenso oft wie den Sporn auch den Zügel.⁷

Das Erhabene entsteht für Longin aus dem Zusammentreffen der gewaltigen Natur und der klaren Einsicht der maßvollen Kunst. Sowohl der Schwulst und «ein unzeitiges, hohles Pathos, wo man keines braucht, oder maßloses Gebaren, wo Mäßigung nötig ist»⁸, als auch das Frostige müssen in einer erhabenen Rede vermieden werden. Das Übermaß, das in der Leidenschaft zum Ausdruck kommt, muß von Gesetzen begleitet und das naturhafte Leiden von der Kunst gemildert werden. Einerseits ist das *sublime dicendi genus* Zeugnis des Genies und der Natur; es handelt sich um eine Überschreitung der Grenzen der Wirklichkeit, die Erschütterung erregt und alles Glaubhafte übersteigende Bilder schafft. Andererseits braucht es aber eine Disziplin, die nur durch die Nachahmung der Alten erworben werden kann.

Auch die fünf Quellen, auf den Longins Erhabenes gründet, beweisen, daß es ursprünglich aus der Entgegensetzung der Begriffe des Maßes und des Unmaßes stammt. Die erste ist die Fähigkeit, erhabene Gedanken in der Seele zu zeugen. Die zweite ist die begeisterte Leidenschaft, nicht aber ein zerreißendes, sondern ein der Situation angemessenes Pathos, das aus

² Darüber vgl. Otto Schönberger: «Nachwort». In: Longinus: *Vom Erhabenen*. Übersetzt und hrsg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1988, 135-155.

³ Ebd. 5.

⁴ Ebd. 7.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. 11.

einer kunstvollen Auswahl der passendsten Elemente entsteht. Der Dichter muß durch seine Kunst einen einheitlichen Organismus gestalten, d.h. auf das disharmonische Leiden Harmonie übertragen. Dritte Quelle ist die besondere Bildung der Gedanken- und Ausdrucksfiguren, die immer angemessen verwendet werden müssen, d.h. «nicht bombastisch und disharmonisch [...] sondern angenehm temperiert»⁹. Vierte Quelle ist «die Wahl der treffenden und großartigen Worte»¹⁰, die von besonderen Wendungen wie «sozusagen, gleichsam, wenn man das Bild gebrauchen oder den Ausdruck wagen darf»¹¹ gemildert werden müssen. Die letzte ist eine besondere Fügung der Worte:

harmonische Ordnung [ist] für uns Menschen nicht nur ein natürliches Mittel zu Überredung und Ergötzung, sondern auch ein wunderbares Instrument für erhabenen Ausdruck und pathetische Rede.¹²

Die Wort- und Satzfügung und der daraus entstandene Rhythmus stellen eine Harmonie dar, die in die Seele des Menschen dringt, ihn bezaubert und das Große ausdrückt.

Karsten Zelle hat in seinem Aufsatz *Schönheit und Erhabenheit*¹³ betont, daß schon Longin die Unterscheidung zwischen dem Schönen und Erhabenen einführte, die die doppelte Ästhetik des 18. Jahrhunderts bestimmte, indem er zwei Landschaftstypen darstellte:

Daher bewundern wir aus einem natürlichen Trieb wahrhaftig nicht die kleinen Bäche, wenn sie auch klar und nützlich sind, sondern den Nil, die Donau oder den Rhein und viel mehr noch den Ozean [...]¹⁴

Wie der unendliche Ozean den kleinen Bächen, wird auch der furchtbare Krater des Ätna dem von uns angezündeten Flämmchen entgegengesetzt. In Wirklichkeit scheinen aber das Schöne und das Erhabene bei Longin nicht entgegengesetzt zu sein. Das Schöne stellt er als einen Teil und

⁹ Ebd. 73.

¹⁰ Ebd. 75.

¹¹ Ebd. 77.

¹² Ebd. 95.

¹³ Carsten Zelle: «Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen». In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1989, 55-73. Hier 62-63. Über das Erhabene vgl. auch Karl Vietor: «Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur». In: K. V.: *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern: Francke Verlag 1952, 234-266. Hier 248-249.

¹⁴ Longinus: *Vom Erhabenen*, 89.

eine Wirkung des erhabenen Stils vor¹⁵; stilistische Schönheit und «Anmut der Darstellung»¹⁶ tragen beide zur erhabenen Rede bei. Longins Bestimmung des Erhabenen vereinigt zwei entgegengesetzte Eigenschaften in sich, die der Grund für die unterschiedliche Entwicklung dieses Begriffs sind. Einerseits ist das Erhabene Synonym für das Übermaß, das jede menschliche Grenze überschreitende Größe, das Außerordentliche und Erstaunliche. Andererseits stellt aber der Schriftsteller fest, daß das Vollkommene entstehen kann, nur wenn das Übermenschliche der Natur mit dem Fehlerlosen der Kunst vereinigt und dadurch gebändigt wird. Das Erhabene ist deshalb weniger ein Synonym von Chaos, Unordnung, Unendlichem und bloß Unbegrenztem als ein von der Kunst begrenztes Unbegrenztes, ein Maßloses, das durch eine schöne, geregelte Kunst zum Ausdruck gebracht wird. Nicht der Prunk oder der Schwulst, sondern das echte Pathos am rechten Ort, das nicht im Schreien, sondern im Schweigen geäußert wird, ist die Hauptquelle des Erhabenen. Schon in Longins Bestimmung braucht man sowohl den Sporn als auch den Zügel, um das Erhabene zu erzeugen; schon ursprünglich kann das Erhabene ohne das Schöne nicht entstehen.

2. *Das klassische Erhabene Boileaus und die Doppelästhetik des 18. Jahrhunderts: Burke, Mendelssohn, Kant*

Aufgrund der oben dargestellten Auffassung von Longins Erhabenen verwundert nicht, daß Boileau 1674 gleichzeitig die Übersetzung dieser Schrift und *L'Art poétique* veröffentlichte und neben der Verteidigung der Poetiken von Aristoteles und Horaz einen Traktat pries, der nicht das klassische Schöne, sondern das Erhabene bestimmte.

Die Übersetzung von Boileau, die als eine Fortsetzung der *Art poétique* betrachtet wird, scheint Longins schönem Erhabenen zu folgen. Der Begriff wird hier folgendermaßen bestimmt:

¹⁵ «Und wer beim Blick ins Leben ringsum sieht, welchen Vorrang das Ungemeine, Große und Schöne überall genießt, dem wird die Bestimmung des Menschen bald offenbar werden» (ebd. 87). «Erhabenheit und Pathos sind deshalb Mittel gegen den Argwohn beim Gebrauch von Redefiguren und eine wunderbare Hilfe, und ein geschickt herangezogener Kunstgriff bleibt ansonsten durch Schönheit und Größe verborgen und entgeht jedem Verdacht» (ebd. 55). «In höchstem Grade wirksam ist auch die Häufung der Figuren, wenn zwei oder drei, wie zu einer Genossenschaft verbunden, zu Stärke, Überredung, Schönheit beisteuern [...]» (ebd. 59).

¹⁶ Ebd. 15.

Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles.¹⁷

Er zitiert den folgenden Satz aus der Bibel «*Dieu dit: Que la lumière se fasse; et la lumière se fit*»¹⁸ als Beispiel eines erhabenen Ausdrucks und versteht den Begriff als «quelque chose de divin»¹⁹. Er bezeichnet als erhaben einen Satz aus der Tragödie *Horace* von Corneille, der das Leid des Helden wegen der Flucht seines Sohns vor dem Feind zum Ausdruck bringt:

[...] et leur soeur qui étoit là presente lui ayant dit, Que vouliez-vous qu'il fist contre trois? il répond brusquement Qu'il mourût. Voilà de fort petites paroles. Cependent il n'y a personne qui ne sente la grandeur heroique qui est renfermée dans ce mot, Qu'il mourût qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que c'est du fond du coeur que parle ce vieux Heros, et dans les transports d'une colère vraiment Romaine. [...] Ainsi c'est la simplicité même de ce mot qui en fait la grandeur. Ce sont là de ces choses que Longin appelle Sublimes, et qu'il auroit beaucoup plus admirées dans Corneille; s'il avoit vécu du temps de Corneille [...]²⁰

Das Pathos, das in einem erhabenen Ausdruck enthalten ist, ist für Boileau nie übertrieben, sondern einfach und natürlich; das Erhabene muß immer diszipliniert werden. Er preist vor allem «des finesses de l'Elocution» Longins und spricht von seinem «beau desordre»²¹. Wie Longin betont er die zwei Seelen des Erhabenen, das Unbegrenzte und das Begrenzte, die Unordnung und die Einfachheit.

Boileau macht Longinus in England und in Deutschland bekannt. In England beginnt aber das Erhabene Anfang des 18. Jahrhunderts dem Schönen stark entgegengesetzt zu werden. Dennis bestimmt es folgendermaßen:

¹⁷ Nicolas Boileau-Despréaux: «Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin». In: N. B.: *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard 1966, 331-440. Hier 338.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd. 340.

²¹ Nicolas Boileau-Despréaux: «L'Art poetique». In: N. B.: *Oeuvres complètes*, 155-185. Hier 164.

I am delighted, 'tis true at the prospect of Hills and Valleys, of flowry Meads, and murmuring Streams, yet it is a delight that is consistent with Reason, a delight that creates and improves Meditation. But transporting Pleasures follow'd the sight of the Alpes and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometime almost with despair:²²

Die schöne proportionierte Landschaft, die eine vernünftige Reflexion erregt, wird der unregelmäßigen, unendlichen Natur der Alpen gegenübergestellt, die Furcht und Erschütterung hervorruft: «a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that was infinitely pleas'd, I trembled»²³. In seinem Hauptwerk *The Grounds of criticism* lesen wir: «Enthusiastic Terror contributes extremely to the Sublime»²⁴. Auch Addison geht in dieselbe Richtung, indem er besonders den Aspekt der Phantasie betont. In Übereinstimmung mit den englischen Ästhetikern betonten auch Bodmer und Breitinger Anfang des 18. Jahrhunderts das Ungebändigte, das Unbegrenzte und das Furchtbare des Erhabenen. Der dritte und der vierte der *Critischen Briefe*²⁵ sind dieser Vorstellung gewidmet. Das Erhabene wird hier als «das Grosse und Ungemeine»²⁶ bezeichnet, das bei den großen Geistern eine «bestürzende Verwunderung»²⁷ erweckt. Erhaben ist Gott, der sich den Menschen durch seine Unendlichkeit, Unbegreiflichkeit, Zorn und unermeßliche Stärke enthüllenden Taten offenbart und Ehrfurcht und heilige Bewunderung erregt; erhaben sind die Menschen, nicht aber alle Menschen, denn die meisten «stehen auf einem Mittelpfade zwischen der Tugend und der Lasterbahn»²⁸, sondern nur diejenigen, die durch Worte und Taten ihre Größe zeigen und damit Wunder und Erstaunen erregen. Schließlich sind die freien Wesen erhaben, die die anderen Menschen an Güte oder an Bosheit übertreffen und Erstaunen, tiefes Nachsinnen, Schrecken und Mitleid erregen. Im vierten Brief betonen die Autoren, daß das Erhabene nicht in der Sprache, «in einer glücklichen

²² John Dennis: «Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688». In: J. D.: *The Critical Works*. Hrsg v. Edward Niles Hooker. Bd. 2 Nachdr. Baltimore: John Hopkins 1964, 380-382.

²³ Ebd.

²⁴ John Dennis: «The Grounds of criticism in Poetry». In: J. D.: *The Critical Works*. Bd. 1, 325-373. Hier 361.

²⁵ Johann Jakob Bodmer; Johann Jakob Breitinger: *Critische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp. 1746 (Nachdruck 1969), 94-103 (dritter Brief), 103-108 (vierter Brief).

²⁶ Ebd. 94.

²⁷ Ebd. 97.

²⁸ Ebd. 99.

Wahl wohlbestimmter und begreiflicher Worte²⁹, in «den bloßen Wörtern und deren geschickter Zusammensetzung»³⁰, sondern in dem Inhalt liegt. Hier wird Longinus indirekt kritisiert, der die Bedeutung der Figuren und technischen Mittel, d.h. der schönen Kunst für das Gelingen eines erhabenen Ausdrucks pries. Die Perspektive hat sich geändert; jetzt wird das Übermaß des Erhabenen unterstrichen. Die Regeln der Kunst, die bei Longinus und Boileau das Ungebundene der Natur disziplinierten, spielen keine Rolle mehr, weil die Kunst dem Genie unterworfen werden muß. Bodmer und Breitinger trennen die zwei Elemente des synthetischen Ausdrucks Boileaus «beau desordre» voneinander und unterscheiden das Erhabene stark vom Schönen. In den *Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* bezeichnet Bodmer die Gegenstände der Dichtung als das Schöne, das Große und das Ungestüme; unter Schönheit versteht er:

das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen, wenn wir unter den Theilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen; solches bezieht sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, auf die Symmetrie der Glieder und Theile, der Lineamente und Züge.³¹

Die Wirkung des Schönen ist «innerliche Freude, Fröhlichkeit und Ergötzen»³². Das Erhabene wird in Großes und Ungestümes geteilt, eine Unterscheidung, die später Kant übernehmen wird: Groß sind die Gegenstände, die «ungeheuer groß an Maasse oder so unendlich verschieden an der Zahl sind»³³ und die Sinne und die menschlichen Fähigkeiten übertreffen; darin verliert sich das Gemüt, fühlt Erstaunen und eine höhere Ergötzung. Ungestüm sind jene Elemente der Welt, deren Macht die Menschen mit Gewalt angreift; diese Gegenstände sind an sich furchtbar und werden erst durch die Kunst der Dichter ergötzlich und angenehm. Bodmer betont in seiner Bestimmung des Ungestümen jedenfalls noch die Rolle der Kunst, die die Grenzenlosigkeit des Schrecklichen mildert.

Ein entscheidender Impuls zur Entwicklung dieses Begriffs kam im 18. Jahrhundert aus England, wo Burke 1757 *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* veröffentlichte. Es handelt sich um eine empiristische und psychologische Untersuchung, die die sinnlichen Eigenschaften des Schönen und Erhabenen und ihre Wirkung auf

²⁹ Ebd. 103.

³⁰ Ebd. 104.

³¹ Johann Jakob Bodmer: *Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich: Conrad Orell und Comp. 1741 (Nachdruck 1971), 153.

³² Ebd.

³³ Ebd.

die menschliche Seele bestimmt. Das Schöne erweckt in der Seele eine sich von der Lust unterscheidende Liebe³⁴, das Erhabene Verwunderung³⁵: Dieses beruht auf dem Selbsterhaltungstrieb und bedroht ihn, jenes auf dem Gesellschaftstrieb und befriedigt ihn³⁶. Die Entgegensetzung zwischen den zwei Kategorien wird bei Burke sehr stark, sowohl was die sinnlichen Eigenschaften, als auch was die menschlichen Reaktionen betrifft. Die erhabenen Dinge, die durch die Beraubung gekennzeichnet werden, sind nie vollständig, sondern entbehren immer etwas; außerdem überschreiten sie jede proportionierte und regelmäßige Größe, indem sie unendlich und weit sind. Schließlich gehen sie auch über die Grenzen der menschlichen Fähigkeiten hinaus, bedrohen den Selbsterhaltungstrieb und rufen ein Gefühl der Gefahr hervor, die aber, wenn sie von einer bestimmten Ferne betrachtet wird, nicht Furcht, sondern Vergnügen erregt³⁷. Das Schöne ist durch Kleinheit, Glätte, Zärtlichkeit, helle und leuchtende Farben³⁸ charakterisiert; es stellt das Geregelte und Faßbare, das Kleine und Niedliche dar, das sanfte und gemäßigte Gefühle erregt:

For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polish; the great, rugg and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure.³⁹

Lessings Übersetzung von Burkes Schrift wurde in Deutschland nie veröffentlicht; die Beschäftigung des Aufklärers mit diesem Thema blieb eine vorübergehende. Er verstand darunter, jedes Kunstwerk, das man «unmöglich mit einem Blicke übersehen kann»⁴⁰, d.h. das man nicht «auf

³⁴ Vgl. Edmund Burke: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an introduction by Adam Phillips. Oxford; New York: Oxford University press 1990, 83.

³⁵ Vgl. ebd. 53.

³⁶ Vgl. ebd. 36, 39.

³⁷ Vgl. ebd. 36-37.

³⁸ Ebd. 107.

³⁹ Ebd. 113.

⁴⁰ Gottfried Ephraim Lessing: «Laokoon». In: G. E. L.: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. Karl Lachmann und Franz Muncker. Bd. 14 Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1898, 333-440. Hier 387. Vgl. auch G. E. L.: «Bemerkungen über Burke's philoso-

einmal übersehen kann»⁴¹ und das deswegen Bewunderung bei dem Zuschauer erregt. Erhabene Figuren sind für Lessing solche, deren Glieder über die Proportion vergrößert sind; Kennzeichen des Erhabenen ist das jede Grenze der Erfahrbarkeit überschreitende Unermessliche, während das Schöne durch eine rechte Größe charakterisiert ist.

Das Thema wird auch von Mendelsohn im Aufsatz *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1758) behandelt, aber stets aus Lessings Perspektive⁴²: Das Schöne ist ein Gegenstand, der bestimmte Grenzen hat und von den Sinnen auf einmal erfaßt werden kann. Das Erhabene ist das Sinnlichunermeßliche der Größe und der Stärke, das Bewunderung, d.h. ein von süßem Schauer und Wohlgefallen zusammengesetztes Gefühl, erregt. Das Unermeßliche kann sowohl eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst als auch ein vom Künstler hervorgehobenes Kennzeichen sein⁴³. Der Dichter muß im ersten Fall den würdigsten Ausdruck finden, den «würdigsten Maaßstab zum Unermeßlichen»⁴⁴; im zweiten Fall kann er die Unermeßlichkeit und Größe in der Wahl der Gedanken oder der Ausdrücke zeigen⁴⁵. Auch bei Mendelsohn, wie schon bei Longinus und Boileau, braucht das maßlose Erhabene einen angemessenen und harmonischen Stil, um geäußert zu werden. Das Erhabene entspricht für den Aufklärer nicht, wie bei den Engländern, dem Maßlosen, sondern einem durch die Kunst gebändigten Unbegrenzten, d.h. einer Größe, die durch das Schöne der Kunst geregelt und gemildert wird.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Entgegensetzung zwischen den Begriffen des Schönen und des Erhabenen, vor allem durch den Einfluß von Kants Schriften, immer stärker. Im Aufsatz *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) stellt der Philosoph die zwei Kategorien als menschliche Gefühle vor: Das Schöne reizt den Menschen und macht ihn heiter, lächelnd und lustig; das Erhabene rührt und erregt ein ernsthaftes, starres und erstauntes Gefühl, das mit Grausen oder

phische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen». In: G. E. L.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 14, 220-225.

⁴¹ Lessing: *Laokoon*, 387.

⁴² Er hat auch eine Besprechung der Schrift Burkes geschrieben: *Philosophische Untersuchungen des Ursprungs unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1758).

⁴³ Moses Mendelsohn: «Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften». In: M. M.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, 206-246. Hier 206-212.

⁴⁴ Ebd. 218.

⁴⁵ Vgl. ebd. 230-231.

Schwermut («das Schreckhafterhabene»⁴⁶), mit «ruhiger Bewunderung («das Edle»⁴⁷) oder «mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit» («das Prächtige»⁴⁸) verbunden ist. Kant gliedert die Eigenschaften der Menschen, die Laster und die Tugenden, die Geschlechter und die Nationalcharaktere in bezug auf das kleine, geputzte und gezierte Schöne und das edle, schreckhafte und einfältige Erhabene.

Eine ausführliche Analyse der zwei Begriffe findet man in der *Kritik der Urteilskraft* (1790); hier werden das Schöne und das Erhabene als entgegengesetzte ästhetische Kategorien bezeichnet, die vom Subjekt und seinem Gefühl der Lust oder Unlust, d.h. seiner ästhetischen Urteilskraft, abhängig sind. Schön ist das Gefühl, das vor regelmäßigen und symmetrischen Gegenständen entsteht, die in einer einzigen Vorstellung von der menschlichen Einbildungskraft gefaßt werden können und vor denen der Mensch «in ruhiger Kontemplation»⁴⁹ steht. Das Erhabene wird in Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenes geteilt: das Mathematisch-erhabene ist «das, was schlechthin groß ist»⁵⁰ und «was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft»⁵¹; dieses Unendliche überschreitet das Vermögen der menschlichen Einbildungskraft, läßt aber den Menschen zugleich die übersinnliche Fähigkeit der Vernunft entdecken, die es denkt und damit ihre Unabhängigkeit von der Sinnlichkeit beweist. Das Dynamisch-Erhabene entsteht, wenn der Mensch vor der unwiderstehlichen und furchtbaren Macht der Natur durch seine physische Ohnmacht die Überlegenheit seiner sittlichen Kräfte durchsetzt. Das Schöne beruht für Kant auf der Harmonie zwischen der Natur und dem Menschen, das Erhabene auf der Disharmonie. Jenes entsteht, wenn regelmäßige und harmonische Gegenstände die freie Einbildungskraft des Menschen mit der Gesetzmäßigkeit seines Verstandes übereinstimmen lassen; dieses, wenn unbegrenzte, chaotische oder furchtbare und gewaltige Dinge die Entgegensetzung der sinnlichen Einbildungskraft und der sittlichen Vernunft beweisen. Das eine hält das Maß; das andere ist ganz maßlos. Die Maßlosigkeit wird aber beim Erha-

⁴⁶ Immanuel Kant: «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen». In: I. K.: *Vorkritische Schriften bis 1768. Teil II Werke*. Bd 2 Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, 825-884. Hier 827.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam 1963, 138.

⁵⁰ Ebd. 139.

⁵¹ Ebd. 144.

benen der Weg zur Entdeckung des übersinnlichen sittlichen Vermögens und der Freiheit und Überlegenheit des Menschenlebens, d.h. der Weg zu einem neuen menschlichen Maßstab. Kants Opposition zwischen dem Schönen und dem Erhabenen wirkte so sehr auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, daß die Annäherung dieser zwei Begriffe, die bei Autoren wie Herder, Schiller und Hölderlin stattfand, lange vernachlässigt wurde.

3. Das «Erhabenschönste» Herders

In dem *Journal meiner Reise im Jahr 1769* bestimmt Herder zum ersten Mal das Gefühl des Erhabenen mit folgenden Worten:

Der erste Anblick von Nantes war Betäubung: ich sah überall, was ich nachher nie mehr sahe: eine Verzerrung ins Groteske ohngefähr; das ist der Schnitt meines Auges, und nicht auch meiner Denkart? Woher das? ein Freund, den ich über eben diesen ersten Anblick fragte, stutzte und sagte daß der seinige auch vast, aber vaste Regelmäßigkeit, eine grosse Schönheit gewesen wäre, die er nachher nie in der *vue à la Josse* hätte finden können. Entweder hat dieser kälter Geblüt, oder wenn ich so sagen darf einen andern Zuschnitt der Sehart. Ist in der meinigen der erste Eintritt in die Welt der Empfindung etwa deßgleichen gewesen? ein Schauer, statt ruhiges Gefühl des Vergnügens?⁵²

Der Autor schreibt seinen Hang, weniger die positiven als die negativen Aspekte sowohl eines ganzen Landes als auch einzelner Menschen hervorzuheben, seinem melancholischen Temperament zu. Nicht das Schöne und das Regelmäßige sondern das Disharmonische, das Groteske und das Schreckhafte fesseln seine Aufmerksamkeit in Nantes; nicht ein «ruhiges Gefühl des Vergnügens»⁵³, sondern ein «Schauer»⁵⁴ ist der erste Ton, die erste Empfindung seiner Seele, die Haupteigenschaft seiner melancholischen Natur. Die Betäubung vor den unregelmäßigen und furchtbaren Dingen der Welt betrachtet er aber als keinen bloß negativen Gemütszustand: Sie erhebt die Seele zu einer «Gothischen Grossen»⁵⁵ und erregt in ihr «Wohllust»⁵⁶. Dieses Gefühl, das seine Kenntnis der Welt begleitet, vergleicht er mit einem «Gang durch Gothische Wölbungen»⁵⁷:

⁵² Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Hrsg. v. Katharina Mommsen. Stuttgart: Reclam 1976, 122-123.

⁵³ Ebd. 123.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd. 125.

[...] die Aussicht ist immer ehrwürdig und erhaben: der Eintritt war eine Art Schauer: so aber eine andre Verwirrung wirds seyn, wenn plötzlich die Allee sich öffnet und ich mich auf dem Freyen fühle.⁵⁸

In diesen Zeilen bestimmt Herder die ästhetische Grundkategorie des 18. Jahrhunderts, die er schon seit seinen Universitätsjahren vor allem durch die Lektüre von Kants Aufsatz *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, der in Königsberg seine Lieblingsschrift war⁵⁹, aber auch durch Burke und Winkelmann kennengelernt hatte. Im *Journal* zeigt er aber eine gewisse Distanz von den Quellen. Einerseits erwähnt er Winkelmann, der in der *Geschichte der Kunst des Altertums* den hohen erhabenen Stil von Phidias und Polyklet von der Schönheit und der Grazie der folgenden Epoche unterschieden hatte⁶⁰; andererseits entfernt er sich aber von der ursprünglich dichtungstheoretischen Dimension dieses Begriffs und wendet ihn als einen anthropologischen Begriff an⁶¹. Er nimmt Kants Unterschied zwischen dem Mathematisch- und dem Dynamischerhabenen vorweg, indem er sowohl das Unregelmäßige und das Fragmentarische als auch das Schreckhafte und das *sombre* als Quellen des Erhabenen betrachtet. Das Erhabene ist aber für ihn, anders als für Burke und Kant, nicht nur ein Gefühl, das vor unendlichen oder furchtbaren Dingen entsteht, sondern vor allem «der erste Ton»⁶², die Wendung seiner Seele, die Haupteigenschaft seines Temperaments⁶³. Er betrachtet sich selbst als einen Menschen, der nicht nur auf das Große und das Furchtbare reagiert, sondern der sie ständig in der Welt sucht:

Gefühl für Erhabenheit ist also die Wendung meiner Seele: darnach richtet sich meine Liebe, mein Haß, meine Bewunderung, mein Traum des Glückes und Unglücks, mein Vorsatz in der Welt zu leben, mein Ausdruck, mein Styl, mein Anstand, meine Physionomie, mein Gespräch, meine Beschäftigung, Alles.⁶⁴

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Rudolf Haym: *Herder*. Bd. 1 Berlin: Aufbau-Verlag 1954, 49.

⁶⁰ Vgl. Johann J. Winkelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, 221. Phidias und Polyklet werden hier als die Hauptvertreter des hohen Stils betrachtet.

⁶¹ Vgl. Ulrich Port: «Kommentar». In: Johann Gottfried Herder: *Werke*. Hrsg. v. Rainer Wisbert. Bd. 9,2 Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1997, 837-972. Hier 960-961, Anm. 104, 21.

⁶² Herder: *Journal meiner Reise*, 123.

⁶³ Port: *Kommentar*, 958.

⁶⁴ Herder: *Journal meiner Reise*, 124.

Er hat einen Geschmack «für die Spekulation, und für das Sombre der Philosophie, der Poesie, der Erzählungen, der Gedanken»⁶⁵, d.h. für die *obscuritas* des Stils und eine gewisse Neigung «für den Schatten des Altertums»⁶⁶, d.h. für die Anfangsepochen der Menschheit und der Poesie⁶⁷ und für «Hebräer [...] Griechen, Ägypter, Celten, Schotten»⁶⁸. Auf diesen erhabenen Charakter führt er seinen «halbverständlichen halbsombren Styl, seine Perspektive von Fragmenten, von Wäldern, von Torsos»⁶⁹ und seine Vorliebe für das Fragmentarische⁷⁰ zurück. Schon im *Journal* weist der Autor außerdem auch auf die Verbindung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen hin. Das Erhabene bestimmt er als die erste Stimmung der Seele, die ihn zu einer ehrwürdigen Aussicht führt, als das Dunkle, das das Helle erscheinen läßt. Er wird von den dunklen, unregelmäßigen und furchtbaren Gestalten angezogen und sieht weniger die Harmonie als das Chaos, weniger die Tugend als die Laster, weniger die Ruhe als die Unruhe eines Volkes. Die Beobachtung der Unvollständigkeit des Menschengeschlechts ist aber die notwendige Voraussetzung für die Entdeckung der Tugend. Er bestimmt den Übergang vom Erhabenen zum Schönen, vom Chaos zur Harmonie, vom Laster zum Guten als das erstrebte Ziel seines Lebens und der ganzen Menschheit und unterwirft so die Ästhetik einer anthropologischen Pädagogik: Das Gefühl für das Erhabene hilft der Menschheit dabei, das Schöne zu entdecken. Der erhabene Gesichtspunkt über die Welt führt sie zur Tugend, deren faßbares Zeichen das harmonische Schöne ist. Die Ästhetik des Schönen und des Erhabenen ist für Herder eine Ästhetik der Menschheit, die sich radikal von der klassischen Ästhetik, aber auch von Kants Philosophie entfernt. Der Mensch, der das Schöne entdeckt, nähert sich zugleich auch dem Wahren und dem Guten, d.h. derjenigen Tugend, die der Erzieher Herder durch seinen Sinn für das Erhabene hat begreifen können.

Die Entzweiung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen wird in der späteren Schrift *Vom Erhabenen* kategorisch überwunden. Hier be-

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Darüber vgl. Mommsen: *Nachwort*, 250.

⁶⁸ Herder: *Journal meiner Reise*, 124. In den *Ältesten Urkunden des Menschengeschlechts* wird er die Kindheit des Menschengeschlechts untersuchen; in der *Archäologie des Morgenlandes* wird er sich mit Hebräern und Ägyptern beschäftigen. Hier sei außerdem seine Liebe für die Lieder Ossians zu erwähnen (vgl. den Aufsatz *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, im Heft *Von deutscher Art und Kunst* enthalten).

⁶⁹ Ebd. 124-125.

⁷⁰ Ein Beweis dafür ist der fragmentarische Charakter des *Journals*.

stimmt Herder die Welt- und Menschheitsgeschichte als eine Entwicklung vom erhabenen Chaos zur schönen und vernünftigen Ordnung: Gott gibt dem ursprünglichen Unermeßlichen Gestalt und Ordnung nach seiner ewigen Regel und schafft dadurch das «Schönste und Höchste»⁷¹, d.h. die erhabenste schöne Ordnung, «das Erhabenschönste, Maas, klare Ansicht»⁷². Er glaubt, «das erhabenste Selbstgefühl ist nur das Gefühl der Harmonie mit sich und der Regel des Weltalls, mithin das höchste Schöne»⁷³; an der Spitze der Entwicklung steht das «Unermeßliche-Ermessene»⁷⁴. Herder meint, «das Höchste und Edelste sei uns allenthalben das Schönste»⁷⁵, das durch die Wirkung Gottes erreicht werden kann, der dem Unermeßlichen «Gestalt, Ordnung nach einer innern ewigen Regel»⁷⁶ gibt. Das Schöne und Erhabene sind «Stamm und Aeste Eines Baums»⁷⁷, dessen Gipfel «das erhabenste Schöne»⁷⁸ ist, das beide versöhnt:

[...] nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stamm und Äste Eines Baums; sein Gipfel ist das erhabenste Schöne [...] Das Unendliche ist Einladung, das rein und verständig Erhabene in ihm, mithin das höchste und schwerste Schöne zu suchen und zu finden; das Gefühl des Erhabenen ist dem Gebiet des Schönen Anfang und Ende.⁷⁹

Das echte Maß liegt nicht einfach in dem dem ordnungslosen Erhabenen entgegengesetzten Schönen, sondern in der Vereinigung zwischen dem Maßvollen und dem Maßlosen auf einem höheren Niveau.

4. Schillers Erhabenes: «ein künstliches Unglück»

Schiller veröffentlicht 1793 im 3. Stück seiner Zeitschrift *Neue Thalia* die Abhandlung *Vom Erhabenen*, im 4. die Fortsetzung, die er dann erst 1801 den Titel *Über das Pathetische* gibt⁸⁰. Das Erhabene entsteht in Schillers Auffassung, die, wie der Untertitel des Aufsatzes («Zur weitem Aus-

⁷¹ Herder: *Vom Erhabenen*, 283.

⁷² Ebd. 238.

⁷³ Ebd. 239.

⁷⁴ Ebd. 240.

⁷⁵ Ebd. 229.

⁷⁶ Ebd. 233.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd. 239-240.

⁸⁰ Friedrich Schiller: *Kleinere prosaische Schriften. Aus mehreren Zeitschriften vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert*. Dritter Theil. Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius 1801.

führung einiger Kantischen Ideen»⁸¹) zeigt, Kants Lehre zu folgen scheint, aus der Disharmonie zwischen der beschränkten Natur und der freien Vernunft, d.h. aus der Entgegensetzung zwischen Sinnlichkeit und Moral. Wie Kant unterscheidet der Dichter das Erhabene stark vom Schönen⁸²: Der erhabene Mensch ist ein innerlich gespaltenes Wesen, das sich seiner Kantischen Doppelnatur, abhängiges Sinnenwesen einerseits und freies Vernunftwesen andererseits, bewußt geworden ist. Das Theoretisch-Erhabene, das dem Mathematisch-Erhabenen Kants entspricht, entsteht durch jenes Objekt der Erkenntnis, das durch seine Unendlichkeit die Grenze der Einbildungskraft und die unbeschränkte Kraft des Denkens fühlen läßt, das Praktisch-Erhabene (Kants Dynamisch-Erhabenes) durch jenes furchtbare Objekt der Empfindung, das die Überlegenheit des Willens durchsetzt, indem er den Selbsterhaltungstrieb bedroht.

Anders als bei Kant besteht aber in Schillers Theorie keine totale Opposition zwischen den Begriffen des Schönen und des Erhabenen. Wie in einer schönen Seele, in der Sinne und Vernunft harmonisch miteinander übereinstimmen, besteht auch bei dem erhabenen Menschen ein Bindeglied zwischen diesen Vermögen: der moralische Sicherheitszustand, der den Menschen über das Furchtbare erhebt. Dieser Zustand wird durch die Religion, die ein Beruhigungsgrund für die Sinnlichkeit ist, durch den Glauben an die Unsterblichkeit und den Glauben an die Gerechtigkeit der Gottheit erreicht, der ihre Allwissenheit nicht mehr als furchtbar fühlen läßt. Die durch den Sicherheitszustand erreichte Harmonie erlaubt dem Menschen, das Erhabene zu ertragen, statt von ihm vernichtet zu werden.

Voraussetzung für die Entstehung eines erhabenen Gefühls ist bei Schiller weniger die Gewalt und die Maßlosigkeit, wie bei den Engländern, als die Beschränkung des Ungeheuren, des Furchtbaren und des Unbekannten durch die Kraft der Dichtung. Eine den Sinnen überlegene Macht der Natur, die durch die Einbildungskraft des Subjekts in einen furchtbaren Gegenstand verwandelt wird, kann kontemplativ-erhaben werden, nur wenn sich der Dichter von seinem Erhaltungstrieb leiten läßt, sich vor dem Ungewöhnlichen, dem Außerordentlichen, dem Unbestimmten fürchtet und seine Einbildungskraft beschränkt, um dadurch zu vermeiden, daß das Unbekannte gefährlich und zerstörerisch wirkt. Die maßlose Kraft der

⁸¹ Friedrich Schiller: «Vom Erhabenen». In: F. S.: *Werke*. Bd. 20 Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, 171-195. Hier 171.

⁸² «In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung» (Friedrich Schiller: *Über Anmut und Würde*. Stuttgart: Reclam 1971, 111).

Mächte der Natur («ein Abgrund, [...] ein Gewitter, ein brennender Vulkan, [...] ein Sturm auf dem Meere [...]»⁸³), der idealischen Gegenstände («[...] die Zeit, als eine Macht betrachtet, die still aber unerbittlich wirkt, die Nothwendigkeit [...]»⁸⁴) und sogar die der Neigung entgegengesetzte Pflicht werden durch die Kunst gehalten und gemildert; nur dadurch können sie bei dem Menschen ein Gefühl für das Erhabene erregen, statt ihn zu überwältigen.

Das Pathetischerhabene entsteht, nur wenn das Subjekt eine gewisse Distanz vor der objektiv furchtbaren Macht hält, d.h. nur wenn der freie Geist vom wirklichen Leiden ferngehalten wird. Der Mensch kann nur in einem Sicherheitszustand entdecken, daß er das Vermögen hat, sich gegen die gewaltige Sinnlichkeit aufzulehnen. Das Pathetische ist für Schiller keine unbegrenzte und gewaltige Erfahrung, die den Menschen vernichtet, seine Kräfte zerstört und eine wirkliche Furcht erregt. Es handelt sich nicht um eine maßlose und furchtbare Erfahrung, sondern um eine Darstellung des Chaotischen, Disharmonischen, Furchtbaren und Unendlichen, die den Menschen bzw. Zuschauer nicht direkt betrifft. Das einzige Mittel für die Darstellung des Pathetischen und für die Milderung seiner maßlosen Gewalt ist die Kunst. Wie bei Longinus, Boileau und Mendelsohn setzt die Entstehung des Erhabenen auch bei Schiller voraus, daß das Leiden durch die Kunst diszipliniert wird. Das Schöne der Dichtung, die dadurch entstandene Harmonie sind die ersten Bedingungen für die Verwandlung des reinen Leidens in ein erhabenes Kunstwerk.

Das Verhältnis zwischen der Gewalt der Natur und dem schönen Maß der Kunst vertieft Schiller vor allem in den Aufsätzen *Über das Pathetische* und *Über das Erhabene*⁸⁵, in denen er die Vorstellung des Erhabenen seiner Tragödientheorie zugrunde legt. Er bestimmt die Tragödie als den Ort der Darstellung des Übersinnlichen, d.h. der moralischen Widerstandskraft gegen Naturgesetze, der Disharmonie zwischen der leidenden Sinnlichkeit und dem selbständigen Geist, wodurch die Übersinnlichkeit der Vernunft erscheint. Als Beispiel eines pathetischerhabenen Gegenstands wird die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder gewählt, in dem Laokoon auch im höchsten Schmerze die Überlegenheit seines moralischen Selbsts bezeugt. Die Tragödie hilft dem Menschen dabei, seine Freiheit von Naturzwängen und die Unabhängigkeit seines Geistes zu entdecken: Sie för-

⁸³ Schiller: *Vom Erhabenen*, 187.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Friedrich Schiller: «Über das Erhabene». In: F. S.: *Werke*. Nationalausgabe. Bd. 21 Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963, 38-54. Hier 38.

dert die Reifung des ästhetischen Geschmacks, der schon seit der Kindheit in der Seele des Menschen anwesend ist, und ruft in ihm das Gefühl des Erhabenen hervor.

Unter den Kategorien, die durch das Fehlen an Harmonie gekennzeichnet sind (das Sinnlichunendliche, das Chaotische und das Zerstörerische und Gefährliche der Natur), ist in Schillers Theorie des Tragischen nur das Pathetische Weg zum Erhabenen. Das in der Tragödie dargestellte Leid ist aber weder gewaltig noch unbegrenzt. Das Unglück des Dramas ist nicht ein wirkliches, sondern «ein künstliches Unglück»⁸⁶. Dieses durch die Kunst harmonisierte Pathos lernt den Zuschauer seine Unabhängigkeit von der Natur durchzusetzen und erhöht ihn zum Erhabenen. Es handelt sich um einen Schein der Wirklichkeit, der den Bildungstrieb des Zuschauers nicht bedroht, denn es ist ein künstliches Leid, das in der Entfernung und nach den Regeln des Dramas dargestellt wird. Die Tragödie beschränkt und mildert die Gewalt und die Gefahr des menschlichen Pathos und enthüllt dadurch dem Zuschauer die übersinnliche Würde.

In seinen Schriften über das Tragische überwindet Schiller in Wirklichkeit nicht den Dualismus zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, die er in *Über Anmut und Würde* (1793) und in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* festgestellt hatte. Er möchte darin nicht den Unterschied zwischen der schönen Seele, in der Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und dem erhabenen Menschen, bei dem die Würde aus dem Widerspruch zwischen den Naturtrieben und der freien Vernunft, verleugnen, sondern nur betonen, daß das Gefühl für das Erhabene, das den Menschen zum Übersinnlichen erhebt, erregt werden kann, nur wenn die tragische Kunst ihre Mittel verwendet, um das Maßlose, das Gewaltige und Ungeheuere in einen schönen, künstlichen Gegenstand zu verwandeln. Er behauptet nicht, daß das Erhabene auf einer anthropologischen Ebene mit dem Schönen übereinstimmt, sondern nur, daß die Harmonisierung und die Beschränkung des Unendlichen und des Ungeheuren in der Tragik notwendig ist, um in der Seele des Zuschauers das Gefühl für das Erhabene zu erregen und ihn von der Gewalt des Leids zu retten. Ohne das Schöne, das durch die Regeln der Kunst erreicht wird, kann die Größe des Erhabenen nicht zum Ausdruck gebracht werden. Der Dichter geht auf die dichtungstheoretischen Ursprünge dieses Begriffs zurück und nähert sich so weniger der Doppelästhetik der Engländer und Kants als vielmehr dem geregelten, gebändigten schönen Erhabenen Longins und Herders. Ziel von Schillers ästhetischer Erziehung ist

⁸⁶ Ebd. 51.

nicht das Erhabene sondern das Schöne⁸⁷. Trotzdem behauptet er auch in seinen *Briefen* die Notwendigkeit des Erhabenen neben dem Schönen: Eine Kunst, die einfach die Harmonie zwischen dem Wohlsein und dem Wohlverhalten darstellt, lügt. Eine ästhetische Erziehung kann vollständig sein, nur wenn das Erhabene das Schöne begleitet, denn das Schöne, das die Natur- mit der Vernunftbestimmung versöhnt, läßt den Menschen Bürger der Natur werden; das Erhabene dagegen erinnert ihn an seine die Natur überwindende Würde und enthüllt ihm die intelligible Welt:

Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.⁸⁸

Eine Versöhnung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen kann aber im wirklichen Leben nie stattfinden, sondern nur in und durch die Kunst, die ein Reich des Spiels und des Scheins schafft, in dem die Harmonie zwischen der unbedingten Vernunft und dem Naturtrieb möglich wird und sich die maßlose Wirklichkeit dem maßvollen Ideal nähern kann.

5. Hölderlins Erhabenes: der Übergang zum Schönen

Hölderlin lernt den Begriff des Erhabenen durch die Lektüre Kants, aber vor allem durch Longin und Schiller kennen. In der Schulzeit liest er *Die Räuber*⁸⁹, *Fiesko* und *Kabale und Liebe*⁹⁰; 1793 bezeichnet er in einem Brief an seinen Bruder *Don Carlos* als sein «Leibstück»⁹¹ ist und preist die erhabene Haltung Posas, der durch den Tod die Freiheit seines Geistes jenseits der Schranken der sinnlichen Welt durchsetzt. 1794 äußert er den Wunsch, «den Tod des Sokrates nach den Idealen der griechischen Dra-

⁸⁷ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 1965, 65.

⁸⁸ Ebd. 52.

⁸⁹ *Brief an Immanuel Nast*, Anfang Januar 1787, StA 6,1, 6. Alle Zitate aus Hölderlins Werk stammen aus der *Großen Stuttgarter Ausgabe* (StA): Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. v. Friedrich Beißner u.a. 8 Bde. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1943-1985.

⁹⁰ *Brief an Immanuel Nast*, 18. Februar 1787, StA 6, 10.

⁹¹ *Brief an den Bruder*, Tübingen, in der ersten Hälfte des September 1793, StA 6, 93.

men zu bearbeiten zu versuchen»⁹². Dieses Projekt, dem er eben die Vorstellung des Erhabenen zugrundelegen scheint, verwirklicht er aber erst einige Jahre später.

Schon vor der Arbeit an der Tragödie *Der Tod des Empedokles* nähert er sich aber Kants und Schillers Auffassung des Erhabenen. Kants Lektüre ist vor allem in Waltershausen sehr intensiv; in zwei Briefen gesteht er: «Ich teile mich jetzt, was das Wissenschaftliche betrifft, einzig in die Kantische Philosophie und die Griechen, [...]»⁹³ und «Kant und die Griechen sind beinahe meine einzige Lektüre»⁹⁴. 1794 liest er die Abhandlung *Über Anmuth und Würde*⁹⁵ und äußert seine Unzufriedenheit vor Schillers Versuch die Kantische Opposition zwischen Sinnlichkeit und Vernunft durch die schöne Seele zu lösen⁹⁶. Er plant sogar einen Aufsatz zu schreiben, um durch Plato die Kantische Spaltung zu überwinden⁹⁷. In dieser Phase scheint er sich aber mehr für das Schöne als für das Erhabene zu interessieren, d.h. mehr für die Versöhnung als für die Entgegensetzung zwischen den Sinnen und dem Verstand. Nach der Jenaer Zeit, in der die Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Hölderlin und Schiller sehr eng ist, entfernt sich der Dichter progressiv von seinem Meister. Er weigert sich, nach Schillers Prinzipien erzogen zu werden und akzeptiert nicht die Warnung des berühmten Dichters vor der Gefahr der Abstraktheit⁹⁸. Er möchte über Schiller hinausgehen und plant, «Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen»⁹⁹ zu schreiben. Trotz dieser polemischen Haltung Schiller gegenüber schreibt er ihm aber 1799 einen langen Brief, in dem er ihm seinen Plan enthüllt, eine Tragödie zu schreiben, die seine Dramen als Hauptmuster hat. Dieser Brief läßt eine Wiederannäherung an Schillers Erhabenes vermuten¹⁰⁰: Hölderlin preist darin die Erhabenheit von Schillers Figuren und zitiert eine Szene aus den *Räubern*, in

⁹² *Brief an Neuffer*, Waltershausen d. 25. Aug. 94, StA 6, 137.

⁹³ *Brief an den Schwager Breunlin*, Völkershäuser 8. Juni 1794, StA 6, 120.

⁹⁴ *Brief an Hegel*, Waltershausen 10. Juli 1794, StA 6, 128.

⁹⁵ *Brief an Neuffer*, Waltershausen, gegen Mitte April 1794, StA 6, 114.

⁹⁶ *Brief an Neuffer*, Waltershausen d. 25. Aug. 94, StA 6, 137.

⁹⁷ Vgl. den Exkurs über Hölderlin und Ficino im Band Elena Polledri: «... immer besteht ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 120-134. Über Hölderlin und Schillers Tragik vgl. ebd. 192-238.

⁹⁸ Vgl. *Brief an Neuffer*, Jena 28. April 1795, StA 6, 169.

⁹⁹ *Brief an Niethammer*, Frankfurt a. M. 24. Februar 1796, StA 6, 203. Vgl. Ulrich Gaiert; Valérie Lawitschka; Wolfgang Rapp; Violetta Waibel: *Hölderlin Texturen II. Das «Jenaische Projekt»*. Wintersemester 1794/95. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft 1995, 135-147.

¹⁰⁰ *Brief an Schiller*, Homburg, in der ersten Hälfte des September 1799, StA 6, 364-365.

der Karl, wie Empedokles, den Bund mit der Natur gebrochen und die Überlegenheit seiner Vernunft über die Sinnlichkeit gezeigt hat, d.h. die Erhabenheit seines Charakters¹⁰¹.

Aber Schiller ist nicht die einzige Quelle für Hölderlins Auffassung des Erhabenen. Schon 1790 zeigt der Dichter in der Abhandlung *Versuch einer Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen* die zwei entgegengesetzten Eigenschaften von Longins Erhabenen gut begriffen zu haben: das Unermeßliche, d.h. das Große der Gedanken und der Seele, und die schönen Regeln der Kunst, die das Unbegrenzte beschränkt und das Große zum Erhabenen werden läßt¹⁰². Auch nach Hölderlin müssen erhabene Dichter den platonischen *furor* durch die Besonnenheit mildern; sie brauchen «ebenso oft wie den Sporn auch den Zügel»¹⁰³, so wie die Natur die Kunst braucht, um dadurch zu vermeiden, daß sich das Pathos und das Große in maßlosen Drang verwandeln. Das Erhabene entsteht für ihn, wie für Longin, aus der Vereinigung der besonnenen schönen Kunstmittel mit der begeisterten Natur:

Das ist das Maas Begeisterung, das jedem Einzelnen gegeben ist, daß der eine bei größerem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nöthigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Gränze deiner Begeisterung.¹⁰⁴

Hölderlin geht aber über Longin hinaus, indem er seine dichtungstheoretischen Prinzipien auf die Anthropologie anwendet. Er meint, daß nicht nur der Dichter in seinem Werk, sondern auch der Mensch im Leben die Begeisterung mit der Besonnenheit versöhnen sollte¹⁰⁵.

Die Vorstellung des Erhabenen, die Hölderlin durch die Lektüre von Longins und Schillers Schriften vertiefte, wirkt sehr auf das Empedokles-Projekt. Die drei Fassungen des Dramas, der *Frankfurter Plan* und der *Grund zum Empedokles* beweisen nicht nur seine Auseinandersetzung mit dieser Kategorie sondern vor allem die Überwindung der Opposition zwischen dem Erhabenen und dem klassischen Schönen, die der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zugrunde liegt. Im *Frankfurter Plan* stellt Hölderlin einen leidenden Menschen, einen «Todfeind alles einseitigen Lebens»¹⁰⁶ dar, der

¹⁰¹ Friedrich Schiller: «Die Räuber». In: F. S.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 5. durchg. Aufl. München: Carl Hanser Verlag 1973, 481-618. Hier 561-562.

¹⁰² *Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiod Werken und Tagen*, StA 4, 182.

¹⁰³ Longinus: *Vom Erhabenen*, 7.

¹⁰⁴ *Reflexion*, StA 4,1, 233.

¹⁰⁵ Ebd. 235-236.

¹⁰⁶ *Frankfurter Plan*, StA 4, 145.

sich durch seinen Geist über die Sinnlichkeit erhoben hat, weil er die Schranken der Natur nicht mehr ertragen konnte. Anders als bei Schiller ist aber der erhabene Tod hier nicht mehr ein Weg zum Übersinnlichen, sondern die einzige Möglichkeit, um sich wieder «mit der unendlichen Natur zu vereinen»¹⁰⁷. Das Pathetische, das die Widerstandskraft des Geistes gegen die Sinnlichkeit zum Ausdruck bringt, wird die Voraussetzung für die Entstehung einer neuen Harmonie zwischen dem unendlich gewordenen Geist des Philosophen und der unendlichen Natur. Der Übergang zum Schönen, d.h. zur Vereinigung zwischen Geist und Natur kann ohne das Erhabene, d.h. ohne die Spaltung zwischen Geist und Natur, nicht stattfinden.

In der ersten Fassung des Dramas wird Empedokles schon vom Anfang an als ein Mensch dargestellt, der den «schönsten erreichbaren Zustand», der von Schiller in *Anmut und Würde* und in den *ästhetischen Briefen* als das Ideal der Schönheit beschrieben wurde, verloren hat¹⁰⁸. Sein Geist lebt nicht mehr in Harmonie mit der schönen Natur¹⁰⁹; er hat Herr über die Natur werden wollen, um die Überlegenheit seines Geistes zu zeigen, d.h. die Natur seinem Willen zu unterwerfen¹¹⁰. Wie Schillers Helden hat er seine Größe mit der Endlichkeit nicht versöhnen können. Seine Seele muß aus der Welt heraustreten, weil sie ihre Gesetze gebrochen hat. Er erlebt ein erhabenes Schicksal, denn er entzieht sich durch die Entscheidung des freiwilligen Todes dem weltlichen Leid und befreit sich dadurch von jeder sinnlichen Macht. Aber Hölderlin führt, anders als seine Vorgänger, die Vorstellung des Erhabenen in einen geschichtlichen Kontext ein: Empedokles zerstört durch seinen Tod die alte Ordnung und stiftet eine neue Epoche für sein Volk¹¹¹. Er wird ein Zeichen, ein Symbol, wodurch den Agrigentiner das Schöne enthüllt wird; er ist, wie Christus, ein Erlöser und sein Tod ist eine notwendige Etappe für die Evolution eines Landes:

Es offenbart die göttliche Natur
Sich göttlich oft durch Menschen, so erkennt
Das vielversuchende Geschlecht sie wieder.¹¹²

¹⁰⁷ Ebd. 147.

¹⁰⁸ Vgl. Schiller: *Ästhetische Briefe*, 45-58.

¹⁰⁹ Vgl. *Der Tod des Empedokles*, 1. Fassung, StA 4, 15, 333-342.

¹¹⁰ Vgl. ebd. 20, 470-474, 21, 480-483.

¹¹¹ Vgl. ebd. 66, 1555-1561.

¹¹² Ebd. 73, 1754-1756.

Wie Schillers Helden bestimmt Empedokles sein Schicksal über die sinnlichen Grenzen hinaus; aber die Disharmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft führt ihn nicht zum Übersinnlichen, sondern stiftet eine schöne, harmonische Welt.

In der zweiten Fassung wird diese Vorstellung noch stärker hervorgehoben. Empedokles wird mit Prometheus verglichen, der die menschlichen Schranken nicht mehr ertrug und jenes Gleichgewicht verlor, das Voraussetzung für die Bewahrung einer Harmonie zwischen Menschlichem und Göttlichem auf Erden war. Die einzige Folge dieser Hybris kann nur der Tod sein. Der Philosoph wird von der Liebe für sein Volk dazu geführt, sich seinem erhabenen Schicksal zu unterwerfen: «[...] er wird es büßen / Daß er zu sehr geliebt die Sterblichen»¹¹³. Die Hybris begeht er, weil er weiß, daß dieser maßlose Akt eine geschichtliche Notwendigkeit für Agrigent ist: Er kann nur dadurch der Stadt den verlorenen «höheren Zusammenhang» zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, Mensch und Natur enthüllen. Der erhabene Tod ist ein Opfer für das Volk, woraus der Genius und das Licht für Agrigent entstehen:

So muß es geschehen.
So will es der Geist
Und die reifende Zeit,
Denn einmal bedurften
Wir Blinden des Wunders.¹¹⁴

Und stirbt er, so flammt aus seiner Asche nur heller
Der Genius mir empor¹¹⁵.

Im Aufsatz *Grund zum Empedokles*, der der dritten Fassung des Dramas vorausgeht, scheint Hölderlins Tragik direkt durch Longins Auffassung des Erhabenen inspiriert zu werden. Der tragische Dichter muß für Hölderlin eine «tiefer Innigkeit, ein unendliches Göttliches»¹¹⁶ zum Ausdruck bringen; er kann aber das dargestellte Leid in seiner Grenze festhalten, nur wenn er einen fremden Stoff wählt, d.h. seine Empfindung nicht unmittelbar, sondern durch «eine andere Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere»¹¹⁷ äußert. Wie Schiller meint auch Hölderlin, «daß wir uns in Sicherheit befinden müssen, wenn das Furchtbare uns gefallen

¹¹³ *Der Tod des Empedokles*, 2. Fassung, 93, 62-63.

¹¹⁴ Ebd. 117-118, 716-732.

¹¹⁵ Ebd. 115, 647-648.

¹¹⁶ *Grund zum Empedokles*, StA 4, 150.

¹¹⁷ Ebd.

soll»¹¹⁸ und daß das Leiden zum Erhabenen werden kann, nur wenn es «ein künstliches Unglück»¹¹⁹ ist, das uns nicht wehrlos macht wie das wahre Unglück. In Übereinstimmung mit Longin glaubt er, daß der Dichter das maßlose Leid durch das Schöne der Kunst mildern muß. Das Tragische entsteht aus der Vereinigung der Begeisterung der Natur mit der schönen Kunst. Er geht aber über seine Quellen hinaus: Das Schöne ist in Hölderlins Tragik nicht einfach die Voraussetzung für die Darstellung des Erhabenen, sondern das Ziel des erhabenen Schicksals der tragischen Helden. Die Harmonie zwischen Natur und Kunst, d.h. die Schönheit, kann für Hölderlin erkennbar werden, nur wenn sie verschwindet und durch einen heftigen Streit ersetzt wird. Der Verlust der Harmonie, d.h. die starke Opposition zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, erlaubt dem Menschen, das Schöne, die verlorene vollkommene Mitte zu erreichen. Der Tod des Einzelnen läßt die Harmonie zwischen Natur und Kunst ahnen:

[...] so daß der vereinende Moment, wie ein Trugbild, sich immer mehr auflöst, sich dadurch, daß er aorgisch gegen das organische reagiert, immer mehr von diesem sich entfernt, dadurch aber und durch seinen Tod die kämpfenden Extreme aus denen er hervorging, schöner versöhnt und vereinigt, als in seinem Leben.¹²⁰

Empedokles, der Sohn der starken Gegensätze seiner Zeit, übernimmt das Schicksal seiner Epoche¹²¹ und löst dadurch die «höchste Entgegensetzung von Natur und Kunst»¹²², die im Land herrscht. Er individualisiert die Gegensätze seiner Zeit, um sie dann durch seinen Tod zu überwinden und in seinem Land die Harmonie wiederherzustellen. Die im *Grund* vorgestellte Auffassung des Tragischen liegt der dritten Fassung des Dramas zugrunde. Hier wird der Tod als eine persönliche und geschichtliche Notwendigkeit dargestellt. Manes nennt Empedokles «Trugbild!»¹²³, «das Opferthier, das nicht vergebens fällt»¹²⁴. Er ist der Sohn des Himmels und der Erde, der sich freiwillig opfert, um dem leidenden Volk zu ermöglichen, das harmonische Ganze wiederzufinden: «Im Tod' find ich den Lebendigen»¹²⁵. Diese Auffassung wiederholt Hölderlin auch im Auf-

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Schiller: *Über das Erhabene*, 51.

¹²⁰ *Grund zum Empedokles*, StA 4, 154.

¹²¹ Ebd. 155.

¹²² Ebd.

¹²³ *Der Tod des Empedokles*, 3. Fassung, 133, 332-333.

¹²⁴ Ebd. 135, 362.

¹²⁵ Ebd. 138, 464.

satz *Das Werden im Vergehen*¹²⁶: Das Vaterland muß untergehen, damit eine neue Welt daraus entstehe; die Geschichte muß Momente der Disharmonie zeitigen, weil es nur in diesem leidenden Zustand möglich wird, die Vergangenheit zu verstehen und die Zukunft zu ahnen. Der Dualismus zwischen dem Schönen und dem Erhabenen ist in Hölderlins Auffassung des Tragischen endgültig überwunden: Der Untergang läßt das ausgeglichene Ganze ahnen, in dem sich das individuelle Aufgelöste und das entstehende Unendliche verflechten. Die Tragödie ermöglicht den Übergang vom Alten zum Neuen, vom Individuellen zum Unendlichen; sie ist der Weg, um zum Sein, zum «höheren Zusammenhang» zu gelangen, der Subjekt und Objekt, Kunst und Natur, Sinnlichkeit und Vernunft in sich schließt, d.h. das Schöne enthüllt.

Die Dialektik zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, die Ende des 18. Jahrhunderts im Werk von drei der berühmtesten deutschen Autoren (Herder, Schiller und Hölderlin) zum Ausdruck kommt, scheint ein klarer Hinweis auf den Reichtum und die Pluralität der philosophischen und literarischen Tendenzen, die in dieser Zeit in Deutschland herrschen: Erhabenes und Schönes, das Genie des Sturm und Drangs und die «edle Einfalt und stille Größe» Winckelmanns, das frühromantische Unendliche und die klassische Regel sind Begriffe, die Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland nicht einfach nebeneinander stehen, sondern miteinander eng verbunden sind. Es ist deshalb möglich, zu einem Verständnis dieser reichen und widersprüchlichen Zeit der deutschen Literatur und Philosophie zu gelangen, nur wenn man lernt, ihre entgegengesetzten Bestrebungen nicht mehr als voneinander isoliert zu betrachten, sondern als verschiedene Momente einer einzigen Epoche, die nicht in ihrer Entgegensetzung sondern in ihrer gegenseitigen tiefen Beziehung begriffen werden können.

¹²⁶ *Das Werden im Vergehen*, StA 4, 282-287.

Nicola Bietolini
(Roma)

*Günther tra tardo barocco ed anticipazioni illuministiche
Dal "Tugendideal" al "Treueideal"*

Günther affida la sua *recusatio* ufficiale dei valori tradizionali a questi significativi versi, risalenti alla fase più matura e proficua della sua attività poetica:

Geduld, Gelassenheit, treu, fromm und redlich sein
Und wie ihr Tugenden euch sonst noch alle nennet
Verzeiht es, doch, nicht mir, nein, sondern meiner Pein,
Die unaufhörlich tobt und bis zum Marcke brennet,
Ich geb euch mit Vernunft und reifen Wohlbedacht,
Merckt dieses Wort nur wohl, von nun an gute nacht;
Und daß ich euch gedient, das nenn ich eine Sünde
Die ich mir selber kaum jemahls vergeben kan
Steckt künftig, wen ihr wollt, mit euren Strahlen an
Ich schwöre, daß ich mich von eurem Ruhm entbinde.
[...]
Aus dieser Quelle springt mein langes Ungemach:
Viel Arbeit und kein Lohn als Kranckheit, Haß und Schande.
Die Spötter pfeifen mir mit Neid und Lügen nach,
Die Armuth jagt den Fuß aus dem und jenem Lande,
Die Eltern treiben mich den Feinden vor die Thür
Und stoßen mich – o Gott, gieb acht, sie folgen dir –
Ohn Ursach in den Staub und ewig aus dem Herzen.
Mein Wißen wird verlacht, mein ehrlich Herz erdrückt,
Die Fehler, die ich hab, als Laster vorgerückt,
Und alles schickt sich recht, die Freunde zu verscherzen.¹

¹ Johann Christian Günther, *Sämtliche Werke*, hrsg. von W. Krämer, Leipzig, 1930-1937, Band II, p. 123, vv.1-10; 31-40. D'ora in poi indicheremo le opere con *Werke*, seguito nell'ordine dal numero del volume, da quello della pagina e da quello dei versi citati.

Il poeta slesiano spicca immediatamente come una figura originale ed isolata nella letteratura settecentesca. Il suo talento lirico, fiorito anzi-tempo, viene soffocato in un clima totalmente impregnato dei fasti lambiccati dell'estroso formalismo barocco. Egli si rivela palesemente afflitto da una invincibile e perniciosa condizione di povertà (la *Armut*, lamentata nel testo), la cui portata reale risulta spesso amplificata a dismisura nella sua trasposizione poetica². Günther si rapporta in termini conflittuali alla sua età, secondo due direttive fondamentali che, nello stesso tempo, lo mostrano dipendente dalle convenzioni stilistiche vigenti, ma anche intento a scavalcare gli ormai declinanti e logori codici di scrittura letteraria. Da una parte egli assimila doverosamente il sistema retorico della poesia propugnata nella sua prestigiosa e acclarata veste definitiva da Opitz nelle *Weltliche Poemata*³ e costellato da un fitto formulario di figure prestabilite. La pratica dei «tipici moduli stilistici barocchi come l'antitesi e il parallelismo [...], la variazione e l'amplificazione, dei quali Günther fa certamente un uso magistrale proprio nella poesia *Geduld, Gelassenheit*»⁴, mira ad elevare lo spessore formale del componimento ed a sdrammatizzare gli eccessi emotivi, incardinandoli in una intelaiatura concettuale salda e equilibrata. In secondo luogo, però, si avverte la presenza di una sensibilità concitata e struggente che imprime inusitate vibrazioni espressive al consueto campionario di registri stilistici e di figurazioni retoriche e le sottopone ad un procedimento innovativo, difficilmente definibile, poiché oscilla tra l'ingegnosa e proficua matrice estetica e la cogente e passiva matrice psicopatologica⁵. Nella sua poetica si manifestano due inclinazioni distinte: la

² Sul tema della *Armut*, nella duplice accezione materiale e storica, da una parte e psicologico-emotiva, dall'altra, segnaliamo l'approccio di Ungern-Sternberg: cfr. W. von Ungern-Sternberg, *Die Armut des Poeten. Zur Berufsproblematik des Dichters im frühen 18. Jahrhundert* in AAVV., *Text und Kritik. Johann Christian Günther*, München, Arnold Verlag, 1982, pp. 85-109.

³ Cfr. M. Opitz, *Weltliche Poemata*, a cura di E. Trunz, Tübingen, 1967.

⁴ «Die typisch barocken Stilmittel wie Antithese und Parallelismus [...], Variation und Steigerung, von denen Günther in dem Gedicht *Geduld, Gelassenheit* einen meisterhaften Gebrauch macht» (H. Büttler-Schön, *Theodizeeproblem und Hiobnachahmung* in AAVV., *Text und Kritik. Johann Christian Günther*, cit., p. 15).

⁵ Per un panorama critico d'insieme si rimanda a R. Bölhoff, *Johann Christian Günther*, Böhlau Verlag, Köln-Wien, 1982, Vol. III, *passim*. La prima tendenza interpretativa di ordine estetico e di spessore storico e filologico annovera tra i suoi esponenti più significativi G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, München, 1925, pp. 137-138; W. Krämer, *Johann Christian Günther. Sein Weg aus dem Barock*, Diss., München, 1927, soprattutto pp. 193 segg.; H. Schöffler, *Deutscher Osten in deutscher Geist. Von Martin Opitz zu Christian Wolff*, Frankfurt am Mein, 1940, pp. 146-151; H.

Natürlichkeit, cioè l'espressione spontanea di moti irrefrenabili dell'animo, giudicati arditi e licenziosi per i canoni morali pietistici in vigore, e la *Dichtungsverständnis*, ovvero la facoltà di elaborazione estetica individuale ed autonoma, fondata su di una indiscussa inclinazione lirica e sorretta dalla sapiente riproposizione delle opzioni tecniche messe a disposizione dal coevo repertorio letterario. Tali tendenze si configurano in chiave antagonista⁶, al punto da generare una tensione esegetica irrisolta, intorno alla quale gravitano gli orientamenti interpretativi più diffusi, attestati fin dalle prime dispute intorno al suo valore poetico insorte in epoca settecentesca⁷. La propensione a rappresentare il proprio Io e la libera, ingegnosa reinterpretazione artistica dei cogenti dati esistenziali rivaleggiano tra loro nella scissa indole güntheriana, con tale intensità da generare un dualismo in chiave poetica, destinato ad accentuarsi nel corso dell'ultima tribolatissima fase della sua tragica parabola artistica ed umana, databile a partire dal traumatico soggiorno a Lipsia del 1719 e dalla sua forzata partenza dalla città⁸. Questa cruciale ambivalenza estetica risulta quanto mai enig-

Dahlke, *Die dichterische Entwicklung des Lyrikers Johann Christian Günther*, Diss., Leipzig, 1958; G. Gillespie, *German baroque poetry*, New York, 1971, pp. 172-176. La seconda tendenza può essere esemplificata dal giudizio fortemente riduttivo del Witkop, che sostiene la tesi dell'incapacità del poeta slesiano a raggiungere la piena maturazione, in quanto ancorato al primo stadio dello sviluppo della personalità, contraddistinto da una marcata *passività* (cfr. Ph. Witkop, *Die neuere deutsche Lyrik*, Leipzig-Berlin, 1910, pp. 83-98). Sulla stessa linea interpretativa insistono, con vari accenti, tra gli altri K. Francke, *Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlicher*, Berlin, 1923, Vol. II, pp. 393-396; P. Holzhausen, *Deutschlands grösster Lyriker vor Goethe* in «Kölnische Zeitung», CLXXXI, 1923.

⁶ In merito a tale bipolare tensione esegetica si veda l'emblematico saggio della Bütler-Schön: cfr. H. Bütler-Schön, *Dichtungsverständnis und Selbstdarstellung bei Johann Christian Günther*, Bonn, Bouvier, 1981.

⁷ Sull'incessante, spesso anche stucchevole contrapposizione tra *Natürlichkeit* autobiografica e *Künstlichkeit* letteraria, si esprime in modo autorevole Lessing, evidenziando il carattere artificioso dei *Klage-Lieder* güntheriani: cfr. G. E. Lessing, *Schriften*, Berlin, 1753, Parte II, pp. 1-6. Per la tesi favorevole alla *Natürlichkeit* segnaliamo l'approccio diametralmente opposto del Müller: cfr. G. E. Müller, *Versuch einer Kritik über die Deutschen Dichter* in AAVV., *Beyträge zur critischen Historie der deutschen sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig, 1742, Band VIII, Stück IX e X, pp. 183-184. Per una ricognizione complessiva dello sviluppo di tale questione durante il Settecento rimandiamo a R. Bölhoff, *Johann Christian Günther*, cit., Vol. III, pp. 12 segg.

⁸ Tra le numerose incoerenze, rispetto all'apparente statuto autobiografico, palesate nella struttura contenutistica delle liriche risalenti all'ultimo periodo, ricordiamo a titolo d'esempio l'ammissione del carattere edonistico e gratificante dell'atto poetico, contrapposto allo squallore opprimente dell'esistenza (cfr. *Werke*, Band II, p. 128, vv.1 segg.). Per una ricognizione arguta del rapporto tra vicende personali e trasfigurazione estetica, a

matica. Il responso della critica specializzata è estremamente incerto, diviso, contraddittorio, persino frammentario nei suoi svariati e poliedrici accenti interpretativi, sempre giocati sulla preminenza assegnata all'una o all'altra categoria estetica⁹, spesso sulla base di semplicistiche spiegazioni di ordine biografico¹⁰. Fa eccezione in tal senso la scuola critica italiana¹¹ che per sua tradizione produce da molti anni non numerosi ma validi contributi, fondati su presupposti analitici rigorosamente estetici e storico-letterari, per nulla contaminati da pregiudizi moralistici e da tentazioni a ricalcare l'autobiografia poetica tracciata in termini ideali da Günther stesso.

Per rendersi conto della ambivalente relazione güntheriana con la prassi letteraria, basta prendere in considerazione uno dei passi più impegnativi, la cui interpretazione suscita non poche controversie: l'iscrizione funebre scritta in forma poetica che Günther elegge solennemente ad epitaffio finale ed a consuntivo di tutta la sua parabola artistica:

Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte,
Dass seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte.

proposito dell'ultima fase della produzione güntheriana, rimandiamo a F. Delbono, *Umanità e poesia di Christian Günther*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1959, pp. 143-177.

⁹ In merito al dibattito polemico innescato dalla scontata ed abusata contrapposizione tra il talento poetico genuino e l'effetto deleterio esercitato dalla sua condotta immorale e dissoluta segnaliamo a titolo esemplificativo ed in ordine cronologico C. A. Küttner, *Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten von Kaiser Karl dem Größten, bis aufs Jahr 1780*, Berlin, 1781, I Band, pp. 192-193; F. Horn, *Die schöne Litteratur Deutschlands, während des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1812-1813, Band I, pp. 33-35; Band II, pp. 56-63; A. Ungern-Sternberg, *Die Nachtlampe*, Berlin, 1854, pp. 117-152; J. Braeuer, *Das Leben Johann Christian Günthers* in «Wir Schlesier», III, 1923, pp. 9-10.

¹⁰ Tra le numerose monografie a carattere biografico si ricordino O. Roquette, *Leben und Dichten Job. Christian Günthers*, Stuttgart, 1860; C. Enders, *Zeitfolge der Gedichte und Briefe Johann Christian Günthers. Zur Biographie des Dichters*, Dortmund, 1904; W. Krämer, *Das Leben des schlesischen Dichters Johann Christian Günther*, Godesberg, 1950. Segnaliamo anche l'approccio critico all'impostazione meramente biografica nello studio della multiforme poetica güntheriana, sperimentato con successo dal Winkler: cfr. J. S. Winkler, *Johann Christian Günther - a study in contrasts and controversy*, Diss., Princeton, New Jersey, 1963.

¹¹ Tra i numerosi contributi filologici offerti alla ricerca güntheriana da studiosi italiani vanno almeno menzionati A. Farinelli, *L'opera di un maestro. Quindici lezioni inedite*, Torino, Fratelli, 1920, pp. 188-223; S. Lupi, *Johann Christian Günther*, Napoli, Pironti, 1947; F. Delbono, *Umanità e poesia di Christian Günther*, cit.; G. Bevilacqua, *Johann Christian Günther e il primo illuminismo tedesco* in «Belfagor», XIII (1958), pp. 273-292; 403-420; L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Vol. II. Dal Pietismo al romanticismo [1700-1820]*, Torino, Einaudi, 1964, Tomo I, pp. 93-98.

Mein Pilger! Lies geschwind und wandre deine Bahn,
Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb und Unglück an.¹²

Proprio per gli aspetti oscuri della sua condotta morale e le intemperanze smodate della sua indole ribelle, Günther si costituisce un autoritratto letterario cristallizzato nella raffigurazione iconografica del giovane eternamente sofferente e malcontento, annientato dalla impossibilità materiale di sintonizzarsi con l'agognata bellezza dell'esistenza terrena, che una legge iniqua e crudele gli preclude sulla base di pregiudizi sociali inamovibili. Il poeta dichiara con orgoglio di rassegnarsi, ma solo forzatamente, a subire il disprezzo astioso, l'indifferenza sdegnosa dei letterati del suo tempo. La sottovalutazione della reale portata artistica del suo indisciplinato e pionieristico dettato poetico viene anche sollecitata dalla ambiguità sostanziale della sua ispirazione, perennemente pencolante con eleganza, ma in modo indecifrabile tra estemporanei sfoghi brucianti di sensazioni interiori e tentativi di conferire compattezza strutturale ed emblematica alle sue convinzioni interiori. Il criterio adottato da Günther consiste in un progressivo affrancamento, in termini di liberazione delle qualità letterarie individuali, dal principio barocco della *referenzialità oggettiva*¹³. Tale *condicio sine qua non* subordina l'ortodossia estetica della lirica ad un sistema retorico di comunicazione estetica socialmente definito secondo meccanismi prescrittivi dalla portata paradigmatica assoluta, indipendente dalle preferenze stilistiche del singolo scrittore.

Non ci si può esimere, per altro, dal constatare i limiti teorici della risoluta svolta antibarocca güntheriana. Anche il ben noto e pregnante giudizio formulato da Goethe¹⁴ in merito al suo talento evita i toni trionfalistici e contiene misurate ed apprezzabili riserve riguardo alla mancata maturazione artistica del poeta slesiano, addebitata con notevole acribia filo-

¹² Si tratta dell'epitaffio composto appositamente dal poeta in previsione della sua prossima morte (*Werke*, Band II, p. 48, vv.11-14).

¹³ In merito alla genesi, agli sviluppi ed agli esiti autonomi conclusivi che interessano il dualismo güntheriano tra *tradizione formale opitziana* e *innovazione contenutistica* in chiave *illuministica*, si consultino, tra gli altri, C. Enders, *Ein Moderner aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts* in «Der Türmer» VI, 1903-1904, Band I, pp. 671-676; G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes von Zeitalter des Barock bis zum Gegenwart*, cit., pp. 137-138; W. Krämer, *Johann Christian Günther. Sein Weg aus dem Barock*, cit.; Alan J. Crick, *Die Persönlichkeit Johann Christian Günthers*, Diss., Heidelberg, 1938, pp. 76-113; R. Browning, *German baroque poetry, 1618-1723*, London - Pennsylvania, 1971, pp. 177-250.

¹⁴ Cfr. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, a cura di E. Trunz e L. Blumenthal, Hamburg, 1955, Buch VII, pp. 264-265; 397.

logica alla *natura impositiva* della temperie storica in cui egli si trova ad operare. Emerge nella sua produzione una certa incompiutezza letteraria. Va rimarcata l'assenza di *labor limae* – già rilevata argutamente da alcuni avvertiti recensori settecenteschi¹⁵ – nel correggere le sfasature dei piani espressivi ed a rettificare il frastagliato andamento strutturale del testo lirico. Questa carenza di revisione stilistica affligge molti dei suoi componimenti poetici, affascinanti, ma certo non canonicamente perfetti. Basti pensare alle escursioni nostalgiche, presenti in varie liriche, in cui il poeta anela il ritorno del passato e si lascia talmente coinvolgere nella seducente rievocazione della mitizzata *età dell'oro* della sua fanciullezza, da dimenticare la sua condizione di esule reietto e fantasticare un impossibile riconciliazione con la sua patria, abbandonandosi ad un tripudio talmente spontaneo ed ingenuo da apparire infantile:

Kehrt, güldne Zeiten, kehrt zurücke
 Und führt mich gleich persönlich hin,
 Da, wo ich mit entfernten Blicke
 Und sehnlichen Gedancken bin.
 Wie? Hat mein Wuntsch ein solch Vermogen?
 Ich seh, ihr kommt bereits gerand;
 Doch mein, ich zieh euch selbst entgegen
 Und seh bereits ins Vaterland.¹⁶

Du aber, seeliges Gefilde,
 Sey hunderttausendmahl gegrüsst!
 Nun seh ich, wie gerecht und milde
 Des Himmels weise Führung ist;
 Nunmehr erfahr ich dessen Freude,
 Der dort den Rausch von Ithaca
 Nach glücklich überstandnen Leide,
 Wie ich mein Striegau, widersah.¹⁷

Nella sua produzione matura e più rilevante campeggia l'assoluto disincanto nei confronti di ogni possibilità di riscatto etico e morale di fronte alla spietatezza del mondo, che lo esclude sia dal godimento della felicità

¹⁵ Cfr. C. E. Ebeling, *Geschichte der deutschen Dichtkunst. Die vierte Periode. Zweyter Abschnitt. Die Geschichte der reimreichen Zeiten* in «Hannoversches Magazin» VI, 1768, pp. 81-94; C. F. Flögel, *Geschichte der komischen Literatur*, Leipzig, 1786, Band III, pp. 469-471.

¹⁶ *Werke*, Band I, p. 180, vv.41-48.

¹⁷ *Werke*, Band I, p. 181, vv.65-72.

amorosa che dalla partecipazione attiva alla vita sociale¹⁸, straziandolo nel profondo del suo animo, traboccante di irrefrenabile vitalità e eccezionalmente ricettivo nei confronti delle emozioni più esaltanti. L'ansioso rimpianto per un istante prezioso di gioia entusiastica, determinata dalla estemporanea e labile congiunzione affettiva con l'amata, assurge a motivo di struggente commiserazione della caducità della vita e fa risaltare il fallimento dell'ambizione ad innalzarsi ad una dimensione eterna, inattuabile nel mondo terreno. Quest'ultimo non concede alcuna speranza di felicità perpetua, ma non impedisce all'animo poetico di Günther la rimembranza di un'aspettativa parzialmente soddisfatta, fatalmente riassorbita nell'animo grigiore della sua esistenza tribolata:

Dort sass ich noch im Rosengarthen
 Dort wünscht ich nichts als Ewigkeit,
 Der süßen Arbeit abzuwarthen
 Mit der mich Lenchens Gunst erfreut.
 Dort spielt ich mit dem lieben Kinde
 Früh, mittags, abends, durch die Nacht
 Und hielt den Augenblick vor Sünde,
 Den Ich und sie getrennt vollbracht.¹⁹

Il desiderio di indugiare sulla soglia della struggente commemorazione dei momenti sereni ed incontaminati dell'infanzia si tinge di ombre inquietamente irrazionali e allucinatorie, ma la spasmodica tensione del componimento verso l'evasione fantastica viene risolutamente troncata per riportare l'anelito amoroso ad una misura di composta delucidazione del proprio tragico destino. Intervengono formule che alludono alla cessazione dell'afflato lirico ed implicano il recupero, almeno nella dimensione letteraria, di un'adeguata padronanza del proprio spirito di osservazione e di autocritica. Tale motivata riluttanza a proseguire la confessione lirica viene dettata dall'esigenza, fortemente sentita, di salvaguardare la propria salute psichica, secondo una logica filosofico-pedagogica che potremmo intendere come embrionalmente ed ingenuamente *protoilluministica*, nella dolorosa ma profonda consapevolezza della propria sorte e dei propri limiti naturali:

¹⁸ Si prendano ad esempio i casi emblematici dell'allucinata invettiva contro la propria nascita e dell'incalzante requisitoria mossa contro la patria bigotta e farisaica: cfr. rispettivamente *Werke*, Band II, p. 124, vv.52-57 e *Werke*, Band II, p. 157, vv.41-44.

¹⁹ *Werke*, Band I, p. 179, vv.17-24.

Sonst kam ich doch nichts thun als Klagelieder schreiben,
 Und sonsten still mich auch kein Zeitvertreiben,
 Es wäre denn der Tod.²⁰

Kind, gute Nacht! Mein Anblick mehrt die Pein,
 Ich kan die Angst an Farb und Sprache mercken.
 Sieh mich noch an und lebe wohl und sprich
 Du dauerst mich.²¹

L'intonazione rassegnata ma dignitosa degli ultimi componimenti si concede solo rari intervalli di trasognato abbandono ad immagini liriche lievi e eteree. Queste, per altro, sembrano abbozzate frettolosamente, con eccessiva enfasi stilistica per essere veritiere nella loro linda e aggraziata confezione barocca. Il poeta tende a creare un'oasi fantastica, definita come *età aurea* dello spirito, quale edenico miraggio di una sintonia naturale col mondo, proiettata in una lucida costruzione onirica ed utopica, ineffabile, proprio perché sfugge alla localizzazione in una determinata coordinata esistenziale e biografica del suo sventurato calvario umano. Günther, nel nome di una nuova sensibilità soggettiva, abdica dal precetto della neutralizzazione dei sentimenti individuali insita nello *Scherz*, in termini programmatici, opponendo un rifiuto categorico ad una precisa etichetta culturale omologante ed artificiosa, coniata dal morente ed oramai virtualmente inattuale barocco galante²². Egli, tuttavia, reintegra a pieno titolo, senza soluzione di continuità, tale parametro estetico originariamente sotteso al culto della *Gelassenheit*, estrapolandolo dall'orbita galante e promovendolo ad ideale umanistico di pacificazione dei contrasti interiori, nell'ambito di un vigoroso e incoraggiante recupero del culto dell'"immanente" e di una contestuale riconsolazione della giovanile ed ingenua fede nel "trascendente"²³. L'aspetto ludico e dilettevole della relazione amorosa si riconfigura in termini di effimero ma prezioso *placebo*, nell'arco di una nuova poetica che contempla la libera effusione dell'interiorità. Questo inedito presupposto estetico gravita intorno ad una fantomatica ed evanescente *imago animi*, gioiosa e spensierata, ma puramente chimerica e va-

²⁰ *Werke*, Band II, p. 128, vv.4-6.

²¹ *Werke*, Band I, p. 202, vv.44-47. Sulla questione della connotazione soggettiva e "realistica" del *topos* tipicamente barocco rappresentato dall'*Abschiedmotiv* cfr. H. Schimke, *Das Abschiedsmotive in der deutschen Liebeslyrik vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Diss., Hamburg, 1949, pp. 118-146.

²² Cfr. ancora *Werke*, Band II, p. 123, vv.1-10.

²³ Si confrontino tra loro *Werke*, Band II, p. 116, vv.3-4 e *Werke*, Band II, p. 118, vv.60-65.

gheggiata incessantemente senza essere mai stata recuperata concretamente:

Dies war ein Rest der ehmal's güldnen Zeiten,
 Die bloß die Liebe wieder schenkt,
 Die Liebe, so auf nichts gedenckt,
 Als durch die Bahn des Lebens froh zu schreiten.
 Da hatt ich noch ein Herz, dem kont ich mich vertraun,
 Da scheut ich keinen Fall, der unser treu Gespräche
 Durch Argwohn oder Neid und Lügen unterbräche;
 Da sprach ich oft mit Recht: Hier last uns Hütten baun!²⁴

Wo ist der Zeit, die güldne Zeit,
 Wo sind die süßen Stunden,
 Worin ich von der Eitelkeit
 Noch wenig Gram empfunden?
 Ich war ein Kind, ich trieb mein Spiel,
 Das selbst der Unschuld wohlgefiel,
 Und durft an keinem Morgen
 Vor Kleid und Nahrung sorgen.²⁵

Günther acuisce gradualmente il suo pessimismo esistenziale, ma approda progressivamente ad una analitica ricognizione dell'interiorità. Una chiave di accesso privilegiata per penetrare nella sua evoluzione poetica consiste nel ricostruire l'andamento tortuoso seguito dalle multiformi modalità che scandiscono i vari stadi dell'identificazione archetipica del letterato infelice ed incompreso con la figura di Ovidio²⁶, poeta bandito ed esiliato per eccellenza. Questa costante, ma equivoca tendenza viene proclamata fin dalle prime composizioni poetiche, come attesta la conformità strutturale dei *Tristia* con la corrispondenza epistolare rigorosamente in versi di Günther, che ne rappresenta una sorta di ossequiosa trascrizione perifrastica²⁷. Entrambi i testi procedono di pari passo, all'insegna della

²⁴ *Werke*, Band I, p. 128, vv.17-24.

²⁵ *Werke*, Band II, p. 174, vv.1-8.

²⁶ In merito alla definizione di Günther come *Der deutsche Ovid* si consulti L. Hoff-Purviance, *Der deutsche Ovid* in AAVV., *Text und Kritik. Johann Christian Günther*, cit., pp. 31-41.

²⁷ Si confrontino a titolo esemplificativo Ovidio, *Tristia* in Id., *Briefe aus der Verbannung*, edizione tedesca con testo latino a fronte e traduzione, a cura di G. Luck, Zürich, 1963, Libro IV, 10, vv.1 segg. (d'ora in poi solo *Tristia* con l'indicazione del libro in numeri romani, del numero progressivo della poesia e del numero dei versi) e *Werke*, Band IV, p. 61, vv.5 segg.; *Tristia*, IV, 10, vv.3 segg. e *Werke*, Band IV, p. 61, vv.7-14; *Tristia*,

comune *lamentazione* per il destino avverso, condotta su toni drammatici dalla ricaduta prettamente esistenziale e non estetica *strictu sensu*.

Il clima allucinato e sconvolto in cui va in scena l'assimilazione figurale della propria condizione di reietto a quella dell'esule latino si sovraccarica di valenze apocalittiche e fatalistiche allarmanti. Il culmine di tale atteggiamento viene toccato nell'impressionante definizione del suo appello al padre. La proiezione analogica del rapporto negativo con l'imperatore da parte di Ovidio e del suo sventurato tentativo di *captatio benevolentiae* travalica i limiti della trasposizione lirica ed istituisce un'autentica sovrapposizione testuale; basta paragonare in proposito le due invocazioni ad una personificazione dell'autorità superiore, raffigurata come un Giove tonante in Ovidio e come un padre che riassume in sé requisiti terreni e celesti in Günther²⁸.

La funzione creativa del poetare si rivolge alla risoluzione della problematica esistenziale che proprio dalla stessa attitudine alla creazione letteraria è scaturita. Si genera così il paradosso di un *Kunstwerk* realizzato secondo uno scopo catartico, come antidoto alle proprie afflizioni interiori, che però assume anche lo statuto pragmatico – non meramente letterario, cioè circoscritto alla sfera della comunicazione retorica – di *excusatio* ufficiale, volta a vincere le resistenze della figura autoritaria ostile incarnata dal genitore:

Fiat ab ingenio mollior ira meo.²⁹

Macht mein Schmerz dein Blut nicht rege, o so rühre dich dies Blatt.³⁰

Tale personificazione dell'autorità ingiusta ma inesorabile incombe fatalisticamente sulla personalità güntheriana, acuendo irrimediabilmente lo iato psicologico latente tra Io e mondo. La volontà persecutoria che l'autore imputa alla figura paterna emblemizza un rapporto conflittuale generalizzato, nei confronti dell'intero sistema delle norme morali ed etiche costituite.

IV, 10, vv.7 segg. e *Werke*, Band IV, p. 61, vv.21 segg. Vedi in proposito L. Hoff-Purviance, *Der deutsche Ovid*, cit., pp. 32-33.

²⁸ Si confrontino *Tristia*, II, 40, vv.1 segg. e *Werke*, Band II, p. 197, v.247; *Tristia*, II, 33, vv.1 segg. e *Werke*, II, p. 198, vv.23 segg. Si veda il commento della Holff a proposito delle svariate proiezioni mitologiche dell'autorità paterna: cfr. L. Holff-Purviance, *Der deutsche Ovid*, cit., p. 35.

²⁹ *Tristia*, II, 27, v.1.

³⁰ *Werke*, Band II, p. 197, v.3.

La trattazione della tematica erotica si stacca definitivamente dalle calcolate convenzioni comportamentali e dall'ossequioso protocollo formale che imperano nel regno della galanteria tardo-barocca. Vengono recisamente banditi i rassicuranti numi tutelari dell'ordine interiore pietistico, che poggia sui due imprescindibili, austeri pilastri della pazienza (*Geduld*) e della imperturbabilità (*Gelassenheit*). Il poeta mostra in modo inequivocabile la definitiva divaricazione della sua poetica soggettiva, incentrata sulla confessione sentimentale immediata, dalle strategie di controllo formale ed espressivo in atto nell'ambito della sorvegliatissima lirica galante; ne è la riprova più lampante l'ultima parte di un brano dedicato all'amata Flavia:

Du scherzest wohl nicht gar? Das will ich ja nicht hoffen,
 Es käm uns beiden hoch zu stehn.
 Was hör ich dort vor Türen gehn?
 Was seh ich vor ein Fenster offen?
 Hilf Himmel! Welcher Anblick fällt?
 Ist dies nicht Scandors Haar? Ist dies nicht meine Schöne?
 O Ansehn voller Schimpf, mich darum hergestellt?

Den Streich vergeß ich nicht, es sei denn nach der Strafe.
 Die Rache sei von nun an scharf
 Und gebe, wo ich wünschen darf,
 Daß eure Brunst den Tag verschlafe.
 Daß Schrecken mache Spiele und Kuß,
 Die Hitze deinen Leib, die Ohnmacht ihn zuschanden,
 Bis wenn du trostlos aufgestanden,
 Dein eigner Mund mir selbst die Torheit beichten muß.³¹

I primi due versi della penultima strofa si presentano alquanto sibillini, ma indugiano ancora, faticosamente, entro i confini estremi della declamazione amorosa galante. La tenzone erotica gioca pericolosamente in bilico tra la minaccia velata e la schermaglia amorosa, ruotando su di una bivalente accezione tematica dello *Scherz*. Improvvisamente, senza formule di trapasso preparatorie, il tono stilistico, apparentemente conforme ai canoni della disputa galante, viene stravolto sia nei suoi contenuti psicologici sia nei suoi procedimenti espressivi dalla esiziale e perturbante scoperta del tradimento della donna. La cogente rivelazione viene accentuata, e non

³¹ *Werke*, Band I, p. 128, vv.33-48. In merito alla trasgressione güntheriana dell'accordo tra la *morale pietistica* e la concezione morigerata e dilettevole dell'amore promossa dalla *lirica galante*, all'insegna della *Redlichkeit* e della *Tugend*, si consideri L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., Vol. II, Tomo I, pp. 93-98.

mitigata, dalla consapevolezza di essere vittima di una convenzionale burla amorosa, confezionata secondo tutti i crismi del cerimonioso protocollo barocco. Proprio la condotta ludica e capricciosa della sfrontata dama viene aspramente censurata come manifestazione di un'irritante insensibilità verso la traboccante urgenza passionale del poeta. Questi non esita, quindi, a rompere già una prima volta il patto di reciproco rispetto personale, insito nella tenzone galante. Si abbandona, anzi, nei memorabili versi conclusivi della strofa, ad una minaccia terribile, certo non ortodossa secondo le convenienze dell'epoca, adombrando le conseguenze nefaste di un siffatto atteggiamento irriverente da parte dell'amata. Günther pregusta un coinvolgimento forzato della stessa nella terribile e smisurata condanna comune all'aberrante tormento dell'insania interiore (*Torheit*); stato emotivo eccessivo e contrario al modello del "dilettevole", del tutto estraneo, quindi, alle piacevolezze delle giocose schermaglie erotiche aristocratiche.

Si assiste qui, con estrema evidenza, al crollo rovinoso dei fattori di supervisione etica e morale risultanti da una temperata sintesi letteraria di motivi lirici tardo-barocchi e di moniti etici pietistici alla sopportazione del dolore interiore. La cessazione di questo meccanismo di sorveglianza comporta la clamorosa ed inaudita deriva dell'assunto discorsivo verso la conflittualità accesa e tumultuosa. La contesa si attualizza e si incentra su di un preciso e determinato oggetto del desiderio amoroso, a causa del quale si instaura con l'antagonista di turno una rivalità realmente esperita, non più fittizia ed elegantemente simulata in vista di un appagamento ludico ed estetico. Nell'equilibrato e spensierato limbo idilliaco, che ospita i riguardosi e compunti colloqui poetici tra due dignitosi *Verliebten*, irrompe la veemente proiezione poetica di una malcelata ribellione soggettiva contro le regolamentazioni ufficiali atte a tutelare le scelte capricciose della donna. Vengono disattese totalmente le alchimie verbali e dialettiche che conferiscono il tipico tono composto e decoroso alle dispute amoroze rappresentate dai poeti in voga nell'età della *Gelassenheit*³². Günther introduce due allarmanti e destabilizzanti elementi di rottura. In primo luogo, l'invettiva personale riporta la relazione tra i personaggi della contesa su di

³² Si confrontino le giocose e placide anacreontiche di Hagedorn (cfr. F. Von Hagedorn, *Sämtliche Werke*, Hamburg, J. C. Bohn, 1771, *passim*). Si considerino, sul versante opposto della situazione estetica nel primo Settecento tedesco, le poesie composte insieme da Pyra e da Lange (cfr. J. Pyra e S. G. Lange, *Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder*, Hellbrunn, Henninger, 1885, *passim*). Esse si qualificano come castigate e freddamente moralistiche celebrazioni dell'amicizia affettuosa pietistica e rivelano un'immanicabile e puntigliosa applicazione del *Tugend-Ideal*; cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., Vol. II, Tomo I, pp. 130-131.

un piano cogentemente sentimentale, con marcate rivendicazioni di possesso egoistico. In secondo luogo, si assiste all'invocazione di una vendetta contro una rappresentante della spensierata società mondana dell'epoca. L'anatema, per giunta, consiste paradossalmente nell'augurare alla donna infedele di contrarre la stessa insidiosa e senz'altro disdicevole sindrome patologica che affligge il poeta. Lo scrittore non solo mette in scena una passione tormentosa che supera di gran lunga i limiti dell'infatuazione galante, ma pretende di contagiare per ritorsione anche la sventurata dama fedifraga di una smania erotica così istintiva e pruriginosa da degenerare in un inesorabile annientamento del suo prestigioso ed equilibrato tenore di vita. La vena rivoluzionaria di Günther, estremamente ardita e sconcertante per i canoni morali vigenti, non si arresta a questo secondo stadio, ma si impenna vertiginosamente fino ad esigere addirittura dalla donna una confessione *pubblica* del proprio stato di scandalosa ed esecrabile esaltazione erotica insoddisfatta. Tale ammissione risulta omologa a quella *poetica* compiuta dallo scrittore stesso, assolutamente inaccettabile secondo il modello di austerità espressiva e di decenza formale rappresentato dalla *Redlichkeit*.

In questa svolta risoluta verso la giustificazione etica e la veicolazione estetica dei moti più istintivi e viscerali dell'animo risiede anche la chiave interpretativa per penetrare nella concezione morale dell'amore praticata sinceramente da Günther, senza artifici retorici e mediazioni dottrinarie. Possiamo definire la sua repentina elusione delle clausole formali del barocco come un tentativo innovativo di aggiornare all'incipiente sensibilità soggettiva l'archetipo etico ormai tramontato del *Tugendideal*. Il poeta liquida senza indugi questo logoro dispositivo moralistico di ascendente aristocratico, che si riduce ad un ossequio obbligato dell'etichetta rigida e manierata praticata nella mondanità cortese dell'epoca; lo sostituisce con un vitale, coinvolgente ed autentico *Treueideal*³³, latore di vigorosi e cristallini valori etici ed umani. Le consuetudini formali dell'educazione barocca vengono messe al bando ed il principio di lealtà assoluta viene introdotto a pieno titolo da Günther nella lirica erotica, spoglio di ogni affettazione esteriore e di ogni residuo di ipocrisia e di pudicizia. L'ideale della *fedeltà* ri-

³³ Osterkamp effettua un'arguta ricognizione della problematica estetica e morale sottesa alla innovativa sostituzione del *Tugendideal* con il *Treueideal*, polo discriminante ed equilibratore nella tematizzazione dell'elemento erotico (*Das erotische*), in funzione complementare rispetto all'altro principio paradigmatico dello *Scherz*; cfr. E. Osterkamp, *Scherz und Tugend. Zum historischer Ort von Johann Christian Günthers erotischer Lyrik* in AAVV., *Text und Kritik. Johann Christian Günther*, cit., pp. 42-60, soprattutto p. 47.

fulge di luce propria, configurandosi come imprescindibile condizione per il realizzarsi della relazione amorosa. Günther rompe gli argini della lirica dilettevole e garbatamente sentimentale per sconfinare in una spontanea e irrefrenabile denuncia della corruzione spirituale insita nel sistema pedagogico della società tedesca del primo Settecento. In tale sforzo edificante si può registrare, sulla scorta dell'intuizione del Mittner³⁴, il trapasso dalla misura soggettiva del *Klage-Lied*, di ricaduta esclusivamente individuale e privata, alla portata pubblica e universale dell'*Anklage-Lied*, genere poetico deputato per eccellenza ad ospitare una vibrante requisitoria contro il degrado dei costumi, non priva di energia propositiva e di genuini accenti contestatari.

La dimensione positiva e rasserenante dell'esperienza amorosa non viene, tuttavia, scartata aprioristicamente dal poeta slesiano, che ammette la possibilità di una reciproca gratificazione affettiva e di un profondo ingentilimento dell'animo. Tale potenzialità catartica si realizza sotto l'egida rassicurante della riscoperta della simbiosi con il creato, che genera l'apologetica esaltazione delle prodigiose creazioni della *fiusis*. Basti pensare alla decantazione dell'amore naturale che campeggia nell'ultima strofa della lirica *An Selinden*, coeva a quella dedicata a Flavia:

Beschau die Werke der Natur,
 Betrachte Bäume, Feld und Tiere
 Und lerne, wie der Liebe Spur
 Dich überall zum Scherzen führe!
 Wodurch sind ich und du denn da?
 Zu was bist du nebst mir geboren?
 Der, so die Welt im Wesen sah,
 Hat uns zum Lieben auserkoren.³⁵

Domina lo scenario poetico una trionfante rivendicazione della *Natürlichkeit*, nella sua doppia veste interiore e paesaggistica, con sfumature genericamente e suggestivamente panteistiche. In tale contesto naturale, viene resa possibile la riconciliazione dell'Io con il creato, grazie alla messa al bando delle ostiche barriere sociali. Di conseguenza, viene riscattato il polo filosofico-tematico barocco dello *Scherz*, che subisce, per altro verso, una indispensabile intensificazione delle implicazioni edonistiche e sensistiche, controbilanciata da un profondo investimento etico. Tale *topos*, di per sé, notoriamente neutro sul piano morale, viene rivalutato grazie al suo

³⁴ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., Vol. II, Tomo I, pp. 96-97.

³⁵ *Werke*, Band I p. 139, vv.49-56.

slittamento dalla scontata tradizione barocca alla sfera illustre ed autorevole dell'*utile dulci*, dello *invare delectando*, tipico binomio dell'estetica pedagogica illuminista.

La stessa figurazione della natura viene promossa a fattore etico dominante, in relazione alla questione della morale del profitto e dell'antagonismo personale e sociale imposto dai meccanismi artificiosi del mondo. Si profila una contrapposizione radicale all'egocentrismo ed alla rincorsa dei beni materiali, professata dalla opinione comune. La soluzione al dissidio tra individuo e società viene ricercata in un accordo essenzialmente fondato sulla teologia naturale tra *Herz* e *Vernunft*, indissolubilmente legati fra loro e destinati ad interagire pacificamente secondo l'ineffabile ed incontrovertibile *Ordnung der Natur*:

Ein jeder, heist's, vermag sein Glücke selbst zu machen;
 Wer Welt und Ursprung kennt, der wird der Sprichworts lachen.
 Die Ordnung der Natur setzt jedem Maas und Zeit,
 Sie lenckt Gemüth und Herz so wie Verstand und Wollen
 Und macht, wenn Glück und Fall das Schauspiel ändern sollen,
 Der Sitten Unterscheid.³⁶

La sostanziale coincidenza della presenza ordinatrice divina con il manifestarsi del disegno naturale valido per tutta l'umanità vanifica le distinzioni dottrinarie tra spirito e sentimento, tra verità emotiva e imperativo morale, sconfessando ed esautorando di fatto il Dio teologico terribile ed insensibile raffigurato dalle sacre scritture³⁷, sulla scorta di una revisione critica del concetto di *teodicea*, avviata *motu proprio*, ma stimolata in corso d'opera da precisi apporti leibniziani³⁸. Questa figurazione della divinità, così dispotica e assurdamente severa, assume i tratti moralistici del fustigatore dell'umano sentire. Il Dio tirannico immortalato negli scritti veterotestamentari viene avvertito dal poeta come un simulacro inconsistente

³⁶ *Werke*, Band II, p. 128, vv.13-18.

³⁷ Si può agevolmente operare una ricostruzione comparativa dei vari stadi che interessano la ricusazione del Dio biblico e la sua sacrilega ed iconoclasta raffigurazione con attributi antropomorfi negativi e squalificanti, fino al profilarsi di una *teodicea negativa*: si confrontino tra loro in successione *Werke*, Band II, p. 123, vv.19 segg.; II, p. 117, vv.37-39; II, p. 122, vv.34 segg.; II, p. 123, vv.22-30.

³⁸ Cfr. G. W. Leibniz, *Saggi filosofici e lettere*, a cura di V. Mathieu, Laterza, Bari, 1963, pp. 364-368. Sulla questione si consideri H. Bütler-Schön, *Theodizeeproblem und Hiobnachahmung* in AAVV., *Text und Kritik. Johann Christian Günther*, cit., pp. 13-25, soprattutto pp. 16 segg. Sullo stesso piano della ricezione della teodicea leibniziana in chiave personale e critica, non disgiunta dalla *teologia naturale*, cfr. in particolare *Werke*, Band II, p. 76, vv.8-15.

ed ingannevole, inventato appositamente dai bigotti e dai benpensanti, per occultare la loro aridità interiore ed il loro vieto e spento conformismo etico. La virtù redentrice configurata dalle tre persone dell'unità trinitaria viene messa risolutamente alla berlina da Günther, sulla scorta di una riutilizzazione in chiave simbolica degli elementi satirici e dissacratori presenti nella veemente protesta di Giobbe, che si professa vittima innocente di un sopruso divino inammissibile³⁹. Il poeta tedesco censura la simulazione artificiosa di nobili valori educativi messa in atto dalla comunità dei benpensanti per giustificare la loro cronica inerzia spirituale. Questo lassismo si trincea dietro il nesso teologico tra l'esecrabile inclinazione al peccato dell'uomo e la sua provvidenziale redenzione, in ossequio all'ottica scritturale della grazia divina elargita a tutti i peccatori indistintamente. L'immagine del fantomatico inquisitore celeste trasuda indifferenza alle disgrazie umane e palesa la sua *innaturale* risoluzione di condanna verso il libero arbitrio e l'incondizionato sviluppo delle facoltà individuali. Lo sdegno del poeta si traduce in una significativa requisitoria antibiblica e tocca picchi di feroce sarcasmo proprio nel corso della seconda strofa del brano *Geduld, Gelassenheit*, che si conferma a tutti gli effetti come il testo più emblematico sul piano estetico di tutta la matura produzione poetica güntheriana:

Ihr Lügner, die ihr noch dem Pöbel Nasen dreht,
 Vom vieler Vorsicht schwatzt, des Höchsten Gnad erhebet,
 Den Armen Trost versprecht und, wenn ein Sünder fleht,
 Ihm Rettung, Rath und Kraft, ja, mit der Maule gebet,
 Wo steckt denn nun der Gott, der helfen will und kan?
 Er nimmt ja, wie ihr sprecht, die größten Sünder an:
 Ich will der größte seyn, ich warthe, schrey und leide;
 Wo bleibt denn auch sein Sohn? Wo ist der Geist der Ruh?
 Langt jenes Unschuldskleid und dieser Kraft nicht zu,
 Dass beider Liebe mich von Gottes Zorn bekleide?

Ha, blindes Fabelwerck, ich seh dein Larvenspiel.⁴⁰

La svolta essenziale della parabola poetica di Günther si compie, dunque, all'insegna della ricusazione del miraggio consolatorio insito nella spettacolare concezione barocca della religiosità. Egli avversa la magnilo-

³⁹ Il desiderio di morire per negare polemicamente l'opera creatrice della divinità accomuna Günther al personaggio biblico: cfr. *Giobbe*, 3, 1-4; 11-13; 20-22 e *Werke*, Band II, p. 67, vv.11 segg.; II, p. 116, v.5.

⁴⁰ *Werke*, Band II, p. 123, vv.11-21.

quente celebrazione del “trascendente”, protesa verso l’apoteosi del “divino” e l’eclissi dell’“umano”, come emerge in veste esemplare dalla tipologia fissata dal pietismo per la preghiera mistica⁴¹. La supplica viene concepita, ancora nel primo Settecento, come il mezzo poetico di comunicazione più idoneo ad innalzare vertiginosamente le speranze umane di realizzazione dei desideri più reconditi e di perdono per i peccati più turpi. Ogni anelito vitale insoddisfatto viene proiettato istintivamente verso un referente supremo situato ad altezze ineffabili, eppure disposto per intrinseca magnanimità a realizzare un connubio di matrice divina tra “immanente” ed “assoluto”. Le accuse del poeta slesiano non mirano semplicemente a smentire la validità di singoli elementi dottrinari astratti o a rettificare l’interpretazione malaccorta del Vangelo da parte di un’esigua e discutibile cerchia di esegeti ecclesiastici faziosi. Egli compie un atto ufficiale ed esplicito di ricusazione nei confronti «di sistemi o credenze insostenibili se raffrontate con la vita, scoperte nella loro contraddittorietà»⁴², assumendosi l’ingrato ed oneroso compito di ratificare il definitivo tramonto della teodicea provvidenziale. Il rifiuto di credere nella bontà divina lo porta sulla soglia di un agnosticismo scettico ed irriverente, che conosce, nel doloroso calvario della propria ininterrotta solitudine esistenziale, l’accostamento accidentale ma significativo ad una concezione tutta terrena e psicologica dell’entità umana. La creatura non anela più una impensabile trasfigurazione della propria condizione limitata da parte dell’artefice del mondo, ma si staglia con stoica fermezza quale soggetto unico e determinato di una indefinita esperienza individuale di dolore e disperazione, non suscettibile di alcun intervento salvifico ad opera di un non meglio identificato e chimerico benefattore soprannaturale. In una duplice circostanza poetica viene delineata a chiare lettere una sorta di apostasia virtuale della divinità dogmatica. I rapporti del peccatore con il suo interlocutore biblico vengono ufficialmente troncati, in modo irreversibile, tanto da far slittare i due componimenti in questione dal genere dei *Geistliche Lieder*, al quale pure appartenerebbero nominalmente, al versante dell’*Anklagelied* sacrilego, in cui la querela è dichiaratamente sporta, addirittura, all’indirizzo di Dio stesso:

Ich höre, grösser Gott, den Donner deiner Stimme;
 Du hörest auch nicht mehr, ich soll von deinen Grimme
 Aus Grösse meiner Schuld ein ewig Opfer seyn,
 Ich soll, ich muss, ich will und gebe mich darein.

⁴¹ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., Vol. II, Tomo I, pp. 63-66.

⁴² F. Delbono, *Umanità e poesia di Christian Günther*, cit., p. 159.

Ich trotze deinen Zorn, ich fleh nicht mehr um Gnade,
 Ich will nicht, dass dein Herz mich dieser Straf entlade.
 Du bist kein Vater mehr, als Richter bitt ich dich:
 Vergiss vorher dein Kind, hernach verstosse mich.⁴³

Ach Gott, mein Gott, erbarme dich!
 Was Gott? Was mein? Und was erbarmen?
 Die Schickung peitscht mit ausgestreckten Armen,
 Und über mich
 Und über mich allein
 Kommt weder Thau noch Sonnenschein,
 Der doch sonst auf der Erden
 Auf Gut- und Böse fällt.
 Die ganze Welt
 Bemüht sich, meine Last zu werden.
 Von aussen drängt mich Hass und Wut,
 Von innen Angst und Blut,
 Und dieses soll kein Ende nehmen.⁴⁴

In mezzo ad una nutrita schiera di rasserenanti odi nostalgiche⁴⁵ e ad una cospicua serie di commemorazioni *a posteriori* della infantile sintonia primigenia con il mondo⁴⁶, il poeta si concede, negli anni estremi della sua breve vita, importanti, anche se occasionali, bilanci retrospettivi della propria poliedrica parabola esistenziale. Questo procedimento di lucida analisi introspettiva si configura come tendenzialmente affine alla concezione illuministica della *psicologia*, promossa a disciplina conoscitiva atta a fondare una rigenerazione dell'individualità. L'orientamento epistemologico si concretizza in un nutrito gruppo di brani apologetici⁴⁷, concepiti in difesa della reputazione del poeta, in una veste non morale, ma artistica. Günther mira a rivendicare una sicura dignità letteraria alla sua poetica, chiarificandola e spogliandola di quegli attributi superficialmente biografici che effettivamente nuocciono ad una equanime e specifica valutazione estetica della sua personalità creatrice. Egli trova sovente accenti convincenti e vigorosi nell'argomentare a favore delle sue ragioni interiori, sostanzial-

⁴³ *Werke*, Band II, p. 224, vv.1-8.

⁴⁴ *Werke*, Band II, p. 116, vv.8-20.

⁴⁵ Cfr. *Werke*, Band I, p. 218, vv.1-8 e *Werke*, Band I, p. 218, vv.9-16.

⁴⁶ Cfr. *Werke*, Band II, p. 175, vv.65-72 e *Werke*, Band II, p. 219, vv.1-6.

⁴⁷ Citiamo, fra tutti, due brani in cui la rinascita interiore viene favorita dalla quiete solitaria e dall'esercizio appartato delle lettere e viene innalzata a modello esemplare di esistenza onesta ed autentica, sotto l'egida dell'onnipresente e nobilitante archetipo etico della *lealtà*: cfr. *Werke*, Band III, p. 147, vv.4 segg. e *Werke*, Band III, p. 149, vv.1 segg.

mente dettate da una costante rivendicazione della autonomia individuale e della libertà soggettiva nelle scelte morali, sulla base di un umanesimo esistenziale, temprato dallo stoicismo⁴⁸. La sua strenua ricerca di una via di uscita dall'*empasse* determinato dallo scontro tra la straripante sensibilità individuale ed un sistema sociale opprimente, latore di valori vetusti e superati, gli consente di intravedere un ideale di giustizia fondato sulla tolleranza e sulla condizione paritetica di tutti gli individui. Il poeta si erge a portavoce dell'appello all'uguale diritto di ogni uomo a ricevere il rispetto da parte della comunità in cui vive, visto che una sorte ineffabile, ma "naturale" ed universale decreta il destino di tutte le creature, indistintamente:

Drum, Thoren, hört doch auf, mein Leben zu verhöhnem;
 Ich such an mir nicht die Fehler zu beschönem,
 Sie bleiben, was sie sind, an allen wie an mir.
 Nur dies verlangt mein Herz: Ihr sollt nicht spöttisch richten
 Und über meinen Schmerz ein höhnisch Liedchen dichten;
 Ich bin ein Mensch wie Ihr.⁴⁹

Ist Damon nicht ein fauler Tor?
 So sprechen viel der reichen Brüder.
 Er bringt kein großes Werk hervor,
 Und was er macht, das sind nur Lieder,
 Er scherzt mit Gärten, Kuß und Hain,
 Will ruhig und verborgen sein
 Und weder Schatz noch Staat erwerben;
 Sagt, ist wohl Damon weis und klug?
 Ihr Narren, tut er nicht genug?
 Er lernt ja leben und auch sterben.⁵⁰

Quest'ultima perorazione dell'ingegno creativo esula dalla misura della consueta giustificazione letteraria in termini meramente estetici per librarsi in una dimensione addirittura gnoseologica e pedagogica. L'atto poetico viene gratificato di una funzione etica fondamentale. Lo scrittore è tenuto ad adempiere ad un compito di ordine prettamente illuministico, assecondando scientemente la sua inclinazione innata a veicolare – secondo modalità esemplari di portata modellizzante – un distillato letterario della propria sofferatissima, ma emblematica esperienza personale che lo rende

⁴⁸ Cfr. F. Delbono, *Umanità e poesia di Christian Günther*, cit., pp. 174-177.

⁴⁹ *Werke*, II Band, p. 128, vv.19-24.

⁵⁰ *Werke*, II Band, p. 54, vv.1-10.

pienamente consapevole delle problematiche esistenziali comuni a tutta l'umanità.

L'autentica cifra speculativa della personalità güntheriana risalta chiaramente, a dispetto della sua vita errabonda e della costante irrequietudine, nelle esternazioni sull'importanza dell'insegnamento impartito ai discepoli. Günther rivendica per sé un importantissimo ruolo di mediazione individuale tra le declinanti concezioni pietistiche e le incipienti tendenze epistemologiche che inneggiano all'illuminazione interiore garantita dalla ragione:

Und wird mein siecher Leib von Arbeit mitgenommen,
So bleibt der Wiz gesund. Will niemand zu mir kommen,
So redet mein Verstand mit Leuten, die nicht sind,
Durch deren Beyspiel auch mein Elend Trost gewinnt.⁵¹

Denckt an meine treue Lehren
Vom Verstand und Wissenschaft,
Denckt auch nicht allein ans Hören,
Sondern bringt sie selbst zur Kraft.⁵²

Il poeta insiste nel sottolineare il carattere gratificante delle prescrizioni lasciate in eredità agli eletti delle nuove generazioni, con l'augurio che essi riescano a realizzarle compiutamente, superando in tale senso la limitatezza di orizzonti e le congiunture sfavorevoli che impediscono al loro maestro di tradurle in atto a sua volta. L'offerta così disinteressata e generosa di precetti etici tanto preziosi, a dispetto della propria sventurata sorte di reietto dal mondo degli uomini, preannuncia la proclamazione illuministica della necessità universale di una chiarificazione interiore e di una razionalizzazione della teologia, alla luce dell'accordo proficuo tra *Vernunft* e *Offenbarung*⁵³.

Günther mostra in ultima istanza di assestarsi su di una posizione guardinga rispetto alla poetica dell'esasperato soggettivismo sentimentale. La sua spiccata formazione intellettuale leibniziana, volta alla relativizza-

⁵¹ *Werke*, III Band, p. 163, vv.245-248.

⁵² *Werke*, II Band, p. 185, vv.13-16.

⁵³ Si pensi alla analogia tra la *teologia naturale* abbozzata da Günther e la concezione lessinghiana della rigenerazione interiore, prefigurata secondo i cardini di una *teologia razionale*, sottesa al processo di educazione spirituale dell'Io e di ammaestramento dell'umanità intera, garantiti entrambi dalla *rivelazione divina*: cfr. G. E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechtes*, Wolfbüttel, 1780, *passim*. Sulle anticipazioni lessinghiane insite nella concezione filosofica güntheriana si consulti G. Bevilacqua, *Jobann Christian Günther e il primo illuminismo tedesco*, cit.

zione etica e psicologica degli impulsi interiori⁵⁴, preserva lo scrittore slesiano dal rischio di precorrere la perniciosa prospettiva stürmeriana della sensibilità pura ed acritica, contrariamente a quanto sostengono, con superficialità, alcuni commentatori⁵⁵. Il poeta approda nello stadio conclusivo del suo intenso e bruciante percorso creativo ad una serena consapevolezza dell'importanza primaria della mediazione riflessiva, che raccorda il soggetto umano alle leggi naturali preposte a regolare il rapporto tra la singola entità individuale ed il cosmo.

⁵⁴ Si vedano i passi in cui Günther rispettivamente mostra una tempra interiore stoica, in grado di affrontare le avversità con una saldezza straordinaria, e paragona la padronanza delle proprie emozioni e l'instinguibile energia del suo animo a manifestazioni naturali dotate di vita secolare: cfr. *Werke*, Band I, p. 189, vv.1-10 e *Werke*, Band I, p. 89, vv.1-10.

⁵⁵ Per questa tesi, alquanto discutibile nel merito specifico della poetica güntheriana, e, per giunta, scarsamente attendibile sul piano storico-filologico, si rinvia comunque a S. Lupi, *Johann Christian Günther*, cit., pp. 160-180; R. Schwachhofer, «*Mir weilt ein Trieb in Herzen, der Freiheit heißt*». Zum 230. Todestag Johann Christian Günther in «*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*», CXX, 1953, p. 210; H. Wandrey, *Johann Christian Günther - Dichter an der Schwelle* in AAVV. (a cura di K. Dietz), *Der Greifen-Almanach auf das Jahr 1957*, Rudolfstadt, 1956, pp. 160-165.

* * *

Alessandro Costazza
(Milano)

*Der Bildungsroman eines Historikers
Geschichte und Geschichten in Claus Gatterers
«Schöne Welt, böse Leut»*

Claus Gatterer (1924-1984) zum 20. Todesjahr

I. Geschichte und Dichtung

1. Die Wahrheit der Dichtung

Bereits in vielen Rezensionen der ersten Ausgabe von Gatterers Roman *Schöne Welt, böse Leut* ist die Frage nach der Gattungszugehörigkeit dieses Werks dringlich gestellt worden. Während einige Rezensenten von einer «Art Autobiographie», von «Memoiren» oder gar von «Zustandsbericht» schrieben¹, sprachen andere von «Heimatroman» oder aber von «Bildungsroman» bzw. von einem «Grünen Heinrich des Sextentals»². Am dringlichsten hat die «Arbeiterzeitung» vom 25.1.1970 diese Frage gestellt, die im Roman nicht weniger als eine «neue Literaturgattung» gesehen hat, eine durch Satire gebrochene Mischung von Autobiographie, Zeitgeschichte, Journalismus und Heimatbuch, die auch politische Aussagekraft besitze³. Der Rezensent bezeichnet das Buch auch als ein Stück «Doku-

¹ Herbert Nedomansky spricht in «Die Presse» (1.11.1969) von der «raffinierte[n] Art, Zeitgeschichte sozusagen als Heimatroman» zu servieren (S. V.), während K. Fischler im «Express» (8.11.1969) von «Zustandsbericht» schreibt. In der «Zeit» vom 10.4.1970 bezeichnet Josef-Müller-Marcin in einem längeren Artikel (*Jugend in Südtirol. Wie Menschen daran gehindert wurden, Menschen zu werden*) den Autor des Romans als «Memoirenschreiber».

² In einem Radiobericht vom 11.10.1969 spricht Jaques Hannak von einer «Art Autobiographie», die «ein wenig zu Dichtung und Wahrheit verfremdet» sein soll. Er definiert aber den Roman auch als den «Grünen Heinrich des Sextentals», d.h. als einen «Bildungsroman».

³ Sie ist «Autobiographie, gemischt mit Zeitgeschichte, Journalismus, gebrochen durch Satire, und natürlich auch ein Geschichtenbuch von Lehrern, Buben und dickschädelligen

mentarliteratur», die «persönliches Erlebnis» und «objektivierende Gestaltung» vereinigt und dadurch «dokumentarischen Wert erreicht»⁴.

Diese Überlegungen über die Zugehörigkeit des Werkes zu einer bestimmten literarischen Gattung sind weder rein akademischer noch bloß formaler Natur, weil sie vielmehr die schlechthin zentrale Frage nach dem Wahrheitsgehalt bzw. nach dem Wahrheitsanspruch des Werkes stellen, d.h. einerseits nach dem Verhältnis von Fiktionalität und dokumentarischem Wert, andererseits nach jenem von objektiver und bloß subjektiver Wahrheit.

Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß dieses Werk einen stark autobiographischen Charakter hat, da es die wichtigsten Merkmale dieser Gattung aufweist. In ihm wird nämlich in erster Person ein Ausschnitt aus dem Leben eines Jugendlichen zwischen seinem 6. und seinem 18. Lebensjahr erzählt, wobei der Protagonist mit dem Erzähler und dieser wiederum mit dem Autor des Werkes übereinstimmt. Im Roman selber weist der Erzähler darauf hin, daß seine Erzählung auf frühere «Tagebuchaufzeichnungen» zurückgeht (370)⁵, während im «Nachwort» der Autor seine Identität mit dem Erzähler und mit dem Protagonisten bekräftigt und durch seine Unterschrift bzw. durch die Initialen seines Vor- und Nachnamens «c.g.» den «autobiographischen Pakt»⁶ mit dem Leser ausdrücklich beglaubigt (419). Diese unzweifelhaft autobiographische Natur des Werkes reicht andererseits nicht aus, um auch dessen Wahrheitsgehalt zu garantieren. Die «Dichtung» gehört nämlich – um den Titel des Goetheschen Vorbilds dieser Gattung zu paraphrasieren – mindestens genauso zur Autobiographie wie die «Wahrheit», so daß man diesen letzten Begriff bei der Bestimmung der Gattungsmerkmale bezeichnenderweise durch jenen der «Wahrhaftigkeit», d.h. einer «subjektiven Wahrheit» ersetzt hat⁷.

Gatterer selbst verweist im «Nachwort» ausdrücklich auf manche fiktionale Züge in seiner autobiographischen Erzählung, die er vor allem durch die Rücksicht auf die dargestellten Personen rechtfertigt (418). Ab-

Bauern, ein wenig so etwas wie ein Heimatbuch und vor allem und nicht zuletzt ein Politikum». Hans Heinz Hahl: *Eine neue Literaturgattung*. In: Arbeiter-Zeitung vom 25.1.1970, Rubrik: «Büchervurm».

⁴ Ebd.

⁵ Hier wie im folgenden beziehen sich die im Text angegebenen Seitenzahlen auf Claus Gatterer: *Schöne Welt, böse Leut. Kindheit in Südtirol*. Wien 1982, aus dem auch zitiert wird.

⁶ Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1994.

⁷ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 3f.

gesehen von diesen Veränderungen der Namen und der subjektiven Attribute, gesteht jedoch der Autor auch weitere Eingriffe, die er wenigstens implizit durch den Rekurs auf zwei klassische poetologische Kategorien, d.h. auf die «Wahrscheinlichkeit» und auf die «Pointierung» begründet:

Ich habe überdies einige Begebenheiten, die sich an anderen Orten, in anderen Tälern zugetragen haben, in die Sextener Kulissee verlegt, dies jedoch nur dann, wenn ich mir guten Gewissens sagen konnte, daß sie sich ebensogut «bei uns daheim» hätten zugetragen können. Es war obendrein mein Bestreben, durch gewisse Pointierungen der objektiven Wahrheit zu dienen, nicht sie zu verfälschen oder zu verschleiern. (418)

Nach den Prinzipien der Rhetorik und der Poetik muß sich der Dichter – und somit auch der Romanautor – bekanntlich, nicht an die objektiv verbürgte bzw. «historische» Wahrheit halten, da er vielmehr nur das «Mögliche» bzw. das «Wahrheitsähnliche» (*verosimile*) oder das «Wahrscheinliche» darstellen soll: sein Gegenstand ist also nicht das, was sich wirklich zugetragen hat, sondern nur das, was sich auf die Art und Weise – wie auch Gatterer sagt – «hätte zugetragen können». Gerade darin besteht aber nach Aristoteles die Überlegenheit oder vielmehr der philosophischere Charakter der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung, weil diese nur das «Besondere», jene dagegen das «Allgemeine» darstellt⁸.

Über diese Unterscheidung ist viel geschrieben und gestritten worden, weil sie einerseits mit heterogenen und nicht einander ausschließenden Kategorien operiert, andererseits aber unserem modernen Empfinden entgegengesetzt zu sein scheint. Das «Wahrscheinliche» ist nämlich einerseits eine bloß subjektive Empfindung, welche die objektive historische Wahrheit nicht ausschließt, während diese letzte umgekehrt manchmal auch unwahrscheinlich anmuten kann. Das Urteil über die tatsächliche Wahrheit eines dargestellten Ereignisses betrifft andererseits keine objektive Eigenschaft der poetischen oder historischen Darstellung, sondern weist vielmehr über das Werk hinaus, indem es kein ästhetisches, sondern höchstens ein ontologisches Urteil ist. Darüber hinaus scheint uns heute die Geschichtsschreibung eher das «Allgemeine» bzw. die Einsicht in die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der historischen Entwicklung zum Gegenstand zu haben, während die Dichtung umgekehrt stets die Darstellung

⁸ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, Kap. 9., S. 29.

des Einzelnen und Besonderen, des Konkreten und Anschaulichen anstrebt.

Angesichts dieser Schwierigkeiten muß zuerst bemerkt werden, daß die zwei aristotelischen Begriffe des «Besonderen» (ἔκαστον) und des «Allgemeinen» (καθόλου) nicht unbedingt mit unserem Verständnis dieser Worte übereinstimmen, da der erste nichts anderes als ein historisches Ereignis meint, das unter bestimmten Umständen tatsächlich stattgefunden hat, während das «Allgemeine» (καθόλου) keine abstrakte, begriffs- oder gattungsmäßige «Allgemeinheit» bezeichnet, sondern vielmehr eine sozusagen konkrete und individuelle Eigenschaft, die «nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit» den Eigenschaften eines bestimmten, nicht notwendig real existierenden Menschen entsprechen muß⁹.

Auch abgesehen von diesen begrifflichen Klärungen, die das «Allgemeine» der Dichtung eher als etwas «Individuelles» und «Besonderes» erscheinen lassen, hat die bloß inhaltliche Differenzierung von Dichtung und Geschichtsschreibung, die Aristoteles im 9. Kapitel seiner *Poetik* anhand der Begriffe von «Wahrheit» und «Wahrscheinlichkeit» bzw. «Allgemeinem» und «Besonderem» angibt, die Aufmerksamkeit von einer viel wichtigeren Unterscheidung abgelenkt, die aus Aristoteles' Bestimmungen über die «Zusammenfügung der Geschehnisse» der Tragödie im 7. und im 8. Kapitel hervorgeht und später, im 23. Kapitel, auf den Unterschied zwischen Epos und Geschichtsschreibung ausdrücklich angewandt wird.

Die Tragödie, und insgesamt jede poetische Darstellung, muß nämlich nach Aristoteles v.a. ein Ganzes sein, das «eine bestimmte Größe» besitzt, da sie für den Betrachter «übersichtlich» und «faßlich» sein soll, d.h. ein Gegenstand seiner «Anschauung»¹⁰. Aus diesem Grund kann aber auch ihr Gegenstand nicht anders als begrenzt sein, d.h. «die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung [...], die eine bestimmte Größe hat», bzw. einer Handlung, die «Anfang, Mitte und Ende hat»¹¹. Diese Konzentration auf eine ganz- und einheitliche Handlung sowie die Einschränkung auf eine bestimmte Größe führt dann aber notgedrungen zur Verdichtung bzw. zur Pointierung, wie Aristoteles bezeichnenderweise bereits hier nicht am Beispiel einer Tragödie, sondern des größten Epikers Homer verdeutlicht, der in die *Odyssee* «nicht alles auf[nahm], was sich

⁹ «Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut». Ebd., S. 29ff.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 25 und 27.

¹¹ Vgl. ebd., S. 25.

mit dem Helden abgespielt hatte», sondern «die „Odyssee“ um eine Handlung in dem von uns gemeinten Sinne zusammen[fügte], und ähnlich auch die „Ilias“»¹².

Diese formale Bestimmung der dichterischen Darstellung wird von Aristoteles allerdings erst viel später, bei seiner Charakterisierung des Epos, auf den Unterschied zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung ausdrücklich übertragen. Erst hier wird endgültig klar, daß die Dichtung sich nicht nur oder nicht sosehr durch ihren Gegenstand von der Geschichtsschreibung unterscheidet, sondern vielmehr durch die Art und Weise der Darstellung desselben: da die Geschichtsschreibung nämlich nicht an die Einheit der Anschauung gebunden ist, so ist sie auch nicht gezwungen, «eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende» darzustellen und kann vielmehr auch unterschiedliche, voneinander unabhängige Ereignisse zum Gegenstand haben¹³.

Es ist also gerade das für die Dichtung und nicht für die Geschichtsschreibung typische Streben nach «Wahrscheinlichkeit» und somit nach subjektiver Über- oder Anschaulichkeit des Gegenstandes, das den Dichter nach Aristoteles dazu zwingt, von der historischen Wahrheit abzukommen und seine Aufmerksamkeit auf einen besonderen Gegenstand bzw. auf einen einzelnen Ausschnitt der Wirklichkeit zu konzentrieren. Aus diesen Bestimmungen ersieht man aber unmißverständlich, wie auch das «Allgemeine», das Aristoteles als Gegenstand der Dichtung im Gegensatz zum «Besonderen» als Gegenstand der Geschichtsschreibung bestimmt, gar keine abstrakte Allgemeinheit bedeuten kann, da die Wahrheit der Dichtung vielmehr notwendigerweise eine sozusagen übersichtliche Wahrheit des «Einzelnen» und «Besonderen» sein muß.

Nur auf den ersten Blick scheint also das von Gatterer erwähnte Prinzip der «Pointierung» – das man auch als «Verdichtung» verdeutschen könnte –, insofern es eine Einschränkung, Individualisierung, Konkretisierung oder Partikularisierung des Gegenstandes verlangt, mit der im Prinzip der «Wahrscheinlichkeit» enthaltenen Forderung nach «Allgemeinheit» in Widerspruch zu stehen. Denn in Wirklichkeit verlangt Aristoteles selbst von der Dichtung gar keine abstrakte und begriffliche «Allgemeinheit», da vielmehr gerade das Streben nach Wahrscheinlichkeit den Dichter, den Romanautor oder auch den Autobiographen dazu zwingt, aus den unendlichen und letztendlich unüberschaubaren Begründungszusammenhängen

¹² Ebd., S. 29.

¹³ Vgl. ebd., S. 77.

und unzähligen Wirkungen der historischen Wirklichkeit einzelne Begebenheiten auszuwählen, um ihnen eine zusammenhängende, individuelle, konkrete, detaillierte und überschaubare Form zu verleihen. Ein solches absichtliches Abweichen von den (objektiven) Tatsachen bedeutet allerdings für Aristoteles, im Unterschied etwa zu Platon, gar keine metaphysische Lüge oder Falschheit der Dichtung, da der Dichter durch sein Streben nach (subjektiver) Wahrscheinlichkeit vielmehr eine höhere, «philosophischere» Wahrheit als der Historiker erreicht.

Der «philosophischere» Charakter dieser Erkenntnis besteht allerdings nicht in einer vermeintlichen wie auch immer interpretierten «Allgemeinheit», sondern vielmehr im narrativen bzw. erzählerischen Charakter derselben, wobei «Erzählung» eine Form der Rede bezeichnet, die sich vor allem «durch eine bestimmte Zahl von Ausschlüssen» auszeichnet, da sie nur durch das Weglassen und Ausschließen von bestimmten Fakten¹⁴, andere in der Wirklichkeit zerstreute Ereignisse zu einem Ganzen bilden kann, d.h. zu einem in sich kohärenten Zusammenhang zwischen allen Teilen, zwischen einem Anfang, einer Mitte und einem Ende. Gerade das tun aber nach Aristoteles sowohl die Tragödie als auch der Epos und die Kunst im allgemeinen, die insofern «philosophischer» als die Geschichtsschreibung sind, als sie auf diese Art und Weise der fragmentarischen und daher auch unverständlichen Wirklichkeit eine Bedeutung und einen Sinn zuschreiben, der dem allgemeinen menschlichen Streben nach Zusammenhang und Sinnhaftigkeit entgegenkommt.

2. Die Wahrheit der Geschichte

Wenn Aristoteles allerdings der Geschichte diesen «narrativen» Charakter abspricht und sie nur als chronologische Aufzeichnung von einzelnen unzusammenhängenden Fakten versteht, so intendiert er damit nur die primitivste Form der Geschichtsschreibung, nämlich die annalistische¹⁵. Denn von Anfang an hat die Historiographie in Wirklichkeit ganz enge Verbindungen einerseits zur mythologischen, andererseits zur literarischen Erzählung gehabt. Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts unter-

¹⁴ Vgl. etwa Hayden White: *Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*. In: Ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M. 1990, S. 11-39, hier S. 12 u. S. 21. Vgl. auch Ders.: *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*. In: *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Hrsg. von C. Conrad und M. Kessel, Stuttgart 1994, S. 123-157, hier S. 140f.

¹⁵ Vgl. über den Unterschied zwischen «Annalen», «Chronik» und «eigentlicher Historie»: H. White: *Die Bedeutung von Narrativität* (s. Anm. 14).

streicht etwa Schiller eindeutig und selbstbewußt diesen konstruierten Charakter der Geschichtsschreibung, die das Produkt einer harmonisierenden Operation des Historikers ist, welcher «diese Harmonie aus sich selbst heraus [nimmt], und [...] sie außer sich in die Ordnung der Dinge» verpflanzt, indem er dadurch «einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die Weltgeschichte» bringt¹⁶. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verleugnete die Historiographie – zumindest in ihren Intentionen –¹⁷, infolge ihres positivistischen Strebens nach Wissenschaftlichkeit, diesen narrativen Charakter der Disziplin, der sie in die Nähe der Kunst und der Literatur zu bringen drohte¹⁸. Zumindest seit den 60er Jahren des XX. Jahrhunderts ist dann allerdings die «Narrativität» von unterschiedlichen Seiten und Disziplinen, insbesondere aber von der amerikanischen analytischen Philosophie und von der strukturalistischen bzw. poststrukturalistischen Schule in Frankreich immer deutlicher als auszeichnendes Merkmal der Geschichtsschreibung hervorgehoben und schließlich auch von den Historikern selbst als unhintergehbare und letztendlich positive Natur ihrer Disziplin anerkannt worden¹⁹.

Historie und Literatur, fiktionale und realistische Erzählung sind demnach prinzipiell gar nicht mehr voneinander zu unterscheiden, da beide

¹⁶ Vgl. Friedrich Schiller: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* In: Ders.: *Nationalausgabe*, Bd. 17, S. 373f.

¹⁷ Vgl. allerdings Whites Aufdeckung der «narrativen Strukturen», die den Werken von Michelet, Ranke, Tocqueville und Burckhardt zu Grunde liegen: H. White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London 1973.

¹⁸ Nach Steinmetz begünstigt diese «Ausrichtung der Historiographie auf Objektivität und exakte Wissenschaftlichkeit» die Entstehung des historischen Romans und des historischen Dramas, welche durch Konkretisierung und Vergegenwärtigung der Vergangenheit «die Abstraktheit wissenschaftlicher Geschichtsforschung [...] kompensieren». H. Steinmetz: *Literatur und Geschichte*. München 1988, S. 19. White sieht umgekehrt Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen den Werken der Historiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den gleichzeitigen historischen Romanen. Vgl. White: *Metahistory* (s. Anm. 17), S. 40.

¹⁹ Vgl. dazu etwa H. White: *Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie*, in: Ders.: *Die Bedeutung der Form* (s. Anm. 14), 40-76, insbesondere S. 45ff. Der 5. Band von «Poetik und Hermeneutik», der die Acta eines Kolloquiums enthält, das bereits 1970 stattgefunden hatte und den Titel trägt: *Geschichte, Ereignis und Erzählung*, hrsg. von R. Koselleck und W.-D. Stempel, München 1973, stellt eines der ersten Zeugnisse dieser Diskussion in Deutschland dar. Zu dieser Problematik vgl. auch die zusammenfassenden Überlegungen von Peter Höyng: «Erzählt doch keine Geschichte». *Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur*. In: Der Deutschunterricht, 1991, H. IV.: *Literatur und Geschichte*. Hrsg. von Helmut Scheuer, S. 80-89.

nach den gleichen letztendlich rhetorischen oder poetischen Mustern operieren²⁰, indem sie eine gewisse Anzahl von fiktiven oder realen Ereignissen in einen bestimmten «*plot*» – Aristoteles spricht von der «Zusammenfügung der Geschehnisse» –²¹ organisieren, d.h. sie in eine gewisse Beziehung zu einander stellen, in der sie nur Teile eines integrierten Ganzen sind. Auf diese Art und Weise erzeugt aber auch die Geschichtsschreibung, ähnlich wie die Literatur, jenen Eindruck der Kontinuität, der Kohärenz und der Sinnhaftigkeit, den die einzelnen versprengten Ereignisse in der Wirklichkeit an und für sich nicht besitzen.

Dieses Streben der narrativen Geschichtsschreibung nach «formaler Kohärenz» und «narrativer Geschlossenheit» der Darstellungen, die der Wirklichkeit einen «Anschein des Idealen» verleihen²², hat ihr von Seiten der Historikergruppe um die *Annales* den Vorwurf der Ideologisierung zugezogen²³ und scheint darüber hinaus in einem sonderbaren Gegensatz zu Entwicklungen der modernen Literatur zu stehen, die zumindest seit Musil, Joyce, Dos Passos oder Uwe Johnson – um nur einige Namen zu nennen – die Möglichkeit einer kohärenten und kontinuierlichen Darstellung der historischen Wirklichkeit immer entschiedener in Frage gestellt hat²⁴.

Nach Hayden White, einem der wichtigsten Theoretiker der narrativen Historiographie, ermöglicht jedoch ganz im Gegenteil gerade das klare Bewußtsein des fiktionalen Charakters der Geschichtsschreibung, der Ideologie und der Propaganda zu entkommen²⁵. Die Erkenntnis der Tendenziosität bzw. des «moralischen Impulses», der jeder narrativen Darstellung der Wirklichkeit zu Grunde liegt²⁶, stellt nämlich jeglichen An-

²⁰ Bezeichnenderweise unterteilt etwa White die möglichen Darstellungsmodi der Geschichtsschreibung in Anlehnung an die literarischen Gattungen der «Romance, Comedy, Tragedy and Satire», während er andererseits in den historiographischen Argumentationen die tropischen Figuren der Metapher, der Metonymie, der Synekdoche und der Ironie unterscheidet. Vgl. White: *Metahistory* (s. Anm. 17), S. X und S. 29-38. Vgl. auch Ders.: *Das Problem der Erzählung* (s. Anm. 19), S. 60f.

²¹ Auf diese Übereinstimmung zwischen Whites Begriff von «*emplotments*» und der Aristotelischen «Verknüpfung der Begebenheiten», verweist bereits Roger Chartier: *Zeit der Zweifel. Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung*. In: *Geschichte schreiben in der Postmoderne* (s. Anm. 14), S. 83-97, hier Anm. 9, S. 95.

²² Vgl. White: *Die Bedeutung von Narrativität* (s. Anm. 14), S. 34.

²³ Vgl. White: *Das Problem der Erzählung* (s. Anm. 19), S. 46ff.

²⁴ Vgl. Steinmetz: *Literatur und Geschichte* (s. Anm. 18), S. 30ff.

²⁵ Vgl. White: *Der historische Text als literarisches Kunstwerk* (s. Anm. 14), S. 155.

²⁶ Vgl. White: *Die Bedeutung von Narrativität* (s. Anm. 14), S. 26; S. 35ff. und S. 37: «Wo immer in einer Schilderung der Wirklichkeit Narrativität gegenwärtig ist, da ist gewiß auch Moral oder ein moralisierender Impuls präsent».

spruch auf absolute Gültigkeit und «Authentizität» jeder historischen Darstellung entschieden in Frage²⁷. Darüber hinaus verlangt White keine bruchlose, harmonische oder harmonisierende Darstellung der historischen Wirklichkeit, sondern plädiert vielmehr mit Roland Barthes für eine Geschichtsschreibung, die auf ihren Entstehungsprozeß und somit «eher auf die „gemachte“ als auf die „vorgefundene“ Natur ihrer Referenten» aufmerksam macht²⁸. Diese entschiedene Abwehr des Ideologieverdachts hat der «narrativen Geschichtsschreibung» dann allerdings den entgegengesetzten Vorwurf des «historischen Relativismus» eingebracht²⁹.

Wenn man nun, vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Überlegungen über das nicht immer so eindeutige Verhältnis der «poetischen» zur «historischen» Wahrheit, nach Gatterers Verständnis eben dieses Verhältnisses fragt, so scheint er, der an erster Stelle Historiker und nur gelegentlich Romanautor war, zumindest im «Nachwort» seines Romans die poetische Wahrheit nur als «*ancilla*» der historischen zu betrachten, indem er seine Abweichungen von den Tatsachen und seine «Pointierungen», die er nur durch die subjektive Instanz seines «guten Gewissens» rechtfertigen kann, ausdrücklich im Dienste einer höheren «objektiven Wahrheit» verstanden wissen möchte (418). Es bleibt allerdings noch zu klären, ob diese «objektive Wahrheit» für ihn wirklich den ausschließlichen Gegenstand oder die Prerogative der Geschichtsschreibung darstellt.

Sowohl als Historiker als auch als Journalist hat Gatterer in Wirklichkeit nie an eine höhere, «objektive Wahrheit» der Geschichte geglaubt und jede Wahrheit vielmehr immer nur als Produkt eines bestimmten Gesichtspunktes betrachtet. An mehreren Stellen seiner historischen Schriften warnt er vielmehr ausdrücklich vor jeder endgültigen und einseitigen Wahrheit, die nach ihm «des Teufels» ist³⁰. Jedes einheitliche, auf absolute Wahrheit Anspruch erhebende Geschichtsbild basiert nämlich nach Gatterer auf einer ideologischen, meistens nationalistischen Fälschung und ist, indem es sich als naturgegeben gibt, für jede andere Ansicht undurchlässig³¹. Gerade in der «Re-Historisierung der zur Natur gemachten, das

²⁷ Vgl. ebd. S. 33: «Wenn nicht wenigstens zwei Versionen derselben Ereignisfolge denkbar sind, gibt es für den Historiker keinen Grund, sich für befugt zu halten, die Wahrheit dessen, was damals wirklich geschah, schildern zu können».

²⁸ White: *Das Problem der Erzählung* (s. Anm. 19), S. 51.

²⁹ Vgl. Höyng: «*Erzähl doch keine Geschichte*» (s. Anm. 19), S. 86f.

³⁰ Claus Gatterer: *Über die Schwierigkeiten der Südtiroler mit sich selber, sowie über die Schwierigkeiten der Österreicher, diese Schwierigkeiten zu begreifen*. In: Ders.: *Aufsätze und Reden*. Bozen 1991, S. 375-389, hier S. 383.

³¹ Vgl. Karl Stuhlpfarrer: *Gatterer: Eine neue Geschichtsschreibung für Südtirol*. In: *Der*

heißt der mythologisierten Geschichte» besteht dann aber nach ihm die eigentliche Aufgabe des Geschichtswissenschaftlers³², der sich nicht auf die elitäre «große Geschichte», auf die großen politischen oder militärischen Ereignisse beschränken soll³³, sondern vielmehr auf die «kleine Geschichte» bzw. auf die Geschichte der kleinen Leute eingehen muß. Auch diese «kleine Geschichte» besitzt zwar nach Gatterer keine endgültige Wahrheit, aber «jene Historiographie, die dies alles nicht berücksichtigt oder leugnet, [ist] falsch: nicht Geschichte, sondern Mythos, Legende»³⁴. Nur die «kleine Geschichte», die sich gegen die «Lesebuchhistoriographie» und gegen jegliche festgeschriebene «Lesebuchgeschichte» wendet, ist nach Gatterer menschlich, weil sie hinter den Ereignissen die Menschen sieht und dem Historiker erlaubt, auch «im andern Graben nicht den Feind, sondern den Menschen zu entdecken: den Menschen mit seinen Gefühlen, seinen Sorgen, seiner Sehnsucht, seiner Furcht, seinen Problemen»³⁵.

Obwohl Gatterer also nicht an die Existenz *einer* «historischen Wahrheit» glaubt, so verfällt er jedoch auf der anderen Seite keinesfalls dem Skeptizismus oder dem historischen Relativismus, weil er vielmehr von der Notwendigkeit der Suche nach der Wahrheit absolut überzeugt ist, da nur «die volle Wahrheit über sich selbst» nach ihm zur Überwindung der Vorurteile und der «Erbfeindschaften» führt³⁶. Gerade diese relativistische

Mensch, der Journalist, der Historiker. Ein Symposium über Claus Gatterer. Bozen 1993, S. 47-55, hier S. 49: «Gatterer wußte, daß die Geschichtsbilder, besonders jene in nationaler Verkleidung, eine gewaltige Kraft ausüben und sich der Umgestaltung heftig widersetzen, wenn sie einmal tief in den legendensüchtigen Köpfen der Menschen verankert sind. Diese Bilder werden nicht von der Wissenschaft erzeugt, die Pädagogen der Massenmedien sind es, die die meisten Menschen der modernen Welt ihr ganzes Leben lang begleiten». Vgl. dazu Gatterer: *Revision der Geschichte*. In: Ders.: *Erbfeindschaft. Italien-Österreich*. Wien, München, Zürich 1972, S. 215-230.

³² Vgl. Stuhlpfarrer: *Eine neue Geschichtsschreibung* (s. Anm. 31), S. 49.

³³ Vgl. Gatterer: *Der Mensch im anderen Graben*. In: Ders.: *Erbfeindschaft* (s. Anm. 31), S. 151-164, hier S. 152: «Die Historiographie ist – auch heute noch – vielfach „aristokratisch“; sie schreibt die Geschichte der Offizialität, der Regierungen, der Generalstäbe, der Armeen, der Parlamente, der aus der grauen Masse der vielen herausragenden elitären Helden. Das Volk selbst bleibt zum Schweigen und zur Profillosigkeit verdammt».

³⁴ Ebd., S. 163.

³⁵ Ebd., S. 164.

³⁶ Gatterer: *Revision der Geschichte* (s. Anm. 31), S. 230: «Es führt nur *ein* Weg aus dem Gestrüpp der Erbfeindschaft heraus: die Wahrheit über die eigene Vergangenheit. Um die volle Wahrheit über sich selbst zu finden, kann man der Mithilfe der „Erbfeinde“ nicht entraten: Sie kennen die dunklen Flecken unserer Geschichte besser als wir. Und

Auffassung der historischen Wahrheit, auf der einen Seite, verbunden mit einem starken moralischen Drang nach Wahrheit auf der anderen Seite, läßt ihn aber auch in den «literarischen» oder sogar ausdrücklich fiktionalen Geschichten ein wichtiges und sogar unersetzbares Mittel zur Erreichung der Wahrheit der großen Geschichte erblicken. Nicht von ungefähr geht sein erstes historisches Werk über Cesare Battisti ausgerechnet von der Darstellung des Schicksals des trientinischen Irredentisten in zwei literarischen Werken aus – d.h. zuerst in Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und später auch im Roman *Aufschreibung aus Trient* von Franz Tumlner –, um die zwei entgegengesetzten Legenden, sowohl die österreichische als auch die italienische, die sich über ihn gebildet und in der jeweiligen Historiographie durchgesetzt hatten, in Frage zu stellen³⁷. Auch in weiteren historischen Aufsätzen läßt Gatterer aber nicht nur Kriegstagebücher oder literarische Verarbeitungen von geschichtlichen Erinnerungen wie etwa Lussus *Un anno sull'altipiano*³⁸, sondern auch ausdrücklich literarische bzw. fiktionale Rekonstruktionen, wie etwa ein Kapitel aus Mario Lodi's *Il paese sbagliato*³⁹, als wichtige Beiträge zur historischen Wahrheitssuche und als Beispiele für eine wirklich humanistische Beschäftigung mit Geschichte gelten⁴⁰. Die «Geschichte» als objektiver Tatsachenbericht existiert also nach Gatterer gar nicht, da sie vielmehr immer nur aus «Geschichten», d.h. aus interpretierten und interpretierenden Auszügen aus der Masse der historischen Ereignisse besteht.

Mit dieser zumindest impliziten Einsicht in die enge Verwandtschaft der zwei von Aristoteles so scharf unterschiedenen Erkenntnisarten der Geschichte und der Dichtung, welche jedoch nicht zum historischen Relativismus, sondern vielmehr zur Bewußtmachung der ideologischen Prämissen jeder Geschichtsdarstellung führt, stimmt Gatterer offensichtlich

wir können den "Erbfeinden" von gestern Aufschluß über dunkle Flecken in ihrer Geschichte liefern. / Die Wahrheit führt zueinander».

³⁷ Vgl. C. Gatterer: *Unter seinem Galgen stand Österreich. Cesare Battisti. Porträt eines "Hochverrätters"*. Wien, Frankfurt, Zürich 1967, S. 16ff. Erst in der italienischen Ausgabe bezieht sich Gatterer auch auf den Roman von Franz Tumlner. Vgl. Claus Gatterer: *Cesare Battisti. Ritratto di un "alto traditore"*. Firenze 1975, S. 25f.

³⁸ Vgl. Gatterer: *Die Besiegten von Karfreit*. In: Ders: *Erbfeindschaft* (s. Anm. 31), S. 165-181, hier S. 169 und S. 173f. Gatterer hat das Werk auch ins Deutsche übertragen. Vgl. Emilio Lussu: *Ein Jahr auf der Hochebene*. Wien, Zürich 1992.

³⁹ Vgl. Mario Lodi: *Il paese sbagliato: diario di un'esperienza didattica*. Torino 1983, S. 225ff.

⁴⁰ Vgl. Gatterer: *Die Besiegten von Karfreit* (s. Anm. 38), S. 180: «Für die Kriegsgeschichte sind Heere die Protagonisten, für die Literatur (und den Menschen) sollten es die Menschen sein».

mit jenen oben dargestellten Reflexionen über das innige «Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur» überein, die am Anfang der 70er Jahre noch absolut neu waren. Gatterers Programm und seine Auffassung von der Aufgabe der Geschichtsschreibung zeigen jedoch darüber hinaus sehr viele und vielleicht noch tiefere Ähnlichkeiten mit einer damals ebenfalls noch in ihren Anfängen befindlichen Ausrichtung der Historiographie, welche bereits an und für sich eine starke Neigung zur Literatur hatte, nämlich mit der sogenannten «Mikro-» oder «Alltagsgeschichte». Diese Art der Geschichtsschreibung ist im Laufe der 70er Jahre als Protest gegen die globalen historischen Theoriekonstruktionen der *Annales*-Schule, der anglo-amerikanischen quantifizierenden «New Social History» und der politischen Sozialgeschichte entstanden, die ihre Aufmerksamkeit nur auf die «Eliten», auf die führenden Persönlichkeiten bzw. auf die anonymen sozialen und ökonomischen Prozesse richteten⁴¹. In Opposition dazu versteht die Mikrogeschichte den Einzelnen als Akteur der Geschichte und betrachtet somit die historische Realität aus dem Blickwinkel des «kleinen Mannes», d.h. meistens mit sozialkritischem Anspruch durch die Augen der Vertreter der «unteren Schichten». Bereits dieser Blickwinkel und die Tendenz zu einer diskontinuierlichen, z.T. anekdotischen Wiedergabe der historischen Ereignisse nähert die Mikrogeschichte der Literatur und insbesondere der «Froschperspektive» des historischen Romans⁴².

Es ist insofern kein Zufall, wenn zwei der Hauptwerke dieser historiographischen Richtung, nämlich *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre* von Natalie Zemon Davis und *Der Käse und die Würmer* von Carlo Ginzburg, als Vorlage für einen Film bzw. für eine theatralische Adaption gedient haben⁴³. Insbesondere Ginzburg hat seine Schuldigkeit

⁴¹ Vgl. über die Anfänge und die Vorläufer dieser Richtung der Geschichtsschreibung: Carlo Ginzburg: *Mikrohistorie, Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*, in: *Historische Anthropologie* 1 (1993), S. 169-192; Jürgen Schlumbohm: *Mikrogeschichte – Makrogeschichte*, in: Ders. (Hg.): *Mikrogeschichte – Makrogeschichte, komplementär oder inkommensurabel?* Göttingen 1998, S. 9-32.

⁴² Vgl. H. Steinmetz: *Literatur und Geschichte* (s. Anm. 18), S. 25 ff., insbesondere über Walter Scotts Romane.

⁴³ Vgl. Natalie Zemon Davis: *The return of Martin Guerre*. Cambridge, Mass, 1983 (*Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*. München 1984). Daraus der Film: *Le Retour de Martin Guerre*. Regie von Daniel Vigne, France 1982. Carlo Ginzburg: *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino 1976 (*Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600*. Frankfurt/M. 1983). Daraus das gleichnamige Theaterstück von Cesare Garboli, Carlo Ginzburg e Giorgio Pressburger, uraufgeführt in Udine im Jahr 2000, in der Regie von Giorgio Pressburger.

der Literatur gegenüber offen eingestanden, indem er nicht nur Queneau und Calvino unter seinen Anregern und Vorläufern erwähnt⁴⁴, sondern die Entwicklung seiner historiographischen Methode und sogar seine Beschäftigung mit Geschichte auf den Einfluß der Lektüre von Tolstois *Krieg und Frieden* zurückführt⁴⁵. Ausdrücklich macht sich Ginzburg Gedanken über die «erzählerischen Implikationen» seiner historischen Tätigkeit, d.h. «über die Beziehungen zwischen Forschungshypothese und Erzählweise»⁴⁶, und kommt zu dem Schluß, daß eine solche Methode unmöglich «die Lücken der Überlieferung zu einer glatten Oberfläche» polieren durfte, da sie vielmehr ihre Grenzen akzeptieren mußte und die «Suche nach der Wahrheit», selbst «die Hypothesen, Zweifel und Unsicherheiten» «in eine narrative Komponente [...] verwandeln» sollte⁴⁷.

Hierin trifft sich also auch die Mikrogeschichte nicht nur mit dem Erzählverfahren des historischen Romans⁴⁸, sondern stimmt auch auf sehr bezeichnende Art und Weise mit den Positionen der «narrativen Geschichtsschreibung» und von Hayden White insbesondere überein. Obwohl Mikrogeschichte und narrative Geschichtsschreibung unabhängig voneinander entstanden sind und vor allem unterschiedliche Gegenstände haben, so weisen sie auf der anderen Seite auch viele Gemeinsamkeiten auf: sie sind nämlich nicht nur die zwei wichtigsten Erscheinungen der modernen Krise der Geschichtsschreibung⁴⁹ und finden dementsprechend in der Historikergruppe der *Annales* ihre entschiedensten Gegner⁵⁰, sondern sie stellen auch beide den Menschen als Akteur der Geschichte ins Zentrum ihrer Analysen und unterstreichen v.a. den literarischen bzw. narrativen und auf jeden Fall «konstruierten» Charakter ihres Objekts. Gerade dieses Bewußtsein «des jeder Forschung innewohnenden konstruktivi-

⁴⁴ Vgl. Ginzburg: *Mikrohistorie* (s. Anm. 41), S. 182 und S. 188.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 183f. und 186f. Bereits Krakauer, der als einer der frühesten Kronzeugen für die Mikrogeschichte gilt, berief sich auf Tolstois *Krieg und Frieden*. Vgl. Schlumbohm: *Mikrogeschichte* (s. Anm. 41), S. 15, Anm. 15.

⁴⁶ Ginzburg: *Mikro-Historie* (s. Anm. 41), S. 180 und 182.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 182f. und S. 187. Vgl. auch Schlumbohm: *Mikrogeschichte* (s. Anm. 41), S. 22, der vom «Bemühen, den Leser am Forschungsprozeß teilnehmen zu lassen», redet.

⁴⁸ Vgl. etwa Steinmetz über Walter Scott: «Der Erzähler scheut sich nicht im geringsten, sein Erzählverfahren bloßzulegen, er scheut sich auch nicht, seinen Umgang mit historischen Quellen offen vor dem Leser auszubreiten, teils im Roman selbst, teils in beigefügten Anmerkungen». Steinmetz: *Literatur und Geschichte* (s. Anm. 18), S. 28.

⁴⁹ Vgl. Roger Chartier: *Zeit der Zweifel* (s. Anm. 21), S. 84ff.

⁵⁰ Das Verhältnis der Mikrogeschichte zur Gruppe der *Annales* ist etwas komplizierter, weil einige Impulse für die Entwicklung der neuen Tendenz gerade von Vertretern dieser Gruppe ausgegangen sind. Vgl. Ginzburg: *Mikro-Geschichte* (s. Anm. 41), S. 175ff.

ven Elements» hat aber auch beiden den gleichen Vorwurf des «historischen Relativismus» eingebracht, den sie mit ähnlichen Argumentationen zurückgewiesen haben⁵¹.

Hatte nun Gatterer mit seinen historischen Werken, insbesondere mit dem «Porträt» des Hochverrätters Battisti, aber auch mit seiner monumentalen Analyse der Problematik der Minderheiten in Italien in *Im Kampf gegen Rom* zwei hervorragende Beispiele der narrativen Geschichtsschreibung geliefert, so stellt der Roman *Schöne Welt, böse Leut*, der gleich anschließend veröffentlicht wurde, ein frühes Zeugnis literarisierter Mikrogeschichte dar, welches als Produkt jenes Bewußtseins der Krise der modernen Geschichtsschreibung verstanden werden kann, aus dem die oben dargestellte Diskussion über Grenzen und Möglichkeiten der historischen Darstellung ausgegangen ist⁵². In ihm kommt nämlich, neben der Skepsis gegenüber jedem absoluten Wahrheitsanspruch und der Einsicht in die literarische Natur jeder Geschichtsschreibung, auch eine andere große Spannung zum Ausdruck, nämlich jene zwischen dem Wissen um die Schranken und Gefahren der Mikrogeschichte selbst, um ihre subjektive, eingeschränkte und letztendlich auch verherrlichende Perspektive auf der einen Seite⁵³, und dem unbedingten moralischen Drang der Suche nach Wahrheit und nach Aufklärung über eine in Südtirol viel zu schnell verdrängte und vergessene Vergangenheit auf der anderen.

Gatterer ist sich der Tatsache bewußt, daß jede Rekonstruktion der Vergangenheit durch Zeitgenossen zumindest «verdächtig» ist, weil sie auf subjektive Erinnerungen und widersprüchliche Erfahrungen zurückgeht. Er will jedoch dieses «widersprüchliche Material», ohne das selbst die Historiker nicht auskämen und welches in Südtirol nach 1945, «um der Einmütigkeit willen», verschwiegen und verdrängt wurde, nicht mehr nur in sich behalten, um nicht zum «Komplizen der Unwahrheit» bzw. zum «Komplizen halber Wahrheiten» zu werden⁵⁴. Aus diesen z.T. widerstre-

⁵¹ Vgl. für die Mikrogeschichte ebd., S. 189f.

⁵² Das ist bereits von Stuhlpfarrer: *Eine neue Geschichtsschreibung* (s. Anm. 31), S. 50, bemerkt worden: «Gatterer hat methodisches Neuland betreten. In *Schöne Welt, böse Leut* publiziert er 1969 ein Stück Alltagsgeschichte noch vor den Appellen des "Grabe, wo du stehst". Er wählte als Methode die Introspektion, noch bevor sie Mario Erdheim für die Ethnohistorie theoretisch begründete».

⁵³ Vgl. zu diesen Schranken bzw. zu diesen Gefahren der Mikrogeschichte: Hans-Ulrich Wehler: *Neoromantik und Pseudorealismus in der neuen «Alltagsgeschichte»*. In: Ders.: *Preußen ist wieder chic ... Politik und Polemik in zwanzig Essays*, Frankfurt a.M. 1983, S. 99–106.

⁵⁴ Vgl. Gatterer: *Über die Schwierigkeiten der Südtiroler* (s. Anm. 30), S. 381: «Wir Zeitgenossen sind verdächtig bei der Rekonstruktion der Vergangenheit [...]. Aber immerhin

benden Tendenzen ist also 1969 der Roman *Schöne Welt, böse Leut* als frühes Zeugnis des Bewußtseins von der Krise der modernen Geschichtsschreibung und zugleich als erster Versuch einer literarischen Vergangenheitsbewältigung in Südtirol entstanden.

II. Die «kleine Geschichte» und die «schöne Welt»

1. Mikrohistorie und idealisierender Blick

Obwohl im Roman selbst sich kaum ausdrückliche Hinweise auf die Opposition von «kleiner Geschichte» bzw. «Menschengeschichte» und «großer» bzw. «Weltgeschichte» finden⁵⁵, so läßt sich doch das ganze Buch als eine Verdeutlichung eben dieser Dichotomie lesen. In einer Vorarbeit zum Roman hat Gatterer den Unterschied zwischen den beiden Geschichtsdarstellungen ausführlicher behandelt, wenn er am Anfang eines «Epilog» betitelten Kapitels schreibt:

Die wahre Geschichte, das sind die kleinen Geschichten. In ihnen lebt und wirkt die Wahrheit. In ihnen spiegelt sich die große Geschichte von vorgestern und gestern, bereitet sich die große Geschichte von morgen vor.

Die große Geschichte, die von Mussolini, Dollfuß und Hitler erzählt, von Päpsten und Parteisekretären, von Kämpfen und Generälen, ist verzerrt, falsch, erlogen wie das Bild einer Landschaft, die Sie auf der Autobahn durchfahren. Was wissen Sie von der Beschaffenheit der Berge, der Güte der Böden, dem Gemurmel der Quellen, der Tiefe der Ströme, dem Geheimnis der Türme, dem Ernst der Friedhöfe, der Schwere der Ähren und dem bescheidenen Blühen der gesegneten Felder? Sie sehen Berge, Hügel, Wälder, Schlote, Türme – dahinfliegend, und wissen weniger über sie als über die Sterne am Himmel.⁵⁶

haben wir Material aufbewahrt im Kopf und in den Archiven, wir haben Erinnerungen, und ohne dieses zum Teil sehr subjektive, auch widersprüchliche Material, kämen die Historiker nicht aus. Wir haben das Material in uns getragen und still verarbeitet. In der kritischen Zeit Südtirols nach 1945 haben wir – um der Einmütigkeit willen – geschwiegen, jahrzehntelang, und den nicht verjährten Zorn in uns hineingefressen. Heute dürfen wir nicht mehr schweigen, wollen wir uns nicht zu Komplizen der Unwahrheit machen, zu Komplizen halber Wahrheiten».

⁵⁵ Vgl. Gatterer: *Schöne Welt, böse Leut* (s. Anm. 5), S. 12: «Für die Weltgeschichte ist dies alles nebensächlich». Vgl. auch S. 148 und S. 326: «Der Rest ist Weltgeschichte, oder was sich als solche ausgibt. / Die Menschengeschichte siedelt weiter unten».

⁵⁶ Handschriftlicher Nachlaß aus der Bibliothek «Claus Gatterer» in Sexten: Heft XII, S. 616.

In Übereinstimmung mit dieser Überlegung stellt die Geschichte der kleinen Leute im winzigen Dorf Sexten in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen bzw. bis 1943 den Gegenstand der Erzählung dar. Bereits die ersten Seiten des Romans, auf denen dargestellt wird, wie das kleine Dorf am Ende des Pustertals im heutigen Südtirol nur durch Zufall oder besser durch «eine Schlaperei der Weltgeschichte» im letzten Moment und «selbst für die Italiener unerwartet, an Italien kam» (11), klären das Verhältnis von «großer» und «kleiner Geschichte» auf:

Für die Weltgeschichte ist dies alles nebensächlich. Vier Ortschaften, nicht einmal sechstausend Menschen – was wiegen die schon? Für die sechstausend aber ist genau dies Belanglos-Nebensächliche *die* Weltgeschichte. (12)

Vom Anfang an bestimmt also der Erzähler das, was für die «Weltgeschichte» «belanglos-nebensächlich» ist, d.h. die «Weltgeschichte» der kleinen Leute, zum Gegenstand seiner Erzählung. In nur lose zusammenhängenden, eher schwank- und schweykhaften Episoden, entwirft der Erzähler einen Mikrokosmos, in dem sich viele Figuren bewegen. Darin spielt die Familie des Protagonisten, von der wir etwa den Großvater, die streng katholische und geschäftstüchtige Mutter, den seit dem ersten Weltkrieg invaliden, eher schweigsamen aber geschichtskundigen Vater kennenlernen⁵⁷, selbstverständlich eine große Rolle. Zur Familie zählen aber auch der bereits früh für den Nationalsozialismus begeisterte Taufpate sowie der sozialistische Vetter aus Wien oder die Sommergäste, etwa der Studienrat aus Bremen oder der Herr aus Triest. Der Erzähler zeichnet aber auch andere Figuren des Dorfes ziemlich ausführlich nach, etwa den Herrn Staudinger, den weisen Wirt der Gaststube zum «Mondschein», die bei der befohlenen “Behördenabstinenz” der Zeit zu einer Art von Landtag oder Gemeinderat geworden war (154). Weitere kleine Porträts sind dann dem alten und dem neuen Doktor, der Hebamme und dem Totengräber, dem «Podestà» und seinem Diener Bartolo, dem Apotheker, der streitsüchtigen Nachbarin, den meistens aus dem Cadore stammenden und inzwischen «zu “Einheimischen” gewordenen Italienern» (126ff.) sowie selbstverständlich den Lehrern sowohl in der Volksschule als auch später im Vinzentinum, dem vom Protagonisten besuchten Priesterseminar in Brixen, gewidmet.

Wenn man aber unter diesen vielen Porträts die «böse Leut» sucht, von

⁵⁷ Vgl. über die Schweigsamkeit des Vaters: Gatterer: *Schöne Welt, böse Leut* (s. Anm. 5), v.a. S. 103f. Über dessen Leidenschaft für die Geschichte vgl. ebd., S. 54.

denen der Titel des Romans spricht, so könnte man leicht enttäuscht werden. Es gibt zwar ein paar eindeutig negativ gezeichnete Figuren im Roman, wie etwa den nationalsozialistischen Anführer Paller (371f.; 379ff.), den «politisierenden Apotheker» (383ff.), den italienischen Gemeindediener Bartolo (241ff.) oder den menschenverachtenden «Schmalz» (310ff.). Doch auch diese eindeutig negativen Figuren werden im Roman entweder von einer Art Nemesis bestraft oder aber lächerlich gemacht. So wird etwa der Gemeindeschreiber Bartolo von den Jungen des Dorfes in den kalten und schäumenden Bach getaucht (243f.), während die «Propagandarede» des Apothekers durch die sture Bauernweisheit eines alten Bauern desavouiert wird (384ff.). Der Paller wird seinerseits weder vom Erzähler, noch von den anderen Figuren im Roman für ganz voll genommen. Aber auch der ideologische Eifer des Taufpaten, des wichtigsten Repräsentanten der nationalsozialistischen Ideologie im Roman, wird von den Kommentaren des Erzählers oder anderer mitspielender Figuren oft der Lächerlichkeit preisgegeben. Ganz zum Schluß, wenige Seiten vor dem Ende des Romans, rehabilitiert sich allerdings der Taufpate selbst, indem er «den Hitler und den Paller und die ganze vermaledeite Nazischweineerei» (413) verflucht, nachdem er von der Euthanasie zweier psychisch kranker Kinder eines kleinen Bauern des Dorfes erfahren hat.

Auch alle anderen negativen Figuren, selbst der Podestà und Lehrer Cavaliere Monteforte, der höchste Repräsentant des Faschismus im Dorf, werden im Roman so gezeichnet, daß gerade ihre negativen Seiten eher als Schwächen erscheinen, was die Figur auf diese Art und Weise letztendlich menschlicher erscheinen läßt. Der Erzähler will nicht einfach verurteilen, sondern vor allem verstehen, und aus diesem Streben rührt immer auch ein gewisses Verständnis her, welches aber nie zur Entschuldigung und noch weniger zur Rechtfertigung wird. Beispielhaft für diese tolerante bzw. verständnisvolle Einstellung des Erzählers ist etwa die Darstellung des eindeutig «häßlichen und bösen» Totengräbers Naz (88ff.), die mit einer Überlegung des Erzählers endet, «ob nicht vielleicht wir dem Naz unrecht getan und ihn in den Tod getrieben hatten, indem wir ihn nie als Menschen, sondern immer nur als Totengräber, als unmittelbaren Gehilfen des Todes gesehen und daher mit Grabeskälte umgeben hatten» (90). Der Erzähler versucht ja, sogar Raffl, den Verräter von Andreas Hofer, der in Südtirol der Inbegriff des Verräters ist, zu rechtfertigen (312).

Diese tolerante Einstellung des Erzählers ist andererseits eine unmittelbare Folge seiner methodologischen Entscheidung für die Mikrohistorie, welche immer den Menschen in den Vordergrund setzt und selbst «im andern Graben nicht den Feind, sondern den Menschen zu entdecken»

versucht. Gatterer zeigt also in seinem Roman manchmal auch harte Konflikte, die selbst durch die Familie des Protagonisten gehen, wenn etwa die Großmutter die Mutter verflucht (392f.), will aber weder Helden noch Märtyrer darstellen, sondern v.a. Menschen, die, jeder nach seiner Fähigkeit und nach seinen Möglichkeiten, auf die tiefen sozialen, ökonomischen und politischen Veränderungen jener Zeit reagieren. Diese Einstellung entspricht aber andererseits auch Gatterers allgemeinerer Interpretation der faschistischen Herrschaft in Südtirol:

Es ist eine Lüge, wenn man heute so tut, als wären die 21 Jahre unterm Faschismus eine einzige Leidens- und Helden-Epopöe gewesen. Die Lüge wird doppelt infam, wenn man es unterläßt, darauf hinzuweisen, daß die neunzehn Monate währende nationalsozialistische Verwaltung in Südtirol [...] ein vielfach der Todesopfern [...] gefordert hat.⁵⁸

Auch aus dieser Überlegung heraus war Gatterer also nicht daran interessiert, eine «Leidensgeschichte» der Südtiroler unter fremder Herrschaft zu schreiben, die eine Fortführung geworden wäre jener nach dem ersten Weltkrieg geborenen «Legende» und jenes «Mythos» vom «Südtirolsein» als Ausdruck von «Schmerz und Martyrium, ein aus Seufzern und Flüchen gefügtes Gefühl, mehr Zeugnis des Leides als aus dem Leiden geborenes Programm der Selbstbehauptung» (15). Es gibt daher im Roman gute und böse Leute sowohl bei den Italienern als auch bei den Deutschen in Südtirol, während die Eskalation der Kontraste gegen Ende des Romans infolge des «Optionsabkommens» nur innerhalb der deutschsprachigen Südtiroler stattfindet und nicht das Verhältnis zwischen Deutschen und Italienern betrifft.

Man kann also behaupten, daß es im Roman fast keine durchaus böse Leute gibt, weil die meisten der dargestellten Personen letztendlich «liebe Leut» (418) mit ihren Fehlern und Schwächen sind, keine reine Helden, aber auch keine Märtyrer. Diese allgemeine Toleranz gegenüber jedem Einzelnen erspart jedoch dem ganzen Volk keinesfalls ein hartes und unerbittliches Urteil über sein tiefes und verhängnisvolles Versagen sowohl unter dem Faschismus als auch unter dem Nationalsozialismus.

Gatterer legt dieses Urteil in den Mund eines Herrn aus Triest, der früher selbst aktiver Irredentist gewesen war und jetzt überzeugter Antifaschist ist. Nach ihm sind die Südtiroler v.a. «lammfromm»:

⁵⁸ Gatterer: *Über die Schwierigkeiten der Südtiroler* (s. Anm. 30), S. 381. Vgl. auch Gatterer: *Im Kampf gegen Rom. Bürger, Minderheiten und Autonomien in Italien*. Wien, Frankfurt, Zürich 1968, S. 781f.

Das gesetzesfürchtigste Volk weit und breit, das die Obrigkeit achtet, auch wenn es von dieser nur Unrecht erfährt. [...] In den zwanzig Jahren, die sie unter Italien sind, hat es in diesem Gebiet keinen Krawall gegeben, keine nennenswerte Demonstration, keinen Streik, keine Barrikaden, keine Übergriffe gegen Italiener, kein Attentat auf niedrige oder hohe Potentaten. [...] Kurzum, in zwanzig Jahren keine Unruhe, die verdient hätte, von den Zeitungen vermerkt zu werden. Jede Gewalttätigkeit in diesem Gebiet ist (soweit es sich nicht um die eine oder andere Schmuggelaffäre handelte) von den Organen der Partei oder des Staates ausgegangen, von den Repräsentanten der Ordnung also. Diese haben Menschen umgebracht, verwundet, verprügelt; aber die Tiroler hier haben nach solchen Begebenheiten – wie’s verständlich und menschlich gewesen wäre – die Unordnung, die sich als Ordnung ausgab, nie gestört. (377)

Dieses scharfe Urteil stimmt andererseits auch mit der Diagnose überein, die der Erzähler selbst bereits am Anfang des Romans über die «Kardinaltugend dieses zwar eigenwilligen, aber gleichwohl störrisch-gesetzesfrommen Volkes» gestellt hatte, das auch nach dem November 1918, «angesichts der einrückenden italienischen Truppen» «Ruhe und Ordnung» gewahrt und sich an seine Vergangenheit wie an eine «zuweilen gespenstisch erstarrt[e]» Ordnung geklammert hatte (15).

Die Diagnose schließlich, die der Griechischprofessor über das Verhalten der Südtiroler während des Faschismus und gegenüber dem Nationalsozialismus stellt, weist auch über die erzählte Zeit des Romans in die Gegenwart des schreibenden Autors:

Nach den achtzehn Jahren Faschismus und den zwanzig Jahren italienischer Besatzung, sagte er, sei Südtirol ein «pathologischer und neurotischer Fall» geworden. Zellen und Gewebe des Volkskörpers seien krankhaft verändert. Der schwierige Anpassungsprozeß an die neuen Herren und an das neue System habe eine allgemeine Bewußtseinskrise bewirkt: viele, Bauern wie Gebildeten, hätten dabei Schwächen geoffenbart, die sie heute verdrängen und vergessen wollten; da aber Nachdenken unweigerlich allen schmutzigen Bodensatz an die Oberfläche spüle, ziehe man es vor, sich von den Dingen treiben, vom großen Strom mitreißen, von den primitiven Parolen tragen zu lassen.

[...]

Als die Faschisten die Stärkeren schienen, haben sie rasch das Schwarzhemd angezogen und Evviva geschrien. Jetzt, da sie sehen, daß die anderen die Stärkeren sind und daß der Opportunismus neue Arrangements empfiehlt, sind sie aus den italienischen Uniformen

geschlüpft, über Nacht, wie Kreuzottern, und die lautesten Heil- und Verratschreier geworden.

[...]

Vielleicht kann unser Volk am wenigsten dafür, daß alles so gekommen ist. Unsere Leute haben ja aus Deutschland, aus Italien, auch aus Österreich nichts anderes gehört, als daß die eine Hälfte dieser Völker jeweils aus Verrätern, Vaterlandsfeinden und Subversiven besteht. Wer anders denkt, als die angebliche "Einheit" es vorschreibt, der ist eben ein Volksfeind und ein Verräter. (398-399)

Auch in der Nachkriegszeit haben die Südtiroler, unter dem Vorwand der Notwendigkeit der Einheit und des Zusammenhaltes der Gruppe, nie die Kraft und den Mut gefunden, die faschistische und die nationalsozialistische Vergangenheit mit den schmerzlichen Spaltungen im eigenen Lager zu überdenken und kritisch aufzuarbeiten. Gerade aus dieser Unfähigkeit ist aber nach Gatterer jene geistige Sterilität entstanden, die das kulturelle Leben der Nachkriegszeit in Südtirol charakterisiert hat⁵⁹, während die wenigen, die wie gerade Gatterer mit dem Roman *Schöne Welt, böse Leut* und anderen kritischen Schriften es gewagt haben, daran zu rühren, als Verräter und Nestbeschmutzer verschrien wurden.

Obwohl also dieser Roman für Südtirol den ersten literarischen Versuch einer Aufarbeitung jener Zeit darstellt, so will er doch keine Abrechnung und noch weniger eine allgemeine Verurteilung sein. So scharf und entschieden das allgemeine Urteil über das Verhalten der Südtiroler gegenüber dem Faschismus und dem Nationalsozialismus ausfällt, so nachsichtig, tolerant und verständnisvoll erscheint dagegen das Urteil des Erzählers über die Einzelnen. Typisch für diese Haltung ist etwa seine Angabe der Motivationen derjenigen, die bei der Option «fürs Auswandern» gewählt haben:

Die meisten wählten «fürs Auswandern», «deutsch» also. Die einen aus Gesinnung und Begeisterung, wie sie beteuerten, andere, weil man als Deutscher eben deutsch zu wählen hatte, was immer dies für Folgen haben mochte; wieder andere in der Hoffnung auf neue Bauernhöfe ohne Stauden und Steine; manche in der Erwartung, der Führer werde die südtirolische Hundertprozentigkeit durch den erlösenden Einmarsch belohnen; ein paar unternahmen den für andere

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 1246ff. Vgl. auch Gatterer: *35 Jahre nach dem Pariser Vertrag. Das Südtirol-Problem aus der Sicht eines Südtirolers in Österreich*. In: Ders.: *Aufsätze und Reden* (s. Anm. 30), S. 207-220, hier S. 216 f.; Ders.: *Über die Schwierigkeiten der Südtiroler* (s. Anm. 30), S. 387.

so schweren Schritt auch leichten Herzens, aus schierer Abenteuerlust. Die meisten aber hatten auch ihre streng persönlichen Motive: der Micheler beispielsweise optierte fürs Auswandern, weil er es den Italienern nicht vergessen konnte, daß sie seine Tochter mit Huren und Zigeunerinnen eingesperrt hatten; die Nachbarin, weil der Hitler im «Reich», wie man ihr versichert hatte, keine abgestandenen, faulenzenden Millionäre duldet; der Vetter Michl, weil die Verwandtschaft seiner Frau deutsch gewählt und weil die Frau standhaft gedroht hatte, es werde sie Schwermut befallen, wenn sie von den Schwestern getrennt leben müßte; der Rauter, weil er in der Christnacht – gerade rechtzeitig – einen brennenden Reisighaufen hinter seinem Futterhaus entdeckt hatte; der Jörg und die anderen «Fabrikeler», weil die Radiofabrik zugesperrt hatte und weil es in der Heimat wieder einmal keine Arbeit für sie gab; die Herren Staudinger und Sturmberger, weil ihre Söhne, jung, idealistisch und begeistert, verlangt hatten, die Väter sollten ihnen «auf dem Weg ins Reich» folgen, sie, die Söhne, könnten den Führer jetzt, im Entscheidungskampf, nicht im Stich lassen; der Lahner-Göd, weil er sich vor dem Alleinbleiben fürchtete, wenn alle gingen. (393f.)

Bezeichnenderweise läßt der Erzähler alle diese Motive, auch die «streng persönlichen», die mit einem in der Vergangenheit erlittenen Unrecht, mit bloß fixen Ideen oder Idiosynkrasien, mit Drohungen, Arbeitslosigkeit, mit der Angst vor dem Alleinbleiben oder viel öfters mit der Entscheidung der Familie bzw. der Verwandtschaft der Frau oder der jungen und idealistischen Söhne zu tun hatten, unbedingt gelten. Dadurch gelangt er allerdings zu dem paradoxen Ergebnis, daß er die Masse oder die Gesamtheit der Bevölkerung zur Verantwortung zieht, während der Einzelne immer genügend persönliche Gründe und sozusagen mildernde Umstände für sein Handeln findet. Gerade darin besteht aber eines der zentralen und am meisten diskutierten Probleme der Mikrogeschichte, welche durch die Einschränkung ihres Blickes auf die Motivation und den Blickwinkel des Einzelnen allzu oft zu einer allgemeinen Idealisierung oder Idyllisierung der historischen Wirklichkeit neigt⁶⁰.

Dem Autor mußte dieser "Nebeneffekt" seiner Betrachtungsweise andererseits willkommen sein, denn im ganzen Roman ist ein allgemeines Streben nach Harmonisierung leicht erkennbar. Indem Gatterer sich anschickt, eine bis dahin allgemein verschwiegene und verdrängte Zeit literarisch aufzuarbeiten, versucht er doch die Kontraste so weit wie möglich

⁶⁰ Vgl. eine Kritik an dieser idealisierenden bzw. idyllisierenden Neigung der Mikrogeschichte: Wehler: *Neoromantik und Pseudorealismus* (s. Anm. 53).

abzuschwächen. Das wird etwa in den vier der Zeit nach dem Bekanntwerden des Optionsabkommens gewidmeten Kapiteln deutlich. Zuerst entwickelt sich nämlich im Dorf eine nie dagewesene «Einmütigkeit», indem alle kompakt gegen das Auswandern zu sein scheinen. Das plötzliche Umschwenken vieler Dorfbewohner wird alsdann vom Erzähler aus der Perspektive des Kindes als ein «Rappel», als eine plötzliche Verrücktheit, als ein unverständlicher «Rausch» dargestellt, indem die Argumente der Auswanderer in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt werden (358-366). Über die Option und die Gründe gegen das Auswandern läßt dann aber der Erzähler bezeichnenderweise nicht die Südtiroler, sondern nur Ausländer reden, die im Haus des Protagonisten als Gäste wohnen: zuerst den «Herrn Hofrat aus Wien» (367), dann den «Studienassessor aus Bremen» (368-370) und schließlich den «Herrn aus Triest» (370-378). Die «Propagandarede» des politisierenden Apothekers, der alle Argumente der Propaganda für die Option gebündelt vorträgt, angefangen von der Hoffnung auf eine «Heimführung» Südtirols ins Reich im Falle der Einstimmigkeit bei der Wahl, bis hin zur Po- oder Sizilienlegende, werden vom einfachen Bauern als lauter widersprüchliche Lügen entlarvt (383-389). Nur im letzten Kapitel des Buches, das nicht von ungefähr von einer «neuerliche[n] Zerstörung des Dorfes» handelt, steigern sich die Kontraste bis zum schmerzhaften Riß innerhalb der Familie des Protagonisten selbst, als die Großmutter die sich fürs Dableiben entscheidende Mutter verflucht (392f.). Gleich anschließend berichtet der Erzähler nur soviel über den Ausgang der Option, daß «die meisten [...] „fürs Auswandern“, „deutsch“ also» gewählt hatten, und läßt gleich jene allgemeine Betrachtung über die z.T. «streng persönlichen» Motivationen dieser Wahl folgen, die fast wie eine allgemeine Absolution klingt. Daraufhin wendet sich der Erzähler der Demaskierung der ideologischen Perversion zu, die sich in den verschiedenen, italienischen wie deutschen Bezeichnungen jenes Vorganges äußerte, der als «rimpatio», «Rückführung in die Heimat», «Umsiedlung», «Rückwanderung» oder «Heimkehr» bezeichnet wurde (395). Nach einer zum Teil bitter-ironischen Darstellung der unabhkömmlichen Tätigkeit der für die Organisation der Auswanderung zuständigen Vertreter der zwei Organisation ADEURST und ADO (396-397) schließt das allgemeine Urteil des «Griechischprofessors» über die mangelnde Zivilcourage der Südtiroler (S. 397-399) das Kapitel und letztendlich auch die Geschichte des ganzen Buches.

Es folgen zwar noch 17 Seiten, auf denen tagebuchartig über die Zeit zwischen dem 10. Juni 1940 und dem 15. August 1943, d.h. von Italiens Kriegserklärung bis kurz nach der «Demission seiner Exzellenz des Cava-

liere Benito Mussolini» (25. Juli 1943) berichtet wird. Nur kurz und skizzenhaft werden hier die vielen Paradoxa dieser Zeit angedeutet, in der in Südtirol «zwei Behörden nebeneinander bestanden, die deutsche und die italienische, mißtrauisch, feindselig und eifersüchtig, miteinander verfeindet und gegeneinander verbündet» (406f.), und in der die Liste der Jugendlichen im Dorfe immer länger wurde, die mit deutschen oder italienischen Uniformen «für dieses oder jenes Vaterland, an dieser oder jener Front, zuweilen auch in verschiedenen Uniformen an ein und derselben» (407) gefallen waren. Kurz vor dem Schluß knien noch alle Bewohner des Dorfes zusammen in der Kirche, um über den Tod der psychisch kranken Kinder eines Bauern zu trauern, welche Opfer des nationalsozialistischen Euthanasieprogramms geworden waren. Die alte Gemeinschaft des Dorfes scheint für einen Augenblick und wie durch ein Wunder wiederhergestellt: «Die Dableiber knieten neben den Auswanderern, die "Walschen" neben den "Deutschen" – es schien alles wieder so, wie es ehemals gewesen» (414). Auch der Taufpate, der inzwischen Hitler verflucht und dem Nationalsozialismus abgeschworen hat (413), kommt nach einer Abwesenheit von «gut drei Jahren» (416), welche also seit der Zeit der Option dauerte, wieder ins Haus des Protagonisten und weint dem untergegangenen Österreich nach, das er bis dahin in Übereinstimmung mit der Nazi-Propaganda immer wieder als dekadent und korrupt verschrien hatte. Obwohl der Krieg noch gar nicht zu Ende ist, scheint hier die alte Harmonie der Familie und zumindest symbolisch auch jene des ganzen Dorfes wieder hergestellt zu sein:

Da saßen sie also wieder, wie in alten Zeiten, der Taufpate, der Weber, der Giani und der Vater, ohne Verräter und ohne Streit, wenn die auch immer noch wie Gespenster ums Haus schlichen – aber draußen! Und darauf kommt's an.

Sie aßen Speck und tranken Wein, und der Wein wärmte ihre Bauernseelen nicht anders als die Hoffnung auf den Frieden.

Wahrhaftig, wir hatten gewonnen. (417)

Dieser Schein der Harmonie und sogar des Sieges trägt natürlich und könnte sogar als historische Verfälschung gedeutet werden, wenn man ihn symbolisch lesen und auf ganz Südtirol anwenden würde. Denn nicht nur gab es in Südtirol Mitte 1943 noch keine allgemeine Befriedung, sondern es sollte nach dem 8. September desselben Jahres noch die schwerste Zeit für die «Dableiber» kommen, die nun Gegenstand von unendlichen Verfolgungen, Denunziationen und sogar Deportationen wurden.

Die Tatsache, daß der Roman gerade vor dieser Zeit endet, mag wohl

eine biographische Begründung haben, da Gatterer 1943 nach Padua ging, um dort zu studieren, und somit nicht unmittelbarer Zeuge der Entwicklung des Dorfes in den folgenden Jahren sein konnte. Nichtsdestoweniger signalisieren die schnelle Zusammenfassung der drei Jahre nach der Option sowie das Abbrechen des Romans kurz vor der Ankunft der deutschen Truppen in Südtirol eine deutliche Intention der Autors, der zwar einen Blick auf eine bis dahin tabuisierte Zeit werfen wollte, ohne jedoch allzu tiefe Wunden wieder aufzureißen.

Hätte sich der Autor nicht in anderen Werken, in seinen historischen Aufsätzen und vor allem in seinem historischen Hauptwerk *Im Kampf gegen Rom* mit dieser Zeit kritisch auseinandergesetzt, dann könnte man ihm vielleicht sogar eine Verdrängungsstrategie unterstellen. In Wirklichkeit müßte man jedoch eher von einer literarischen Strategie reden, weil Gatterer bereits vom Titel her ausdrücklich eine «schöne Welt» darstellen wollte. Diese «schöne Welt» meint natürlich nicht die landschaftliche Schönheit der Bergkulisse, die im ganzen Roman kaum erwähnt, geschweige denn beschrieben wird. Sie ist vielmehr an erster Stelle die immer schöne, weil idealisierte Welt der Kindheit. Diese Welt der Kindheit deckt sich aber darüber hinaus auf sehr signifikante Art und Weise auch mit einer Art von «Welt von Gestern», d.h. mit einer für immer vergangenen Stufe der ökonomischen, sozialen und kulturellen Entwicklung in Südtirol. Die dargestellte Kindheit des Protagonisten, von seinem 6. bis ungefähr zu seinem 16. Lebensjahr, ist also nicht nur mit einer für Südtirol schwierigen historischen Zeit ideologischer Spaltung und Verwirrung identisch, sondern darüber hinaus auch mit der Zeit einer grundlegenden Entwicklung des Landes von einer ausschließlich agrarischen zu einer hauptsächlich touristischen Ökonomie.

2. Der anthropologische, ethnographische, soziologische und linguistische Blick

Auch hier erweist sich der Autor als ein Meister der Mikrohistorie oder der «Alltagsgeschichte», indem er mit einem äußerst sensiblen Auge und Ohr wichtige anthropologische, ethnographische, soziologische und auch linguistische Beobachtungen anstellt. Mit seinem liebevollen und z.T. nostalgischen Blick beschreibt er eine vergangene und inzwischen bereits verschwundene Welt, in der Magie und Aberglaube das Weltbild noch prägten und in der noch Reste einer matriarchalischen Gesellschaftsstruktur oder aber der Leibeigenschaft überlebten⁶¹. Mit großem Interesse

⁶¹ Vgl. über Aberglaube und Magie: Gatterer: *Schöne Welt, böse Leut* (s. Anm. 5), v.a. S. 31ff.; über das Matriarchat, ebd., S. 309f. und über den Markt der Knechte, ebd., S. 311f.

beobachtet und beschreibt er aber vor allem die manchmal fast unmerklichen Symptome für das Zerfallen dieser Welt, etwa den für die dörfliche Gemeinschaft folgenschweren Rückgang des Flachsbaus (79f.) oder das Eindringen von neuen Rezepten und von neuen Kräutern «an der Küchenfront», das «alle traditionellen Essensordnungen über den Haufen» warf⁶².

Typisch für dieses ethnographische Interesse sind auch die vielen linguistischen Bemerkungen des Erzählers, der hinter unscheinbaren Bedeutungsänderungen oft tiefe Wandlungen der Wirklichkeit entdeckt. So dient ihm etwa eine Überlegung über die vom Kontext abhängige Bedeutung des Personalpronomen "Wir", d.h. über den Unterschied zwischen dem «"wir Südtiroler"» und dem «"wir Tiroler" von einst», zwischen dem «dörflichen "Wir"», das auch die eingebürgerten Italiener im Dorf mit einbezog, dem «erweiterten "Wir"», welches auch die Ladiner und alles, was nicht italienisch bzw. faschistisch war, einschloß, und dem «offiziellen "Wir"» in der Schule, das immer nur ein bloß äußerliches und fremdes "Wir", «das Wir der totalitären nationalen Gemeinschaft» (14-17) geblieben war, um die Gespanntheit und die Schizophrenie der ganzen Lage in Südtirol nach dem ersten Weltkrieg und insbesondere nach dem Aufkommen des Faschismus darzustellen. Weitere Überlegungen über die damals vom Kind noch unverstandenen Begriffe «Krise, Ruin, Bürgerschaft» bzw. über die mundartliche «Bezeichnung eines Konkurses als "Pfatschen"», «ins-Rutschen-kommen» und «Hinten-offen-Sein», bieten dem Erzähler die Gelegenheit, die damalige ökonomische Lage und die Risiken der Modernisierung der Agrarwirtschaft für die Bauern darzustellen (67-70). Die Überlegungen des Erzählers über die Bedeutung, die Herkunft und die Funktion der vielen Übernamen im Dorf, welche oft Zeugen von kleinen oder großen Bosheiten sind, die vielen Menschen wie Flüche anhaften, stellen ein glanzvolles Beispiel ethnographischer Beobachtung dar (91-96). Die Verwendung des Begriffs «kommandieren» an Stelle von «regieren» deutet der Erzähler dann als angemessenen Ausdruck einer Interpretation des Staates als «unermesslich große[r] Kaserne» (185). Auch die bereits erwähnte Demaskierung der ideologischen Verlogenheit der Begriffe «Umsiedlung», «Rückführung in die Heimat» oder «Rückwanderung» für die Option zeugt von diesem linguistischen Interesse.

Einer ideologischen Demaskierung dienen sehr oft auch die soziologischen Betrachtungen, welche sowohl die ethnographischen und anthropologischen als auch die linguistischen stets begleiten. So unterscheidet

⁶² Vgl. ebd., S. 74f.; 77f.; 274.

etwa der Erzähler zwischen dem Verhältnis zum Faschismus der «besseren Leute», der «kleinen Leute» und wiederum der «bloß „guten Leute“» im Dorf. Während die ersten «aus Erwägungen der Nützlichkeit» «bei der Partei» sein und die «Alpenzeitung», eine faschistische Zeitung in deutscher Sprache, abonnieren durften, war dagegen unter den «bloß „guten Leuten“», die die Mehrzahl der Bauern ausmachte, der Umgang mit den «kleinen Leuten», für die «das Parteibüchl letztlich nichts anders als ein Brotbüchl» war, d.h. die aus rein materiellen Gründen des Überlebens in der faschistischen Partei waren und «die Kinder zu den Balilla schickten», absolut verboten (40f.). Den gleichen Unterschied machen aber bezeichnenderweise die faschistischen Lehrer selbst in der Schule, welche auch die schwierigsten Namen der «Kinder der „besseren Leute“», welchen «kein schlechtes Zeugnis ausgestellt werden durfte», richtig aussprachen, während sie die Namen der Bauernkinder verzerrten und verunstalteten (58ff.).

Die größte Aufmerksamkeit jedoch widmet der Erzähler den Einwirkungen des Tourismus auf die bäuerliche Gesellschaft, die sich anfangs gegen jede Neuerung und selbst gegen den Autoverkehr wehrte (29), um sich aber kurz darauf ganz dem Tourismus zu verschreiben und ihm die eigene Identität und selbst die eigenen moralischen Werte zu opfern (258-285). Mit unerbittlicher Strenge entlarvt hier der Erzähler vor allem die Verlogenheit der völkischen Idealisierung und Mythisierung des urtümlichen und naturgebundenen Charakters jenes jeglichem Italianisierungsversuch heldenhaft trotzenen Volkes (258-260) sowohl in der Malerei als auch in der Literatur. Gerade die Vorliebe für die Urtümlichkeit und Naivität bewirkte nach dem Erzähler paradoxerweise das Ende jener Naivität, die sich dadurch ihrer selbst bewußt geworden war und sich jetzt sozusagen als Verkaufsartikel verdingte. Der Erzähler unterscheidet auch zwischen den früheren Besuchern, den «Herrschaften», die sich durch ihre Achtung für das Land und seine Bevölkerung auszeichneten, und den neuen Touristen, den «Fremden», die keine Ahnung von der Geschichte und den Traditionen des Ortes haben und überzeugt sind, alles kaufen zu können.

Alle diese ethnographisch-anthropologischen, linguistischen und soziologischen Betrachtungen besitzen zweifellos einen wichtigen «dokumentarischen» Wert und bekräftigen die Bedeutung der Mikrogeschichte und der Alltagsgeschichte. Nichtsdestoweniger bestätigt eine solche Darstellung auch die Schranken dieser Betrachtungsweise, die sehr leicht in eine «Kirchturmperspektive» verfallen kann. Der oft nostalgische und manchmal sentimentale Blick sowohl des Erzählers als auch anderer Figu-

ren im Roman, die jener alten, vergangenen Zeit und damit oft auch dem untergegangenen habsburgischen Reich nachtrauern, läuft stets Gefahr, in eine kritiklose Idealisierung und Idyllisierung jener «schönen Welt» zu münden, die möglicherweise sogar ins Völkische ausarten könnte.

Es gibt jedoch eine wichtige Instanz im Roman, die ein solches Ausarten und die Verwandlung dieses Romans in einen «Heimatroman» unmöglich macht, nämlich die Instanz des Erzählers und seine Abstand schaffende Ironie.

3. Der ironische Blick

Die Geschichte wird in erster Person von einem Erzähler vorgetragen, der den Leser immer wieder mit der Höflichkeitsform «Sie» anredet⁶³. Diese Anredeform, die von Gatterer auch im alltäglichen Umgang sogar mit seinen engsten Mitarbeitern verwendet wurde⁶⁴, mag wohl eine Art polemische Antwort auf ihr Verbot durch den Faschismus darstellen (342); sie dient aber auch dazu, den Leser auf Distanz zu halten. Eine ähnliche Funktion hat die Ironie, die sich bereits in den Betitelungen der einzelnen Kapitel kundtut. Diese kurzen Titel, die mehr andeuten als erklären und durch ungewöhnliche Begriffe oder Begriffskombinationen den Leser vor allem neugierig machen sollen, haben nämlich etwas Simplizianisches. Jenseits dieser ersten, bloß äußerlichen Analogie zwischen dem Roman von Gatterer und Grimmelshausens Werk stimmt auch die allgemeine Einstellung des Erzählers, der vom Standpunkt der erreichten Verklärtheit auf die Abenteuer seiner Kindheit und Jugend ironisch distanziert und teilnehmend zugleich zurückblickt, in beiden Romanen überein, so daß *Schöne Welt, böse Leut* in mancher Hinsicht als Pikaro- oder Schelmenroman definiert werden könnte⁶⁵.

Die Ironie, die in irgend einer Form fast auf allen Seiten des Romans, selbst auf den tragischsten, Platz findet, ist zweifellos das wichtigste und dominanteste Kunstmittel dieses Werkes. Eine Form dieser Ironie ist der einfache Witz, der entweder von einer Figur im Roman oder vom Erzähler selbst erzählt wird. So bemerkt eines Abends ein Bauer über den Anschluß Südtirols an Italien nach dem ersten Weltkrieg: «“Alles papperla-

⁶³ Vgl. ebd., S. 26; 58; 77; 114; 135; 161; 205; 213; 218; 237; 248; 274; 290; 335; 346; 361; 406.

⁶⁴ Vgl. Toni Elisabeth Spira: *Claus Gatterer*, in: *Der Mensch, der Journalist, der Historiker*, (s. Anm. 31), S. 12.

⁶⁵ In Gatterers Bibliothek ist auch ein Exemplar von Grimmelshausens *Simplicissimus* vorhanden.

papp. Daß wir den Krieg gewonnen haben, weiß jedes Kind. Aber daß wir gleich ganz Italien bekommen würden, das hätte ich mir nicht gedacht!”» (13). An einer anderen Stelle berichtet dagegen der Erzähler selbst, wie eines Tages jemand eine Postkarte einfach «“An den größten Bajazzo der Weltgeschichte – Rom”» adressiert hatte, worauf die Polizei zu der Überzeugung gekommen war, «daß niemand anderer als Mussolini der Adressat sein könne, und [...] sich auf die Suche nach dem Schreiber» machte (346).

Viel öfter kleidet sich die Ironie in die Form des echten Schwanks. Bei den Erzählungen der phantastischen Abenteuer der Bewohner von Villgraten, einem Nachbardorf von Sexten in Osttirol, das sich nach 1918 in einem anderen Land befand, verweist der Erzähler selber auf die Bürger von Schilda (21). Aber auch die Geschichte des Bauern, der bei der Wahl vom März 1929 anstatt in die Wahlkabine aufs «Häusl» geht und am Ausgang dem faschistischen Gemeindediener ins Gesicht sagt: «Tutto fatto [...], buon giorno!», hat bis hin zur skatologischen Vorliebe alle Züge des Schwanks. Weitere Schwänke sind, unter vielen anderen, die Geschichte der zwei südtiroler Alpini, die einmal «im Venetianischen» vier italienische Soldaten geprügelt hatten, um sie dann exerzieren und sogar «Viva il Duce» schreien zu lassen, um auf diese Art und Weise «die Ehre des Alpinikorps» zu retten (194-204); oder etwa das Gespräch zwischen dem Obermüller Jossele, «der sich einbildete, er sei der Heiland», und dem Pfarrer des Dorfes, den er zusammen mit dem Papst «wegen des sakrilegischen Glockengeläutes zur Kriegeserklärung» (403-405) absetzen wollte.

Der Erzähler gibt auch gerne Sprachwitze oder Wortverdrehungen wieder, die schon damals, in der erzählten Zeit verbreitet waren, so etwa, wenn er erzählt, daß die Bezeichnung «Milib» für die billigere Zigaretten-sorten als «merda italiana lavorata in tubetti – in Röhrchen verpackter italienischer Dreck» interpretiert wurde (111). Auch die «dummen Abkürzungen ADERUST (Amtliche deutsche Ein- und Rückwandererestelle) und ADO (Amtsstelle deutscher Optanten) für die für die Auswanderung zuständigen nationalsozialistischen Organisationen werden vom Erzähler nach den trefflichen «Verdeutschungen» der Zeit als «Hin- und Herwanderungsstelle» bzw. als «Amtliche Drückeberger-Organisation» ausgelegt (397).

Der Roman kennt auch viele andere Arten der Ironie, wenn der Erzähler etwa die Weigerung eines Bauern, sein Haus an den elektrischen Strom anschließen zu lassen, mit den Worten kommentiert: «Er hatte von Anschlüssen genug» (19), oder wenn er die nach «völkischer Unverderbtheit» suchenden deutschen Touristen ausgerechnet in der «Hakennase» eines weißbärtigen alten Hirten «einen eindrucksvollen Ariernachweis» erblicken läßt (259). Ein weiteres wichtiges Mittel der Ironie ist die Verdrehung der offensichtlichen Wirklichkeit in ihr Gegenteil. So spricht etwa

der Erzähler vom «unermüdlichen Kampf gegen die Unterdrückung», den viele Südtiroler unter dem Faschismus «mit Speck und Schmiergeldern» führten (157). Im typisch faschistischen Traktieren der ideologischen Gegner mit Knüppel und Rizinusöl erblickt er andererseits etwas «wahrhaft Humane[s]» und «zutiefst Menschenfreundliche[s]», d.h. «nur die formale Rahmenhandlung des eigentlichen Kultgeschehens», welches «auf die innere Katharsis, auf die große Reinigung von Hirn und Eingeweiden» abzielte (163f.). Und zum unendlichen Papierkrieg der ADO-Funktionäre, die zwar «Kranke und Sieche, Pensionisten und Rentner, kräftige Arbeiter und begeisterte Jungkameraden» gleich in die Barackenlager, in die Schützengräben oder in die vorderste Linie des Volkstumskampfes schickten, Besitzer, Bauern und Unternehmer aber im Land behielten, weil durch sie der Papierkrieg um jeden Baum und um jeden Stein sich ins Unendliche verlängern ließ und dadurch auch die «Unabkömmlichkeit in der Heimat» der Funktionäre selbst bestätigt wurde, bemerkt der Erzähler:

Man kann das Hohelied dieser Unabkömmlichen in den ADEURST- und ADO-Stuben nicht laut genug singen. Denn letztlich waren sie es, die im Verein mit der in Lichtgeschwindigkeit vorüberauschenden Tausendjährigkeit des Reiches die Exekutierung der Option verhinderten. Es ist, rückblickend gesehen, nicht von Belang, ob diese Leistung dank der Faulheit oder Untauglichkeit des Funktionäreapparates vollbracht wurde oder ob schäbigste Eigensucht den Funktionären empfahl, die Unabkömmlichkeit durch mangelnde Leistung im Papierkrieg zu prolongieren. Menschenfreundliche Gesinnung spielte dabei jedenfalls die geringste Rolle. Indes, was allein Gewicht hat, sind die Tatsachen. Und Tatsache ist es, daß mit den Unabkömmlichen auch die Mehrzahl der Besitzenden der Heimat erhalten blieb. Jene erlebten schließlich auch noch die Genugtuung, daß ihnen als Verdienst angerechnet wurde, was sie entweder durch Unvermögen oder schäbige Gesinnung bewirkt haben. (397)

Die Ironie dient dem Erzähler an erster Stelle dazu, die Ideologie immer wieder Lügen zu strafen. So weist er etwa aus Anlaß der Ernennung des «Podestà» in Sexten auf einen offenkundigen inneren Widerspruch der faschistischen Ideologie hin⁶⁶. Während nämlich «überall, in Lesebüchern, Geschichtstexten, Parlamentsreden und Dekreten» zu lesen stand, «wir seien waschechte Italiener, Nachfahren der Römer», so schienen doch

⁶⁶ Vgl. über die widersprüchliche Figur des «Podestà» innerhalb der faschistischen kommunalen Verwaltung in Südtirol: Andrea Di Michele: *L'Italianizzazione imperfetta. L'amministrazione pubblica dell'Alto Adige tra Italia liberale e fascismo*. Alessandria 2003, S. 288-341.

viele Männer des Dorfes, die allen Forderungen für einen Podestà-Posten entsprachen, welcher «Italiener [...], Katholik, Faschist und verheiratet» sein sollte, und darüber hinaus bereits Erfahrung in der Gemeindeverwaltung hatten und die Einwohner und ihre Probleme kannten, für die Stelle doch nicht geeignet zu sein, so daß letztendlich nur der des Dorfes unkundige Lehrer Monteforte in Frage kam (123f.). Immer mit der Waffe der Ironie entlarvt der Erzähler die Rhetorik über die ökonomischen Erfolge des Regimes, das «damals zwar nicht die Arbeitslosen und die Armen, wohl aber die statistisch erfaßte Arbeitslosigkeit und Armut abgeschafft hatte, weshalb es auch die Folgeerscheinungen solcher Zustände nicht geben durfte» (133). Auch das Autarkie-Programm der faschistischen Regierung wird auf ein unnützes Sammeln von «Stanniol, leere[n] Zahnpastatuben, Konservendosen, rostige[m] Eisenzeug, mottenzerfresene[n] Decken und Fetzen», die nur einen minderwertigen «autarkischen Wollstoff» erzeugten, bzw. auf das Anpflanzen von Pappeln durch den Podestà, die beim ersten Frost kläglich verendeten, reduziert (225f.). Ironisiert und demaskiert wird alsdann auch die Kriegsrhetorik des Regimes, wenn etwa die Heldenstreiche von Galeazzo Ciano und von den «Gerarchi» in Afrika erzählt werden, die «zu Regenzeiten oder wenn es mit dem Siegen nicht so richtig funktionierte» nach Rom fahren, um nur dann wieder an die Front zu fliegen, wenn es galt, «siegreich in eine Stadt einzurücken» oder «wenn sich wenigstens das Wetter gebessert» hatte (221).

Dieser wiederholte Einsatz verschiedener Formen von Ironie im Roman dient v.a. dazu, den Erzähler als oberste, das ganze Geschehen organisierende und beurteilende Instanz in den Vordergrund zu stellen. Ob die Ironie nämlich in einem Wort, in einer Vorstellung oder in einer ganzen Episode sich äußert, sie verrät unweigerlich die Präsenz einer höheren Instanz, die den Schein, die Illusion oder die Ideologie durch Übertreibung oder Verdrehung ins Gegenteil mit der Wirklichkeit kollidieren läßt. Diese distanzierte ironische Haltung des Erzählers garantiert darüber hinaus, daß der wehmütige und nachtrauernde Blick des Erzählers auf die für immer vergangene Zeit der Kindheit nicht in die idealisierende oder gar verherrlichende Pose des Heimatromans verfällt.

Die Ironie ist andererseits nur ein Ausdruck, wenn auch der wichtigste und der am leichtesten zu erkennende, jener Distanz zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich, die den ganzen Roman und insbesondere die darin enthaltene Darstellung der Geschichte prägt. Diese Spannung zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich ist aber auch die gleiche, die zwischen der «kleinen» und der «großen» Geschichte, zwischen dem mikrohistorischen und dem narrativen Blick stattfindet. Der

Roman erzählt die Ereignisse der dreißiger Jahre in Sexten in Südtirol einmal aus der Perspektive des Kindes, das in den Fakten und Diskursen kein System erblickt und die es nicht gleich zu verstehen vermag (369), ein anderes Mal hingegen aus der Perspektive nicht nur des Erwachsenen, der die Folgen dieser Taten erblickt und darüber nachgedacht hat, sondern vielmehr des Historikers, der noch viel deutlicher die weiteren Zusammenhänge, sowohl die Ursachen als auch die Folgen kennt. Die naive, verständnislose Sicht des Kindes, die ihrerseits bereits durch das Gedächtnis aussortiert und gefiltert worden ist, bildet also nur das Rohmaterial der Erzählung. Es ist aber der Erzähler, der als Historiker die Bedeutung und auch die Bedeutsamkeit der nackten Fakten bestimmt, indem er sie vor dem Hintergrund eines historischen Kontextes betrachtet.

Man könnte also behaupten, daß die in mancher Hinsicht blinde und verständnislose Mikro- bzw. Alltagsgeschichte stets durch die «große» Geschichte interpretiert wird. Die zwei Perspektiven ergänzen und korrigieren einander zugleich: die «große Geschichte» wird aus der Perspektive des «kleinen Mannes» und hier insbesondere des Kindes gleichzeitig konkretisiert und relativiert, d.h. oft auch Lügen gestraft, während die alltäglichen Geschehnisse der «kleinen Geschichte», umgekehrt, angesichts der Weltereignisse einerseits in ihrer tatsächlichen Bedeutung erst verständlich, andererseits aber auch in ihrer Bedeutsamkeit relativiert werden.

III. Die große Geschichte und die Geschichtsbilder

1. Die Perspektive des Kindes

Obwohl die Geschichte der «kleinen Menschen», das für die Weltgeschichte «Belanglos-Nebensächliche» also, der Hauptgegenstand der Erzählung ist, so werden andererseits auch alle wichtigsten welthistorischen Ereignisse jener bewegten Zeit im Laufe des Romans erwähnt. In den ersten Kapiteln kommen vor allem jene Ereignisse vor, die einen unmittelbaren Bezug auf Südtirol und insbesondere auf die faschistische Politik im Land haben, angefangen von der Annexion Südtirols durch Italien im Vertrag von Saint-Germain (11f.), über die unvorteilhafte «Kronenumwechselung» im Jahr 1919 (14; 19), die Ernennung des «Podestà» im Jahr 1926 (16), die Durchsetzung der Schulreform nach der Lex Gentile (18), die «Italianisierung der Ortschaftsnamen» (ebd.), die Wahl von April 1924 (18 und 30f.) bis zu der letzten Wahl im Jahr 1929 (43f.). Von den tatsächlich «weltgeschichtlichen» Ereignissen, die mit zunehmender Häufigkeit gegen Ende des Romans thematisiert werden, wo die Diskussion um die historische Bedeutung jener Ereignisse zentraler wird, erwähnt der

Roman den Marsch auf Rom (53ff.), das Konkordat zwischen Mussolini und dem Papst im Februar 1929 (53), Hitlers Machtergreifung (165; 183), die Ermordung von Dollfuß 1934 (205), die Volksabstimmung in der Saar (213), den abessinischen Krieg, Ende 1934 (217ff.) und die darauffolgenden Sanktionen gegen Italien (222f.), den Spanische Bürgerkrieg (246), den Anschluß Österreichs an Deutschland (321f.), Hitlers Rom-Besuch im Mai 1938 (325), den Achsenpakt und die Judengesetze (343), die Kristallnacht (343), die Invasion von Albanien (348), die «Erlösung der Sudetendeutschen» und die Vertreibung Beneschs aus Prag (349), den Einmarsch in Böhmen und Mähren (360), den Ausbruch des Krieges (378), Italiens Kriegserklärung (402), Stalingrad (407), die Landung der Alliierten in Sizilien (408) und die Demission Mussolinis (409).

Alle diese Ereignisse werden jedoch nicht an sich, sozusagen «objektiv» dargestellt, sondern nur insofern sie sich in der Erinnerung des Protagonisten widerspiegeln oder eine Figur im Roman, sei es die Mutter, der Taufpate oder etwa ein Lehrer in der Schule, sich darauf bezieht⁶⁷. Die wichtigste Perspektive ist dabei allerdings jene des kleinen Protagonisten, der durch seinen kindlichen Blick sowohl der gegenwärtigen als auch der vergangenen Geschichte gleichsam einen phantastischen Anschein verleiht. So hält es etwa der Protagonist bei Erwägung des Kolonialkriegs «gefühlsmäßig» «mit den Heiden, Mohammedanern und Abessiniern» (114). Er hegt «für die räuberische Senussi-Sekte, die in der Cyrenaika, in einem Teil Libyens, hauste und auf flinken Rossen reitend die italienischen Soldaten überfiel, eine schier grenzenlose, romantische Bewunderung» (114). Am meisten ist er aber vom «Negus Menelik», dem «Sieger von Adua» im Jahre 1896 fasziniert, den er vor sich sieht, wie er sich «waffenlos [...] auf dem blendendweißen Schimmel, beschirmt von lanzenschwingenden, halbnackten Negern, auf Askari und Bersaglieri» stürzt. Selbstverständlich hat diese Präferenz eine – wenn auch am Anfang noch unbewußte – politische Motivation und gründet auf einer Art Mitgefühl mit den unterdrückten Völkern. Die stärkste Motivation für diese Vorliebe liegt aber im Exotischen dieser Figuren und dieser Namen: «Adua hatte sich 1896 zugetragen. Es lag fern wie das Land der Askari. Aber Negus Menelik ritt, einen bunten Federhut auf dem Kopf, leibhaftig durch die Traumlandschaft unserer Kindheit, ein großer Held, mochte er Heide sein oder Christ» (114). Dieser phantastische und traumhafte Charakter klingt dann

⁶⁷ Vgl. Leopold Steurer: *Claus Gatterer und das Südtirol von heute*. In: *Der Journalist, der Historiker* (s. Anm. 31), S. 59: «ähn interessierte vor allem, wie die Ereignisse der großen Weltgeschichte durch die Köpfe der kleinen Leute hindurchgegangen waren».

auch im Namen jener Oase mit, die den Anlaß für die Kriegserklärung der Italiener gegen Abessinien im Jahr 1935 gab: Ual-Ual (217ff.). Und auch bei dieser Gelegenheit gilt die Sympathie des Protagonisten, wie jene der meisten Leute im Dorf und im ganzen Tal, selbstverständlich dem Negus Hailé Selassié und den Abessiniern, wobei hier das Bewußtsein einer gewissen Ähnlichkeit zwischen der Lage der unterjochten Südtiroler und jener der von den Italienern unterjochten Völker in Afrika stärker wirkt (220).

Wie wenig diese Sympathien jedoch mit der tatsächlichen Bedeutung der historischen Ereignisse oder gar mit dem Widerstand gegen Italien zu tun haben, zeigt etwa die Begeisterung des kleinen Protagonisten für die «Erstürmung der Porta Pia in Rom im fernen September 1870» (112). Es ist nämlich das Bild im Geschichtsbuch, das stürmende Bersaglieri zeigt, die «mit wehenden Federbüschen und flatternden Fahnen», mit langen vorgestreckten Bajonetten und beim «schleppernd-sieghaft[en] Blasen der Trompete in die Mauerbresche stürmten, das ihn dazu bewegt, «den italienischen Königen den Raub des Kirchenstaates und die Gefangennahme des Papstes nachzusehen» (112).

Selbst die für viele Südtiroler so schmerzhafteste Erinnerung an den Krieg in Galizien, bei dem auch der Vater des Protagonisten schwer verletzt worden war, erfährt in der Phantasie des Kindes eine phantastische und “romantische” Verwandlung, die sie Abenteuergeschichten, Indianerfilmen oder gar Comics ähnlich macht:

Mein Vater, Meldereiter im zweiten Tiroler Kaiserjägerregiment, galoppierte mit seinem Falben über die braune galizische Ebene. Um ihn flatterten krächzend Schwärme schwarzer Krähen. Der Himmel hing voller Wölkchen krepierender Schrapnelle. Fern am Horizont ragte die Festung auf, graues, zinnenbewehrtes Gemäuer wie das biblische Jericho: Przemysl. Dahinter lauerten die russischen Geschütze, und alle feuerten ihre heulenden Geschosse auf den Vater, den Meldereiter des Kaisers. Schon hetzte ein Rudel Kosaken hinter ihm her, auf schwarzen geschwinden Gäulen. Vaters Pferd bäumte sich; blutend stürzte er zu Boden und begrub sein Gesicht in den harten Furchen. (115)

Später, im Jahre 1939, als der Protagonist inzwischen fünfzehn Jahren alt ist, vermischen sich in seinem Kopf die Geschichten aus Torquato Tassos *Befreitem Jerusalem* und die Nachrichten über die historischen Ereignisse aus dem *Corriere della Sera*:

Tankred und Hitler; Alfons, Herzog von Ferrara, und Mussolini, un-

ser Duce; Hyodrat, der König von Damaskus, und Hacha, der Präsident der Resttschechoslowakei; Argante, der Wilde Fürst Ägyptens, und der Daladier, der mit der linken Hand in der Rocktasche Zigaretten «wuzelnde» Ministerpräsident Frankreichs; Heiliges Land und Protektorat [...]. Einmal ritten wir auf feurigen Rossen, ein andermal fuhren wir auf feuerspeienden Tanks, wie es sich gerade traf; wir befreiten Jerusalem und errichteten das Protektorat, dann schlüpfte der Albaner Zogu, der ungetreue König, in die Rolle, die vordem dem Tschechen Hacha gehört hatte, und Mussolini in jene Hitlers, und da war's dann auch um Albanien geschehen. (347)

Der Protagonist und der Klassenbeste treiben dann diese «kuriose Mischung» bewußt weiter und malen sich «die Ereignisse von Tirana auf Tassosche Art aus, Albanien als Armidas Zaubergarten und den Duce, der sich dorthin verirrte, hoch zu Roß» und später von Armida geküßt wurde, die hier durch «die kleine Appony» gespielt wurde, «jene reizende und dank den Bolschewiken Béla Kuns bis auf ein paar tausend Hektar Grund verarmte ungarische Aristokratin, die, da sich keine bessere Partie gefunden hatte, den albanischen Zogu ehelichte» (347). An dieser Stelle ist die phantastische Verwandlung der historischen Ereignisse das Produkt einer bewußten und ironischen Verkleidung, welche jedoch eine unmittelbare Fortsetzung jener phantastischen Bilder der Kindheit darstellt.

Das Kind kennt jedoch nicht nur diese poetischen und exotischen Ansichten der Geschichte, sondern wird auch sehr früh mit verschiedenen und oft entgegengesetzten Interpretationen der geschichtlichen Ereignisse und der geschichtlichen Persönlichkeiten konfrontiert.

2. *Von der erlittenen Schizophrenie zur kunstvollen Persiflage*

Es sind insbesondere drei unterschiedliche Geschichtsauffassungen, mit denen der Protagonist von klein auf in Berührung kommt, nämlich die faschistische Geschichtsauslegung in der Schule, die nationalsozialistische des Taufpaten und jene der Eltern. In der Schule waren «die Feinde die Österreicher, die Kroaten, die Jugoslawen, die Böhmen, Feldmarschall Radetzky, Kaiser Franz Josef [...] und Kaiser Karl», wozu noch «die Bolschewiken und sonstigen Roten gehörten, fallweise aber auch die Deutschen, die Franzosen, die Engländer und die Plutokraten» (99).

«Die Welt des Taufpaten hingegen zerfiel in zwei große Parteien, in die Deutschen und in alle anderen». «Zu seinen Feinden zählten Kaiser Karl, Sixtus und die Kaiserin Zita, die österreichischen und die deutschen “Sozi” [...], Clemenceau und Wilson [...], das rheinländische “Separatistengesindel” und Rathenau, die roten Matrosen» usw. (99). Neben den «Roten»

und den «Juden» jeder Art, haßt also der Taufpate als überzeugter Nationalsozialist vor allem «die Wiener», die er «nicht als Deutsche gelten ließ», und darunter insbesondere den letzten Kaiser Karl I, seine Frau Kaiserin Zita und deren Bruder Sixtus, da er die sogenannte Sixtus-Affäre für die wahre Ursache der Niederlage Österreichs und Deutschlands im I. Weltkrieg hält (101). Selbstverständlich gehören auch die damaligen französischen und englischen Ministerpräsidenten Clemenceau und Lloyd George sowie der amerikanische Präsident Wilson, der die Südtiroler «mit dem Selbstbestimmungsrecht angegaunert hat», zu seinen Erzfeinden (102). Diese unterschiedlichen Geschichtsauslegungen stimmen nicht nur in dem Haß gegen die Habsburger überein, sondern vor allem in der Entschiedenheit, mit der sie zwischen Feinden und Freunden unterscheiden. Nicht von ungefähr sprechen sowohl der Taufpate als auch der Lehrer und Podestà Monteforte in einem ähnlich fanfarenhaften Ton (121) von «großen Zeiten» (112).

Das Geschichtsbild der Eltern ist dagegen etwas ungenauer, d.h. weniger scharf: «Die Feinde von zu Hause waren die Italiener (wenngleich nicht alle), die Preußen (diese eigentlich samt und sonders), die Protestanten, die italienischen Könige (weil sie den Papst gefangengehalten und ihm den Kirchenstaat geraubt hatten), Garibaldi, Mazzini und Cesare Battisti. Was darüber hinaus ging, war – mißt man es an den “klaren”, kompromißlosen Unterscheidungen des Taufpaten oder der Schule – ein wenig verschwommen» (100). Für sie gab es überall sowohl gute als auch böse Leute: «Für Vater und Mutter waren die Heiden ebensowenig allesamt unterschiedslos böse und feindselig wie die “Sozi”, die Slawen und die Matrosen, obschon alle drei das Ihre dazu beigetragen hatten, daß es keinen Kaiser mehr gab; gegen Kaiser und Österreich waren aber auch viele Deutsche gewesen, sogar Tiroler [...]. Von Hindenburg, Ludendorff und Hitler hielt man bei uns zu Hause nichts, da war man noch eher bereit, an Mussolini etliche gute Haare [!] zu lassen», weil er für Ordnung sorgte (100) und mit dem Papst das Konkordat unterzeichnet hatte (53 und 100).

Zusammenfassend schreibt der Erzähler:

Das Schlimme war, daß überhaupt keine Übereinstimmung darüber bestand, wer ein Verräter und ein Feind war und wer nicht. Die Verräter und Feinde, vor denen man uns in der Schule warnte, waren ganz und gar andere als jene, die zuweilen durch die Gespräche der Eltern geisterten, wogegen der Taufpate Feindschaften und Verrätersippen nannte, die wiederum mit den Feinden und Verrätern der Eltern nichts gemein hatten. Die daheim als Feinde und Verräter

galten, mußten wir in der Schule vielfach als Helden verehren, und die größten Helden unserer Eltern waren die ärgsten Verräter und Feinde der Schulbücher. Nur eins war offensichtlich: In den Welten des Taufpaten und der Lehrer waren die Menschen viel klarer, viel unerbittlicher in schwarze und weiße Schafe geschieden als in der Welt der Eltern, wo mir alles komplizierter, verworrener, doch zugleich auch schöner erschien. (98)

Eine ähnliche, nicht simplifizierende und eher fragende Position wie die Eltern nimmt stets auch der junge Protagonist ein, wenn er sich beispielsweise zu keiner der Parteiungen schlägt, die sich auf allen Gebieten, insbesondere aber auf dem sportlichem Gebiet in seiner Klasse bilden (315), und der Alternative zwischen großen Namen auf der einen oder auf der anderen Seite eher bescheidene lokale "Größen" vorzieht (316).

Es ist dann aber sehr bezeichnend und mit Sicherheit nicht zufällig, daß der Protagonist ausgerechnet in einer historischen Figur, nämlich in Silvio Pellico und in seinem Werk *Le mie prigioni*, seine Leitfigur findet. Bereits der «Italienischprofessor», der ihn mit dem Werk des italienischen Romantikers und Risorgimento-Autors bekannt macht, lebt sozusagen zwischen den Fronten und jenseits jeder vorgefaßten Grenze. Er war nämlich Sohn einer «welschtirolischen» d.h. trientinischen Familie, die «durch das Überhandnehmen der nationalen Eigensucht in Österreich zerrissen worden war», so daß sein Onkel und seine Vettern «kämpferische und fanatische Irredentisten» gewesen waren, während sein Bruder umgekehrt «als Major der Kaiserjäger Gott, Kaiser und Vaterland in beispielhafter Treue gedient» hatte (317ff.). Aus dieser Erfahrung heraus vermag der «Italienischprofessor» den von den Österreichern auf dem Spielberg bei Brünn eingesperrten Silvio Pellico nicht sosehr als eine Anklage gegen Österreich zu lesen, sondern vielmehr als eine «Anklageschrift gegen "manche Erscheinungen unserer Zeit"» (318). Am Patrioten Silvio Pellico lernt der Protagonist also, wie man das eigene Vaterland lieben kann, ohne die anderen Nationen zu hassen oder gar deren Bewohner als «Feinde» zu betrachten (319f.), erfährt aber zugleich auch einiges über die Liberalität des inzwischen untergegangenen österreichischen Reiches. Nicht von ungefähr erinnert Silvio Pellico den Protagonisten an zwei andere Gäste seines Hauses, «an Giani, an den Herrn aus Triest, vor allem aber an den Vater» (320).

Der Giani ist nämlich ein einheimisch gewordener, sozialistischer Maurer aus dem Cadore, der gut deutsch redet, sich gut mit den einheimischen Bauern versteht, weil er mit den faschistischen Behörden nichts am Hut hat (126f.) und entschieden gegen die historischen Vereinfachungen des

Taufpaten über die Verantwortung der «vaterlandslosen Gesellen» – wie Bismarck die Sozialdemokraten zu nennen pflegte – für den verlorenen Krieg rebelliert (191f.). Obwohl er nur in Kärnten sich «daheim» fühlt, weiß er, daß zumindest für die Armen wie er überall dort «Vaterland» ist, wo es Arbeit und Verdienst gibt (193).

Ein «Grenzgänger» sowohl im übertragenen wie auch im wortwörtlichen Sinne ist auch der «Herr aus Triest», der in seiner Jugend «in Wien studiert hatte und 1914, nach Ausbruch des Krieges, mit seinem Bruder und etlichen Freunden nach Italien gegangen war, um gegen Österreich zu kämpfen» (373). Schon früher, während seines Studiums, hatte er sich «an der Wiener Universität mit den Deutschen herumgeprügelt» und für eine italienische Universität in Triest gekämpft (375). Jetzt aber, angesichts des Optionsabkommens und der Behandlung der Südtiroler durch den Faschismus, muß er fast zum österreichischen Patrioten werden – wie der Vater des Protagonisten ironisch bemerkt (374) –, indem er die Offenheit und Toleranz Österreichs gegenüber den verschiedenen Völkern der Krone und selbst gegenüber den Italienern hervorhebt: «wann immer sie einen Vergleich anstellen zwischen früher und heute, es fällt zuungunsten Italiens aus» (375). Trotz seiner Verteidigung der Ansprüche der Südtiroler auf eine eigene Schule und auf den Gebrauch der eigenen Sprache, erspart er diesen und insbesondere deren lammfrommen Passivität und Obrigkeitsverehrung keinesfalls seine harte und entschiedene Kritik (377). Ähnlich wie schon der Maurer Giani, kritisiert auch er zumindest implizit den Begriff des «Vaterlandes», indem er jede Art von «Patriotismus» als blinden und unbedingten Kampf für das Vaterland ablehnt (374).

Bereits im zweiten Schuljahr entdeckt der Protagonist die Verlogenheit der «Lesebuchgeschichte». Aus der Lektüre des Lesebuchs eines Nachbarbuben erfährt er nämlich, daß «die Geschichte vom Marsch auf Rom ganz anders dargestellt war als in unsern Lesebüchern» vom Jahre 1930. Am 28. Oktober 1922 soll nämlich nach jenem Lesebuch «in Rom rein gar nichts vorgefallen [sein], jedenfalls nichts Faschistisches; da war keine Rede von einem siegreichen Revolutionsheer und einem hoch zu Roß reitenden Mussolini», der erst am 30. Oktober, nachdem der König ihn mit der Regierungsbildung betraut hatte, nach Rom fuhr. Selbst die anderen Faschisten sollen, wie der Erzähler erst später erfahren hat⁶⁸, gar nicht marschieren, «sondern in Sonderzügen und Lastauto nach Rom gebracht wor-

⁶⁸ Höchstwahrscheinlich bezieht sich hier der Erzähler auf das Buch von Emilio Lussu *Marcia su Roma e dintorni*, den Gatterer selbst ins Deutsche übersetzt und mit einem kurzen Vorwort und einem Nachwort versehen hat. Vgl. E. Lussu: *Marsch auf Rom und Umgebung*. Wien, Frankfurt a.M., Zürich 1971.

den» sein (54f.). Diese Verlogenheit der Schulbücher, ja «die Unverfrorenheit, mit der die Lesebücher von 1930 leugneten, was jene von 1927 als Wahrheit gelehrt hatten» (55), empörte den Vater des Protagonisten zutiefst und begründete v.a. den grundsätzlichen Skeptizismus dieses letzten gegenüber jeder «Lesebuchgeschichte». Denn, wie Gatterer selbst in einem späteren Aufsatz schreibt, «die Kinder denken in bescheideneren, menschlicheren Kategorien»: wenn sie «den Amtshistoriographen ihres Lesebuchs einmal bei einer Lüge ertappt» haben, so «haben [sie] damit das Vertrauen zu ihm verloren. Sie haben erkannt, daß die Lesebuchgeschichte eine Art Katechismus ist: Kompendium der Grundwahrheiten der Gruppen- und Staatsreligion»⁶⁹.

Der Protagonist des Romans wird diese Erfahrung der Heuchelei der Lesebuchgeschichte und des Kontrastes zwischen dieser und der Geschichte des Vaters noch öfters erleben. Als Repräsentant aller seiner Mitschüler und Altersgenossen lebt er nämlich in einem Zustand der regelrechten Schizophrenie, ständig hin und her gerissen zwischen dem, was sie zu Hause hörten, und dem, was von ihnen in der Schule verlangt wurde: «Wir glaubten, was man uns daheim sagte, und plapperten in der Schule nach, was man von uns hören wollte» (107):

wir als Schüler [gerieten] immer wieder in Konflikt mit uns selbst. Manche Lehrer, besonders jüngere, legten es ganz offensichtlich darauf an, ihre Autorität jener der Eltern, ihre Wahrheit jener des Elternhauses, den Adel und die Größe Italiens der Barbarei und der Verachtungswürdigkeit unserer Väter, Großväter, Urväter entgegenzustellen – (109)⁷⁰

Die Welt der Kinder ist sowohl historisch als auch geographisch eine ganz andere Welt als jene der Lehrer: für sie sind Städte wie Przemysl, Lemberg und Ploest oder gar Lodomerien, «Visegrad und Pardubitz, Komotau und Temesvar, Brünn und Sararajevo» (115f.), Städte oder Gebiete in Galizien, Siebenbürgen, Böhmen oder Bosnien, von denen die Lehrer meistens noch nie etwas gehört haben, vertraute Namen aus den Erzählungen der Eltern, mit denen sie ganz bestimmte Vorstellungen und Gefühle verbanden. Gerade gegen diese Welt in ihnen kämpften aber die Lehrer in der Schule, indem sie sich wie «Missionare» aufspielten, die die einzige Wahrheit verkünden und die «Heiden» bekehren wollten (116). So erzählen sie etwa den Kindern Gruselgeschichten über die Österreicher,

⁶⁹ Vgl. Gatterer: *Revision der Geschichte* (s. Anm. 31), S. 228.

⁷⁰ Vgl. ganz ähnlich in *Im Kampf gegen Rom* (s. Anm. 58), S. 460.

die «im Krieg italienischen Kindern die Hände abgehackt und die Zungen herausgeschnitten» haben sollen (63), oder aber über die barbarische und brutale Herrschaft Österreichs über die Lombardei und Venetien nach 1815 (109ff.). Der Vater des Protagonisten kann gegen solche geschichtliche Verfälschung nur machtlos aufbegehren (63) und die größere Liberalität der Habsburger hervorheben, die allen Völkern ihres Staates und auch den Italienern zumindest ihre Sprache und ihre Schulen gelassen hatten (110).

Den Kindern blieb dagegen nichts anderes übrig, als «das Gelernte mechanisch auf[zusagen]» (110) und also zu lügen: «Wir waren Zerrissene. Unsere kindlichen Phantasien waren gespalten wie das, was sich in uns allmählich zur Persönlichkeit formte. Unsere Hülle war Lüge: wie logen daheim über die Schule, in der Schule über daheim und uns selbst» (114).

Zumindest dem Protagonisten gelingt es allerdings, auf diese erzwungene Schizophrenie und auf diesen Zwang zur Lüge positiv zu reagieren. Dank vor allem der Einstellung mancher Professoren im Brixner Seminar, die auf der einen Seite auf Kompromisse mit dem vorgeschriebenen Lehrplan eingingen und den Schülern auch die offizielle «Wahrheit» vermittelten, indem sie ihnen jedoch auf der anderen Seite auch ihre «private» Wahrheit mitteilten und ihnen «zu zweifeln, zu relativieren, nur Behauptetes und nicht Bewiesenes allmählich in Frage zu stellen» beibrachten (287f.)⁷¹, lernt der Protagonist, den Zwang zur Doppelzüngigkeit einfach als Einladung zur Persiflage» (289) zu betrachten.

«Wo nur eine Wahrheit gilt», schreibt Gatterer in *Über die Schwierigkeit, heute Südtiroler zu sein*, «wird der Mensch – ob ein- oder doppelsprachig – doppelzüngig»⁷². Es ist mit anderen Worten derjenige, der nur eine Wahrheit zuläßt und zu hören verlangt, der den anderen sozusagen zur Lüge veranlaßt und auf diese Weise das Lügen selbst legitimiert. Ein deutliches Beispiel für dieses Gesetz liefert etwa im Roman das Wetteifern der Schüler im Brixener Seminar darum, «wer bei politischen Aufsatzthemen in Italienisch den besseren “Faschisten” abgab, wer darin mehr und neuere Mussolini-Zitate unterbrachte, wer die meisten und jüngsten vom Regime geprägten “Neuwörter” kannte und richtig anwendete» (289ff.); ein «Abenteuer der Persiflage, der bis an den Rand der Glaubwürdigkeit getriebenen

⁷¹ Vgl. ganz ähnlich auch in Gatterer: *Über die Schwierigkeit, heute Südtiroler zu sein*. In: Ders.: *Aufsätze und Reden* (s. Anm. 30), S. 311-326, hier S. 324 «Die Professoren im Vincentinum haben mir das Zweifeln, das Hinterfragen aller offiziellen Wahrheiten beigebracht».

⁷² Ebd., S. 325.

Gesinnungslüge» (353), das gerade im schriftlichen Thema für Italienisch beim Abitur seinen Gipfel erreicht (353-356).

3. Drei Geschichtsbilder und drei Reaktionen auf den Anschluß

Der Protagonist des Romans lernt nicht nur die oft entgegengesetzten Geschichtsauffassungen der faschistischen Lehrer in der Grundschule, des Taufpaten und des Vaters zu Hause kennen, sondern wird selbst im Seminar mit unterschiedlichen Interpretationen der Geschichte und insbesondere der gegenwärtigen historischen Ereignisse konfrontiert. Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht das Kapitel «Über Österreich und die weltgeschichtlichen Diebstähle» (314-326), in dem drei Professoren ein ganz unterschiedliches Verhältnis zu Österreich an den Tag legen und dementsprechend auch ganz unterschiedlich auf den Anschluß Österreichs an das deutsche Reich reagieren. Am Anfang des Kapitels wird der Geschichtswissenschaftler eingeführt, ein Verehrer von Prinz Eugen, dem Besieger der Türken im Jahre 1697, der dem alten Österreich «eine wahrhaft humanistische Mission» zuschreibt (314) und dem inzwischen immer mehr abhanden gekommenen Österreich wie einem verlorenen Paradies nachtrauert (315). Diesem Professor folgt der bereits erwähnte Italienischprofessor, der aus einer alten trientinischen Adelsfamilie kommend, dem alten Vielvölkerstaat anhängt und ausgerechnet in *Le mie prigioni* von Silvio Pellico eine Anklage gegen jede Art von Nationalismus und eine Rettung Österreichs liest (316-320). Ein überzeugter Nationalsozialist ist dagegen der elegante und fescche Mathematiklehrer, der Hölderlin, Heine, Nietzsche und Ernst Jünger liebt. Es ist gewiß kein Zufall, daß ausgerechnet dieser Lehrer die Nachricht vom Anschluß Österreichs am 12. März 1938 in die Klasse bringt (320f.). Denn er stellt dieses historische Ereignis der «politische[n] Umwälzung in Österreich» in einen breiteren historischen Kontext, indem er die «Heimholung» der «Deutschen der Ostmark» durch «das Deutsche Reich, die jüngere, ungestümere Kraft, die höhere und reinere Kultur», als den «größte[n] Tag seit Versailles 1870» bezeichnet und als «die Vollendung dessen, was 1866 begonnen hat», versteht. Mit «Versailles 1870» meint der Lehrer höchstwahrscheinlich die allerdings erst am 18. Januar 1871 erfolgte Proklamation Wilhelms I. zum Kaiser der Deutschen im Spiegelsaal des Schlosses zu Versailles, womit der deutsche nationale Vereinigungsprozeß abgeschlossen wurde. Dieser Prozeß wurde jedoch nach dem Lehrer erst mit der Annexion Österreichs wirklich beendet. Die endlich erfolgte Zusammenfügung der zwei Staaten hätte nach ihm übrigens bereits 1866, d.h. am Ende des «deutschen Krieges» zwi-

schen Preußen und Österreich nach der österreichischen Niederlage von Königgrätz stattfinden sollen. Österreich habe sich im Grunde, auch dank der Vermittlung Frankreichs, d.h. Napoleons III., «um neunzig Jahre überlebt» (322) und sei sowieso nichts mehr als ein Mythos, d.h. bloße Namen von großen Persönlichkeiten gewesen:

Was war Österreich? Namen. Prinz Eugen; Maria Theresia; Josef II., Metternich; Franz Josef. Immer waren es Namen, die das Reich zusammengehalten haben. Fiaker, die verschiedene Völker zusammenge-spannt haben als Rösser vor einer Kutsche, die Habsburg hieß und sich als Österreich ausgab. Napoleon! Ja, auch er hat Österreich zusammengehalten. Seltsam, was? Napoleon! (323)

Im Unterschied zum Taufpaten, der zwar ebenfalls als Nationalsozialist die historischen Ereignisse von 1866 aus der Perspektive der Preußen interpretierte bzw. interpretieren wollte, um sich dann allerdings wiederholt mit den als “dekadent” verschrieenen Habsburgern zu identifizieren⁷³, ist die Position des Mathematiklehrers äußerst kohärent. Bereits seit dem Wiener Kongreß bewege sich Österreich nach ihm «gegen die Geschichte» und also gegen die «physikalischen Gesetze», während der Nationalsozialismus, «die Bewegung unserer Zeit», wie «der Stein [ist], der richtig fällt» (323). Er sieht auch keinen Gegensatz zwischen dieser Ideologie und der Kirche und rechnet fest damit, daß der Führer Südtirol befreien wird, denn «“Volk will zu Volk, Volk kommt zu Volk. Das ist der Sinn der Geschichte”» (324).

Diese nationalsozialistische Auslegung der Geschichte bleibt nicht unwidersprochen. Zuerst wird die Behauptung des Mathematiklehrers ironisch untergraben, indem ein Mitschüler aus dem Vinschgau besorgt fragt, ob Hitler auch die Schweiz «befreien» wird. Als Sohn eines bekannten Schmugglers kann er nämlich eine solche Vereinigung gar nicht wünschen und darüber hinaus würden auch die Schweizer selbst nicht danach verlangen (324). Gleich anschließend hält wieder der Geschichtslehrer, der Verehrer von Prinz Eugen, seine Stunde, und er ist natürlich über das Ende Österreichs bestürzt und sprachlos: «Er kämpfte mit den Tränen und bewegte die Lippen, doch ohne etwas zu sagen». Er hat gerade einen Vortrag «über die christliche Allianz und den Seesieg von Lepanto: 1571, Juan d’Austria, Sohn Karls V., Sieger von Lepanto» gehalten. «Juan d’Austria?» fragt gleich anschließend der Erzähler und macht damit deutlich, daß auch das Thema jener Stunde nicht zufällig gewählt ist. Ausge-

⁷³ Vgl. hier unten, S. 214f.

rechnet in dem Augenblick, in dem Österreich aufhört zu existieren, redet nämlich der Geschichtslehrer von einem Juan d'Austria, der in Wirklichkeit ein in Deutschland geborener Spanier war und der durch den wichtigen Sieg von Lepanto den Verfall eines anderen Reichs, nämlich des Osmanischen Reiches eingeleitet hat und dafür als «Retter des Abendlandes» gefeiert wurde. Die meistens ironischen Bezüge zur gegenwärtigen Situation sind ziemlich offensichtlich.

Am Ende des Kapitels, um den Kreis zu schließen, kommt noch der Italienischlehrer vor. Silvio Pellico sollte ab dem folgenden Jahr nicht mehr auf dem Programm stehen und war sozusagen zusammen mit Österreich – vielleicht sogar als «Verschwörer für Österreich?» – verschwunden und «zum zweitenmal zum Tode verurteilt worden» (325). Im selben Monat, im Mai 1938, erfolgt dann Hitlers Rombesuch und seine dort gehaltene Rede «“Vermächtnis an das deutsche Volk”, über die von der “Vorsehung gezogene, unantastbare Alpengrenze”», welche die enthusiastischen Ausichten des Mathematiklehrers endgültig Lügen straft. Diese großen Ereignisse der «Weltgeschichte» machen alsdann wieder der «weiter unten» angesiedelten «Menschengeschichte» Platz: in der Schule wird Hitlers endgültiger Verzicht auf Südtirol mit «Spottverse[n] auf das Horst-Wessel-Lied» kommentiert, während auch die Anhänger der “Deutschen Partei” zumindest anfänglich mit bitterer Ironie reagieren: ““Jetzt kann uns nur der Negus noch befreien!”» (326).

Die Aufeinanderfolge der unterschiedlichen Geschichtsauffassungen der drei Professoren mit ihren Reaktionen auf den Anschluß und den direkten oder scheinbar nur zufälligen Hinweisen auf ältere historische Epochen und Ereignisse verrät eindeutig die kunstvolle Regie des Autors als Historikers.

4. Die kunstvolle Regie des Historikers

An mehreren Stellen des Romans wird man daran erinnert, daß hinter der Maske des Erzählers ein Historiker steckt, der nicht an *eine* Wahrheit glaubt, sondern stets bestrebt ist, die Mehrdeutigkeit jedes Ereignisses und jedes historischen Datums hervorzuheben. Es sind ganz unterschiedliche Merkmale, die daran erinnern, manchmal nur eine unscheinbare Einzelheit, andere Male allgemein gehaltene Betrachtungen oder Interpretationen, häufiger noch die Organisation der Dialoge und am deutlichsten eine Art von historischer Stratifikation, die gegenwärtige Ereignisse durch den Verweis auf ältere geschichtliche Epochen sowohl ernsthaft als auch ironisch interpretiert.

So reicht etwa die einfache Nebeneinanderstellung von drei «Erinnerungsbildern» in der Gaststube beim «Mondschein», um in wenigen Zügen das oft paradoxe Schicksal des kleinen Landes Südtirol und seiner Bewohner seit dem XIX. Jahrhundert zu charakterisieren, die zuerst 1866 gegen Italien und das Anrücken von Garibaldi in den Judicarien im Trentino, später, im I. Weltkrieg in Bosnien und nun für Italien «in Alpinuniform» in den Krieg ziehen mußten (153f.).

Die Paradoxie dieses Landes wird noch deutlicher durch das Aufeinanderfolgen von drei Feiertagen dargestellt, die der Erzähler «als eine Art Karwoche im Herbst» empfindet und denen jegliche Heiterkeit fehlte. Am 28. Oktober wurde nämlich «mit Balilla-Aufmarsch, flatternden Trikoloren um den Postplatz, Behördengeschäftigkeit, Gesang und Musik» jener Marsch auf Rom, der in Wirklichkeit nie stattgefunden hatte, und der Anfang der «Era Fascista» gefeiert. Nur drei Tage später am 1. und am 2. November wurde man aber bei Allerheiligen und Allerseelen wieder an die Vergangenheit, an eine verschwundene Welt erinnert und man gedachte aller jener Toten, «die zur Verteidigung unserer Berge, unseres Dorfes, unserer Häuser und Felder gefallen waren» und deren «fremdartige Namen auf den Grabkreuzen» in den Kriegsriedhöfen standen: «Milos, Bogdan, Milan, Janos, Vasili, Ivan» (56). Es sind also slawische Namen von Soldaten, die aus den verschiedensten Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie, aus Polen, Böhmen, Rumänien, aus Ungarn oder aus der Ukraine stammten und bei der Verteidigung der Grenze im Kampf gegen die Italiener gefallen sind. Genau zwei Tage später wird am 4. November dann der Sieg Italiens gegen Österreich, d.h. der «Sieg über eben diese Toten, de[r] Sieg über unsere Väter» und somit auch «die Vergeblichkeit des Opfers der einen und der Leiden der andern» gefeiert (56).

Ob diese Zusammenstellung der drei Feiertage wirklich ein Produkt der Erinnerung ist, muß zumindest bezweifelt werden. Die Tatsache, daß der Historiker Gatterer in einem späteren Aufsatz über *Heimweh nach der kakanischen Utopie* von einem Vorfall von 1968 in Rom berichtet, als ein paar Jugendliche wegen Verteilung eines Flugblattes festgenommen und vor Gericht gebracht wurden, auf dem geschrieben stand: «4. November ist gleich 2. November»⁷⁴, legt eher die Vermutung nahe, daß diese Überlegung

⁷⁴ Vgl. Gatterer: *Heimweh nach der kakanischen Utopie*, in Ders: *Erbscheidschaft* (s. Anm. 31), S. 199-213, hier S. 204: «Der 4. November wird heute noch gefeiert, zwar nicht mehr als “Tag des Sieges”, doch bleibt er auch als “Tag der Streitkräfte” ein fragwürdiges Fest. Ein Flugblatt – das heißt: Tag des Sieges oder Tag der Streitkräfte ist gleich Allerseelen – brachte 1968 in Rom ein paar Jugendliche vor Gericht. Dabei hatten sie letztlich nur zum Ausdruck gebracht, was der Publizist Altiero Spinelli formulierte».

gen über den so signifikanten Zusammenprall der drei historischen Daten erst im nachhinein erfunden worden sind. Eine solche Vermutung nimmt natürlich der Bedeutsamkeit der dargestellten Episode nichts und bestätigt vielmehr das kunstvolle Zusammenspiel des Erzählers und des Historikers.

An anderen Stellen tritt dieser mit Interpretationen und Kommentaren deutlicher an den Tag, die sich nicht von ungefähr auch in historiographischen Werken des Autors wiederfinden. So führt etwa der Erzähler einen nicht gerade naheliegenden Vergleich zwischen dem Schicksal von Andreas Hofer und jenem von Cesare Battisti ein, den er dann zu begründen versucht. Die zwei «Helden» konnten auf den ersten Blick kaum entgegengesetzter sein, da der erste zu jenen Helden des Vaters und allgemein der Tiroler zählte, die hingegen in der Schule als Feinde gehaßt wurden, während Cesare Battisti umgekehrt eindeutig zu den Feinden des Vaters gehörte und von den Faschisten als Nationalheld gefeiert wurde. Trotz dieser tiefen und scheinbar unüberbrückbaren Diskrepanz soll der Protagonist gefühlt haben, daß zwischen den beiden Schicksalen sowie zwischen den Bildern, die den letzten Augenblick vor deren Hinrichtung darstellen, «ein Zusammenhang bestehen mußte» (170). Welcher Art dieser nur gefühlte Zusammenhang war, soll der Protagonist allerdings «erst viel später» verstanden haben:

Erst viel später begriff ich, daß das Schicksal Battistis mit tragischer Folgerichtigkeit aus der Legende herausgewachsen war, in welche man das Schicksal Hofers umgefaßt hatte – daß Battisti hatte sterben müssen, weil Andreas Hofers Sterben zu Mantua nicht mehr als Tod für die «Völker» Tirols gelten durfte, sondern nur noch als Opfergang für *eines* von diesen und als Tod gegen die anderen, insbesondere gegen die Welschtiroler – und daß Battisti offenbar, was Italien anlangte, ähnlichen Irrtümern erlegen war wie manche Lobpreiser Hofers hinsichtlich Deutschlands. (171)

Hinter diesen zumindest auf den ersten Blick eher dunklen Worten kann natürlich nur der Historiker stecken, der nicht nur die historischen Fakten kennt, sondern vor allem um die Wichtigkeit der Geschichtsbilder bzw. der Geschichtslegenden weiß und seine Hauptaufgabe gerade darin sieht, solche Legenden zu korrigieren. Der Historiker behauptet selbstverständlich keine höchst unwahrscheinliche direkte Abhängigkeit zwischen dem Schicksal Battistis und jenem Andreas Hofers, sondern unterstellt vielmehr eine tiefere, unterschwellige historische Relation zwischen den beiden Ereignissen. Die Hinrichtung von Cesare Battisti wäre demnach

die zumindest mittelbare Folge einer Legende, welche im Laufe des XIX. Jahrhunderts die Bedeutung des Todes von Andreas Hofer in nationalistischer Perspektive uminterpretiert und gefälscht hatte.

Wie Gatterer in seinem Buch über Cesare Battisti schreibt, war «der Tiroler Freiheitskampf von 1809 [...] ein Kampf von Tirolern deutscher, italienischer und ladinischer Volkszugehörigkeit gegen deutsche (bayrische und sächsische) Hilfstruppen Napoleons und erst in zweiter Linie gegen Franzosen gewesen». Erst «nach 1815 [wurde] er in einen deutschen Freiheitskampf gegen die Franzosen und “Welschen” im weitesten Sinne umgedeutet». Im Laufe des «Risorgimento» wurden dann die Franzosen durch die Italiener ersetzt, so daß Hofer zum «deutschen Insurgentenführer» wurde und die deutsch-tiroler Nationalisten ab 1848 die Legende vom «deutschen Freiheitskampf» gegen jene italienischen Tiroler wendeten, deren Vorfahren in den Reihen von Andreas Hofer gekämpft hatten. Der deutsche Nationalismus, der diese Legende entwickelte, begründete und unterstützte aber nach Gatterer den entgegengesetzten Nationalismus, nämlich den italienischen «Irredentismus», der nach ihm keine «Importware» aus Italien war, sondern ein «österreichisches Produkt», d.h. eine Reaktionserscheinung⁷⁵. Aus diesen entgegengesetzten und komplementären Nationalismen ist dann nach Gatterer, «mit tragischer Folgerichtigkeit», auch die Hinrichtung von Cesare Battisti «herausgewachsen». Die «ähnlichen Irrtümer», denen Battisti selbst erlegen sein soll, meinen alsdann jene radikale Wendung, die nach seiner Flucht nach Italien im August 1914 in seinen Ideen und Gedanken stattgefunden hat, so daß aus einem Austro-Marxisten, Föderalisten, sozialistischen Internationalisten und Antimilitaristen in wenigen Monaten ein überzeugter Irredentist und Interventionist wurde, dem auch manche antislawische oder kulturimperialistische Töne nicht ganz fremd waren⁷⁶.

Mit der Gleichstellung der Schicksale von Andreas Hofer und Cesare Battisti wendet sich also der Historiker hinter der Maske des Erzählers gegen jeden Nationalismus und noch mehr gegen jegliche nationalistische Indienstnahme der Geschichte, indem er die Parallelität zweier sonst ideologisch besetzten und entgegengesetzten Figuren hervorhebt, die nicht sosehr *für* oder *gegen* eine Nation gekämpft, sondern sich vielmehr für die Freiheit und somit für die ganze Menschheit aufgeopfert haben.

⁷⁵ Vgl. Claus Gatterer: *Unter seinem Galgen stand Österreich* (s. Anm. 37), S. 60.

⁷⁶ In seinem Buch über Battisti versucht Gatterer, diese Wendung psychologisch und politisch-strategisch zu verstehen, wenn auch nicht zu rechtfertigen. Vgl. ebd., S. 73-85.

Auch weitere, weniger komplizierte aber dafür um so tiefere Betrachtungen und Beurteilungen, etwa über den Einfluß der faschistischen Schulpolitik und der faschistischen Propaganda, verraten unmißverständlich hinter dem Erzähler den Historiker. So erkennt etwa der Erzähler hinter den scheinbaren Mängeln der faschistischen Schulpolitik, welche die südtiroler Kinder von ihrer Sprache und Kultur entfremdete, ohne ihnen eine neue Sprache und eine neue Kultur vermitteln zu können, eine wohl bedachte und nicht zufällige Strategie, welche die «gezielte Verdummung» der Minderheiten zum Ziel hatte⁷⁷. Diese Politik hat nach dem Erzähler «Menschen daran gehindert [...], Menschen zu werden: denn ein Mensch, der seine Gedanken in keiner Sprache klar zu Ende denken und in verständliche Sätze bringen kann, ein Mensch, der nicht imstande ist, einen verworrenen Gedanken einigermaßen richtig zu Papier zu bringen, kann heutigentags nicht als vollwertig gelten». Genau solche Menschen, die weder Deutsch noch Italienisch schreiben konnten und «die nicht dachten, nicht artikulierten, aber willig alles unterschrieben», brauchte aber das Regime (62).

Die faschistische Schule und die in ihr betriebene Propaganda bewirkten darüber hinaus nach dem Erzähler auch das rasche Eindringen der nationalsozialistischen Ideologie in Südtirol. Vor allem die Jungen wurden nämlich «mit einemmal gewahr, daß Begriffe und Parolen, die man ihnen auf italienisch eingebleut hatte, auch im Deutschen einen Sinn hatten: es war kein allzu weiter Weg vom Duce zum Führer, vom “verstümmelten Sieg” zur “Schande von Versailles”, von der Miliz zur SS, von den Balilla zur Hitlerjugend, von den “unerlösten” Italienern Dalmatiens zu den “unerlösten” Deutschen Südtirols oder des Sudetengaus» (188). Der Faschismus hat also nach dem Erzähler die jungen Südtiroler für Hitler erzogen: «Und je weniger sie Deutsch konnten, desto inniger sehnten sie sich danach, deutsch zu sein» (189)⁷⁸.

Der Historiker interveniert jedoch nicht nur mit Kommentaren oder Diagnosen, sondern selbstverständlich auch schon in der Organisation der Szenen und insbesondere der Dialoge. Obwohl der Erzähler an einer

⁷⁷ Vgl. Gatterer: *Im Kampf gegen Rom* (s. Anm. 58), S. 467ff.

⁷⁸ Das rasche Eindringen der nationalsozialistischen Ideologie in die südtiroler Jugend wurde darüber hinaus auch durch die sogenannten «Katakombenschulen» begünstigt, die geheimen Schulen, in denen oft improvisierte Lehrer versuchten, den Kindern die deutsche Sprache und etwas von der deutschen Kultur beizubringen. Diese Schulen bedienten sich nämlich immer mehr nationalsozialistischer Schulbücher, die aus Deutschland eingeschmuggelt wurden und totalitäre Staatsideen und Rassengedanken der «Blut- und Boden»-Ideologie vermittelten. Vgl. ebd., S. 461ff.

Stelle behauptet, die dargestellten Reden «in Tagebuchaufzeichnungen von damals» nachzulesen (370), so ist es doch ziemlich unwahrscheinlich, daß die Inhalte dieser Dialoge, die sowieso über den Verständnishorizont des Kindes hinausgingen, eine echte Widerspiegelung real stattgefundener Gespräche sind. In diesen Dialogen erreicht vielmehr das meisterhafte Zusammenspiel des Erzählers und des Historikers, der mit versteckten Anspielungen oder ironischen Brechungen operiert, seinen höchsten Gipfel. Am deutlichsten läßt sich dieses Zusammenspiel am ersten wichtigen Dialog zeigen, der zwischen dem Taufpaten und dem Vater des Protagonisten am Anfang der 30er Jahre und auf jeden Fall noch vor Hitlers Machtergreifung (97) stattfindet.

Der Taufpate war bereits damals ein überzeugter Hitler-Anhänger, und auch wenn seine außenpolitischen Ansichten nicht immer genau mit jenen von Hitlers *Mein Kampf* übereinstimmen, so übernehmen sie jedoch die in der Weimarer Republik am meisten verbreiteten Ideen der Konservativen und Rechtsradikalen. Im Zentrum dieser Ideen stand natürlich die Schmach des Friedensvertrags von Versailles und die Vorstellung von dessen Revision. Nicht von ungefähr sind die Helden des Taufpaten, neben Hitler, vor allem die deutschen Helden des I. Weltkrieges Ludendorff und Hindenburg (97), während seine schärfsten Feinde eben die auf französischer, amerikanischer und englischer Seite am Versailler Vertrag beteiligten Clemenceau, Wilson (99; 102) und Lloyd George (102) sind. Auch die vom Taufpaten erwähnten Länder oder Gebiete decken sich dann erwartungsgemäß mit jenen Territorien, die entweder durch den Friedensvertrag von Versailles Deutschland entzogen worden waren oder aber als Ziel der Expansionspolitik der Nazi-propaganda galten. Selbstverständlich zählte auch Österreich zu den ausdrücklichen Zielen dieser Expansionspolitik, während im Gegenteil Südtirol nur im Kopf des Taufpaten sowie der Südtiroler Nazionalsozialisten dazu gehörte, da Hitler vom Anfang an und unmißverständlich auf die «Heimführung» Südtirols verzichtet hatte, um seine Bündnispolitik mit Italien nicht zu gefährden:

Der Taufpate sprach von Elsaß-Lothringen, vom Sudetengau, von der Ukraine, dem Korridor, von Schlesien und Danzig, von Kornkammern und jüdischem Finanzkapitalismus und von Kolonien, die man «uns» angeblich gestohlen hatte, sowie davon, daß Deutschland früher oder später Österreich einstecken und im Vorübergehen auch Südtirol mitnehmen werde. (97)

Die Rede des Taufpaten nimmt dann allerdings gleich eine überraschende, weil sozusagen “österreichische” Wende, wenn er behauptet, daß

die «Verräter» «aufgehängt» werden sollten. Damit nimmt nämlich der Taufpate, ohne es freilich ausdrücklich zu sagen, auf Cesare Battisti Bezug, der 1916 als «Hochverräter» im Castel del Buonconsiglio in Trient eben «aufgehängt» worden war. Wie die folgenden Ausführungen des Taufpaten verdeutlichen, die in der kategorischen Behauptung kulminieren, daß «jeder Walsche [...] ein Verräter» ist, steht hier andererseits auch der nur implizit beschworene Battisti als Symbol aller Italiener, die in der österreichischen Kriegspropaganda, zumal nach Italiens Kriegseintritt 1915 an der Seite der Entente, allgemein als Verräter galten. Hier entfernt sich der Taufpate ganz offensichtlich von der Politik Hitlers, der von Anfang an ein Bündnis mit Italien anstrebte.

Diese schleichende Zweideutigkeit im Selbstverständnis und in der Gedankenwelt des Taufpaten spiegelt sich auch in den folgenden Ausführungen wieder. Für ihn zerfiel zwar die Welt «in zwei große Parteien, in die Deutschen und in alle anderen, die – wirkliche oder potentielle – Feinde und Verräter waren» (99). Nichtsdestoweniger bemerkt der Erzähler, wie gerade «bei ihm doch die geringste Klarheit» herrschte (ebd.). Worin diese «geringe Klarheit» bestand, wird aber vom Erzähler bezeichnenderweise nicht ausdrücklich gesagt. Alle seine «Feinde», «die jüdische Weltfinanz, die Tschechen, die Russen, die Ungarn, die Slawen insgesamt, Clemenceau und Wilson, die Freimaurer und die Pfarrer [...], die Ultramontanen, das rheinländische “Separatistengesindel” und Rathenau, die roten Matrosen, die Wallstreet und die Kommissare», sind nämlich mit den Feinden der nationalsozialistischen Propaganda identisch und der Erzähler macht kein Geheimnis daraus, daß der Taufpate seine Ideen aus «eine[r] deutsche[n] Zeitung» schöpft (99), d.h. – wie man später erfahren wird – aus dem «Völkischen Beobachter» (183). Zu seinen Feinden zählen aber auch die Österreicher selbst bzw. «die Wiener», die er offensichtlich – wie der Erzähler bemerkt – «nicht als Deutsche gelten ließ» (99). Ein paar Seiten später behauptet dann der Taufpate ausdrücklich, daß die «Habsburger [...] keine Deutsche sind, weil sie zu viel herumgeheiratet haben» (103). Sein Haß gegen die Österreicher richtet sich insbesondere gegen den letzten Kaiser Karl – der bezeichnender Weise auch zu den Feinden der Italiener in der Schule gehört (99) – und über ihn gegen die Kaiserin Zita und deren Bruder Sixtus (99). Der Taufpate schiebt nämlich die ganze Verantwortung für die deutsche Niederlage im ersten Weltkrieg auf die sogenannte Sixtus-Affäre und somit wenigstens mittelbar auf die Italiener bzw. auf die «Walschen». Sixtus, der Bruder der «walschen» Kaiserin Zita aus dem Hause Bourbon-Parma, hatte nämlich im Jahre 1917 geheime Verhandlungen mit den Franzosen angeknüpft, um einen Separat-

frieden zwischen der Entente und der österreichisch-ungarischen Monarchie zu erreichen, der den Verzicht des Deutschen Reiches auf Elsaß-Lothringen zugunsten Frankreichs vorsah. Diese Verhandlungen wurden im April 1918 bekannt und übten einen negativen Einfluß auf die Koalition der Mittelmächte aus, da das Ansehen des Kaisers, der offensichtlich gelogen hatte, dadurch völlig zerstört wurde und dies zu einer Schwächung Österreich-Ungarns im Bündnis führte.

Diese Vorstellung bringt dann der Taufpate in Zusammenhang mit der berühmten, vor allem von Hindenburg und Luddendorf in Umlauf gebrachten «Dolchstoßlegende», welche die Verantwortung für die militärische Niederlage Deutschlands im ersten Weltkrieg auf eine heimliche und planmäßige «Zersetzung von Flotte und Heer» zurückführte:

So hat die ganze Bagage zusammengespielt, gegen uns Deutsche. Und wir, obwohl wir im Feld unbesiegt, waren, von hinten durch den Dolchstoß der Wiener, der Tschechen und der anderen Juden um die schönsten deutschen Gebiete gebracht worden, um Böhmen und Mähren, Lodomerien, Polen, Galizien, die Ukraine, Kroatien ... (102)

Der Taufpate identifiziert sich hier offensichtlich ganz und gar mit den Deutschen, indem er jedoch bezeichnenderweise an dieser Stelle nur die Verluste von Territorien beklagt, die wenigstens zum Teil ehemalige Gebiete der österreichisch-ungarischen Krone gewesen waren bzw. an sie angrenzten, während er umgekehrt mit keinem Wort Elsaß-Lothringen, Posen, Westpreußen, Danzig oder das Saargebiet erwähnt.

Etwas eigenartig mutet auch das Schweigen des Taufpaten über den Verlust Südtirols an, der ihn doch am meisten angehen müßte und der ein paar Absätze früher nur in einem Nebensatz angedeutet wird, als von Wilson gesagt wird, daß er «uns mit dem Selbstbestimmungsrecht angegaunert hat» (102). Die Identität des Taufpaten, wenn er «uns» sagt, ist offensichtlich etwas unsicher, indem er sich einerseits mit den Deutschen identifiziert, andererseits die Verluste der Donaumonarchie beklagt und zum Schluß noch als Südtiroler die Versprechungen des amerikanischen Präsidenten als bloße Lüge oder gar als Betrug anprangert.

Der Hinweis des Taufpaten auf den Verlust von Kroatien ist darüber hinaus historisch falsch, weil das Land, wie die Mutter des Erzählers gleich bemerkt (102), nicht zu Österreich, sondern zu Ungarn gehörte. Der Taufpate nimmt den Einwand allerdings nicht ernst und dies nicht nur, weil er von einer Frau formuliert worden war, sondern vor allem deswegen, weil er alle seinen historischen Begründungen nicht ganz genau

nimmt. Die Frage des Veters, «wie [...] etwas deutsch werden [kann], was ungarisch ist», überhört der Taufpate genauso, wie er viele Ungereimtheiten in der nationalsozialistischen Außenpolitik nicht wahrhaben will.

Auf diese pseudo-historischen Begründungen, die die ganze Geschichte «in zwei große Parteien, in die Deutschen und in alle anderen», unterteilt, antwortet der Vater des Protagonisten mit einem anderen historischen Datum: «“Und deine Preußen sechshundsechzig!” warf der Vater ein. Das Gerede des Taufpaten ging ihm auf die Nerven» (103).

Das Datum bezieht sich auf den innerdeutschen Krieg im Jahr 1866, d.h. auf das Ende des Deutschen Bundes. Infolge des Deutsch-Dänischen Krieges war nämlich Preußen mit Italien, dem es den Erwerb des österreichischen Venetiens in Aussicht stellte, ein Bündnis eingegangen und somit aus dem Deutschen Bund praktisch ausgetreten. Obwohl Österreich gegen Italien zwei wichtige Schlachten bei Custozza und Lissa gewonnen hatte, mußte es infolge der entscheidenden Niederlage gegen die Preußen in Königgrätz mit der Abtretung Venetiens an Italien bezahlen. Damals, «als Österreich nach einem gewohnterweise gewonnenen Krieg dank den Preußen und durch Vermittlung des dritten Napoleon Venetien und Friaul an Italien verloren hatte» – wie es bereits in den ersten Seiten des Romans heißt –, war Sexten, das kleine Dorf, in dem der ganze Roman spielt, zum «Grenztal» geworden, und zwar «in verkehrter Richtung» als nach dem ersten Weltkrieg (24).

Die Bedeutung dieses Datums hat jedoch an dieser Stelle nichts mit dem Schicksal des kleinen Bergdorfs zu tun, sondern einzig und allein mit der Konfrontation zwischen Preußen und Österreich. Während die Preußen zu den «Feinden von zu Hause» des Protagonisten zählten (100), ergreift der Taufpate Partei für die Preußen, indem er einerseits eine Koalition zwischen ihnen und den Italienern leugnet und andererseits die Niederlage der Habsburger als eine Folge ihres Geizes und ihres moralischen Zerfalls interpretiert (103). Auch hier, wie bereits wenige Seiten vorher, wechselt jedoch der Taufpate ganz plötzlich und unerwartet die Fronten, indem er sich wiederum mit Österreich identifiziert und mit Entschiedenheit behauptet: «“In Italien haben wir damals ja gewonnen, sechshundsechzig, bei Lissa, aber da hat sich dann der Napoleon eingemischt und wir haben die Lombardei hergeben müssen”» (103).

Noch einmal unterläuft dem Taufpaten ein historischer Fehler, der vom Vater des Protagonisten gleich berichtigt wird – «“Venedig und ’s Friaulische!” –, da Österreich die Lombardei bereits 1859 hatte abtreten müssen. Bereits damals hatte sich der preußisch-österreichische Dualis-

mus darin geäußert, daß Preußen entgegen der Erwartung der publizistischen Öffentlichkeit nicht zugunsten Österreichs eingetreten war.

Die Ungenauigkeit der historischen Ansichten des Taufpaten ist nur ein sichtbares Zeichen ihres bloß angelernten Charakters und ihrer Oberflächlichkeit. Viel interessanter ist das ständige Schwanken des Taufpaten zwischen einer deutschen Identität, die er annehmen möchte, und seiner offenbar tiefer wurzelnden österreichischen Identität, die er nicht ablegen kann. Erst am Ende des Romans, nachdem er Hitler und dem Nationalsozialismus abgeschworen hat (413), wird er auch Österreich nachtrauern können (416). In dieser nicht eingestandenen Zerrissenheit unterscheidet sich der Taufpate ganz deutlich vom Mathematiklehrer des Protagonisten, der – wie bereits gesehen – in eindeutig deutscher Perspektive «Österreichs Todesurteil» im Jahre 1866 absolut bejahte und dessen Überleben «nach Königgrätz» – dem erst der Anschluß 1938, als «Vollendung dessen, was 1866 begonnen hat», ein Ende gesetzt habe – kritisch betrachtete (322).

Im Unterschied zum Mathematiklehrer kann der Taufpate, der um jeden Preis ein Deutscher sein möchte, die Entgegensetzung zwischen den zwei deutschen Ländern nicht aushalten und steigert sich zum Schluß in den absoluten Unsinn:

Der Taufpate war empört. Wütend wuzelte er eine Zigarette. «Ohne die Deutschen hätten wir den Krieg verloren!» sagte er großspurig.
«Den haben wir auch so verloren!» erwiderte trocken der Vetter Michl. (104)

Mit dem «wir» meint also der Taufpate wieder die Österreicher und möchte sich den Deutschen so dankbar erweisen, daß er sogar vergißt, daß Deutschland und Österreich den ersten Weltkrieg tatsächlich verloren hatten.

Der Erzähler unterläßt es nicht, noch einmal ausdrücklich auf die Absurditäten der historischen Argumentationen des Taufpaten aufmerksam zu machen, indem er auch auf ihren Ursprung hinweist und ihnen vor allem aus der späteren Perspektive eine weitreichendere Bedeutung zuschreibt:

Der Taufpate hatte stets zu allen Dingen absonderliche Ansichten vertreten, aber derart kurios wie diesmal hatte er nie zuvor geredet. Offenbar war die neue Zeitung, die er mit dem «Böttich», für dessen gesunden Ratschluß niemand im Tal einen Heller gegeben hätte, zusammen las, in ihn gefahren und hatte ihn gewissermaßen von innen

her aufgefressen, mit Haut und Haaren. Die Eltern und der Vetter Michl waren baff.

Erst viel später begriff ich, daß genau in diesen ersten dreißiger Jahren bei uns im Tal die Vergangenheit zu sterben und alles sich zu verändern begann, einschließlich der Wegweiser unseres Lebens, die mit einemmal nicht mehr rückwärts, sondern vorwärts wiesen. (104f.)

An dieser Stelle wird die aus der Zeit des Schreibenden stammende Interpretation des Historikers ausdrücklich gemacht, der einen Dialog über die Ereignisse des Jahres 1866 inszeniert, um jene tiefe Änderung in der Geschichts- und Weltauffassung zu verdeutlichen, die im Dorf, im ganzen Tal und sehr wahrscheinlich in ganz Südtirol am Anfang der 30er Jahren stattgefunden hat und die vom Erzähler neun Kapitel später noch einmal thematisiert werden sollte. Diese «allmähliche Veränderung» betrifft das Verhältnis zu Österreich und zu Deutschland:

Waren bis dahin «Österreich» und «Tirol» unsere patriotischen und politischen Hauptwörter gewesen, für manche noch «der Kaiser», und «deutsch» nur ein Eigenschaftswort, mit dem man unsere Sprache bezeichnete und die Schule und die Richter, die wir gerne gehabt hätten, so gebrauchten nun immer mehr Menschen das «Deutsch» als Hauptwort, wogegen alles, was mit Tirol und mit Österreich zusammenhing, immer deutlicher in die Rolle untergeordneter Eigenschaftswörter verdrängt wurde. (186)

Die «vertraute Landschaft der Vergangenheit», d.h. die gewohnten österreichischen geographischen wie historischen «Wegweiser», ja das tiefe österreichische Bewußtsein der Südtiroler, wurde plötzlich von den neuen Parolen wie «großdeutscher Zusammenschluß», «nationaler Volksstaat», «sittliche Erneuerung des deutschen Volkes», «gleich einer vom Berg der Zukunft herabstürzenden Steinlawine» verschüttet (187). Plötzlich wollte man nicht mehr «österreichisch» sein oder wieder werden, sondern nur «deutsch sein»:

So begann man also bei uns «deutsch» zu sagen, auch wenn man «österreichisch» oder «tirolerisch» meinte. Das neue Hauptwort unserer patriotischen Empfindungen ließ das Bewußtsein ungeahnter Kraft, nie gekannter Größe, unermesslicher künftiger Macht in viele Herzen strömen. Österreich? Tirol? Deutsch sein, das war's. Deutsch sein hieß, nicht der verlorene Sohn eines untergegangenen Reiches, sondern der unerlöste, auf Erlösung hoffende Sohn eines Reiches der Zukunft zu sein, *des* Reiches. (188)

Genau dieser Perspektivenwechsel, diese plötzliche Verleugnung der eigenen Identität und das Stieren nach Deutschland, die Veränderung der historischen Bezugspunkte, will der Dialog zwischen dem Vater des Protagonisten und dem Taufpaten über die Ereignisse von 1866 verdeutlichen: die historischen Unsicherheiten und Ungenauigkeiten des Taufpaten, der sich einerseits mit Deutschland identifiziert, andererseits aber nicht aufhören kann, sich als Österreicher und natürlich auch als Südtiroler zu empfinden, versinnbildlichen gerade die Ungewißheit einer Übergangsphase, in der alle gewohnten «Wegweiser» ihre Gültigkeit verloren hatten.

Durch den Rückgriff auf unterschiedliche Auslegungen einer weit zurückliegenden Vergangenheit bringt also Gatterer das Kunststück fertig, eine neue und radikale Interpretation einer viel näheren Vergangenheit zu suggerieren. Demnach ist nämlich die Identität der Südtiroler nicht etwa durch die Annexion Südtirols an Italien nach dem ersten Weltkrieg brüchig geworden, sondern einzig und allein durch die nationalsozialistische Ideologie, welche innerhalb der südtiroler Bevölkerung tiefe und kaum überbrückbare Gräben aufgerissen hat:

Nun ließ es sich nicht mehr länger verbergen: es waren zwar alle «deutsch» im Tal, die Einheimischen meine ich, aber die einen waren's so und die andern anders, die einen waren für das Hakenkreuz, die andern für Österreich, obgleich man von Österreich immer weniger hörte. [...] Diejenigen, die für Hitler waren, versagten denjenigen, die für Schuschnigg oder für Österreich waren, den Gruß, und umgekehrt. Immer mehr ließen sich von der Seuche des Fanatismus anstecken, eines Wahns, der jeden Andersdenkenden für einen Verräter und Feind hielt [...]. (211)

Die Bedeutung des Geschichtsgesprächs zwischen dem Taufpaten und dem Vater des Protagonisten wird noch zusätzlich symbolisch untermauert. Obwohl nämlich der Erzähler ausdrücklich und vielleicht zu entschieden behauptet, daß «es [...] gewiß ein Zufall» (105) war, so geschieht es in Wirklichkeit gar nicht zufällig, daß gleich nach dem Gespräch «die Großmutter aus dem Haus auszog» und ein Streit zwischen ihr und ihrem Sohn, dem Vater des Protagonisten, anfängt. Dieser Auszug verdeutlicht nämlich auf einer symbolischen Ebene eben jene Spaltung innerhalb der südtiroler Bevölkerung, von der das Geschichtsgespräch ein erster Ausdruck war. Dieser Auszug wird alsdann gegen Ende des Romans eine Entsprechung und einen Abschluß finden, wenn angesichts der Option die

Großmutter ihrer Tochter einen geweihten Rosenkranz zuschickt, um sie als «walsche» zu verfluchen (392).

IV. Epilog

Der Bildungsroman eines Historikers?

Nachdem die Analyse der komplexen historischen Stratifikation des Romans die Kunstfertigkeit des Zusammenspiels von Schriftsteller und Historiker gezeigt hat, kann es zweckmäßig erscheinen, die zu Beginn dieser Untersuchung gestellte Frage nach der Gattungszugehörigkeit dieses Werkes noch einmal abschließend zu stellen.

Bereits die kunstvolle Organisation des historischen Materials zeigt unmißverständlich, daß es sich dabei keinesfalls um einen bloßen «Zustandsbericht» handelt. Der autobiographische Charakter der Erzählung, welcher jedoch weder das Vorhandensein von «poetischen» bzw. fiktiven oder erfunden Episoden noch eine kunstbewußte Organisation derselben ausschließt, ist hingegen evident. Die Gattungsbezeichnung «Memoiren» paßt allerdings nicht auf das Werk, da sie gewöhnlich die Erinnerungen des öffentlichen Werden und Wirken einer historischen Persönlichkeit charakterisiert. Obwohl das Werk inhaltlich ein «Heimatroman» oder allgemeiner ein «Heimatbuch» sein könnte, indem es das einfache Leben in einem kleinem Bergdorf zum Gegenstand hat und auch mit einer gewissen Zuneigung und Nostalgie auf diese Welt blickt, so verhütet jedoch die stets kritische, ironische und oft auch satirische Präsenz des Erzählers jegliches Abgleiten in diese nostalgische und apologetische Gattung.

Auch der «dokumentarische Wert» dieses Werkes, insbesondere der vielen ethnographischen, anthropologischen, soziologischen und linguistischen Bemerkungen, steht außer Zweifel, wobei es jedoch eine große Einschränkung wäre, die Bedeutung dieses Romans auf diese «mikrogeschichtliche» Komponente zu reduzieren, da einer der wichtigsten und wesentlichsten Aspekte dieses Werkes gerade in dem ständigen Perspektivenwechsel zwischen Mikro- und Makrogeschichte, zwischen der unmittelbaren, dafür aber verständnislosen Sicht des Kindes und dem überlegenen, in mehrfachem Sinn ironischen Blick des Erzählers besteht, der auf die Gegenwart der erzählten Geschichte durch die Augen des Historikers schaut, der sowohl die Vergangenheit als auch die zukünftige Entwicklung kennt.

Es bleibt abschließend noch die Frage zu stellen, ob es sich vielleicht beim Roman *Schöne Welt, böse Leut* nicht wirklich um einen «Bildungsroman» handelt, d.h. um jenen «Grünen Heinrich des Sextentals», von dem

man gesprochen hat. Weder der autobiographische Charakter des Werkes noch die vielen pikaresken und schwankhaften Züge desselben widersprechen dieser Gattungszugehörigkeit, da bekanntlich der Pikaroroman zu den entfernten Vorfahren dieser Gattung zählt. Auch das Verhältnis des Erzählers zum Protagonisten, der diesen wohlwollend und unterstützend auf dem Weg und zum Ziel der Bildung begleitet, die er bereits erreicht hat, stimmt mit jenem des Bildungsromans überein.

Gegen eine solche Zuschreibung könnte allerdings die Tatsache sprechen, daß der Protagonist des Romans zu wenig Individualität besitzt, zu blaß gezeichnet ist und stets im Hintergrund bleibt. Was wir von ihm und vor allem von seiner Entwicklung im Laufe des Romans erfahren, ist im Grunde ziemlich wenig und man hat ja zuweilen sogar den Eindruck, als würde der Erzähler eine gewisse Scheu hegen, zu viel von sich selbst zu erzählen. Vom Anfang an ist der Protagonist auf jeden Fall das, was er auch am Ende des Romans ist, nämlich der «allzeit zu blasser Bravheit bereite Musterknabe» (322). Mehr denn richtiger Protagonist ist er Zeuge des Geschehens, ein aufmerksamer, abwägender und toleranter Zuhörer, der manchmal etwas altklug wirkt und trotz der schwierigen Zeiten, in denen er lebt, sich nie «am Scheideweg» befindet und keine bedeutende Krise durchmacht. Der Protagonist wird im Laufe des Romans nicht sosehr mit lebensprägenden Erlebnissen, sondern vielmehr mit unterschiedlichen und oft entgegengesetzten Geschichtsinterpretationen konfrontiert. Gerade aus diesen Erfahrungen, die er sowohl zu Hause als auch in der Schule immer wieder macht, lernt er aber das Zweifeln, das Relativieren und das Hinterfragen aller offiziellen Wahrheiten⁷⁹: aus ihnen wird also jener Historiker geboren, der später als Erzähler das Wort nimmt und auf kunstvolle, oft ironisch gebrochene Art und Weise seinen Werdegang nachzeichnet.

Die Geschichte bzw. der Umgang mit Geschichte stellt also den eigentlichen und wahren Gegenstand des Romans dar, welcher nicht sosehr Geschichte erzählt oder darstellt, sondern vielmehr zeigt, wie man mit Geschichte umgehen kann. Indem er verschiedene und z.T. entgegengesetzte Geschichtsbilder nebeneinander stellt und miteinander reagieren läßt, strebt er jene «Re-Historisierung der zur Natur gemachten, das heißt der mythologisierten Geschichte» an, in der Gatterer die wahre Aufgabe des Historikers sieht⁸⁰. Insofern zeigt aber der Roman *Schöne Welt, böse*

⁷⁹ Vgl. Gatterer: *Schöne Welt, böse Leut* (s. Anm. 5), S. 287f. und ganz ähnlich auch in Ders.: *Über die Schwierigkeit, heute Südtiroler zu sein* (s. Anm. 71), S. 324.

⁸⁰ Vgl. Stuhlpfarrer: *Eine neue Geschichtsschreibung* (s. Anm. 31), S. 49.

Leut auch, wie man letztendlich zum Historiker wird und könnte daher, mit allen notwendigen Einschränkungen, als Bildungsroman eines Historikers definiert werden; eines Historiker freilich, der an keine historische Wahrheit glaubt und trotzdem nicht in den historischen Relativismus verfällt, weil er von der moralischen Wichtigkeit der Wahrheit überzeugt ist; eines Historikers also, der ganz im Lessingschen Sinne nicht die Wahrheit, sondern nur das Streben nach Wahrheit für sich in Anspruch nimmt.

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