

Studia theodisca XI

Gotthold Ephraim Lessing • Marcel Reich-Ranicki

Sebastian Haffner • Zacharias Werner

Friedrich Hölderlin • Bertolt Brecht

Klaus Mann • Christa Wolf

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. XI (2004)

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 XI

Gotthold Ephraim Lessing • Marcel Reich-Ranicki
Sebastian Haffner • Zacharias Werner
Friedrich Hölderlin • Bertolt Brecht
Klaus Mann • Christa Wolf

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

F. C.

Indice dei saggi

Giuseppe Dolei – <i>Das Individuum und die Geschichte</i>	p. 9
Erminio Morengi – « <i>Der vierundzwanzigste Februar</i> » di Zacharias Werner e il travaglio dell'anima romantica. Alcune riflessioni	p. 25
Roberta Bergamaschi – « <i>Emilia Galotti</i> ». <i>Historische Quellen</i>	p. 41
Fausto Cercignani – <i>La “spietata” Medea di Christa Wolf</i>	p. 61
Anton Reininger – <i>Lessings «Minna von Barnhelm» und die französische Komödie des 18. Jahrhunderts</i>	p. 99
Marco Castellari – <i>La presenza di Hölderlin nell'«Antigone» di Brecht</i>	p. 143
Karin Spiller – <i>Zwischen Europa und Deutschland: der Fall Klaus Mann</i>	p. 183
Nicola Bietolini – <i>La salvezza e l'illusione. Il mito di Faust nei «Faust-Pläne und -Fragmente» di Lessing</i>	p. 199

Giuseppe Dolei
(Catania)

Das Individuum und die Geschichte

Über den Nationalsozialismus und seine Folgen haben wir viel gelesen und gesehen: so viel, dass wir uns kaum des Eindrucks erwehren können, als ob Überfluss an der betreffenden Dokumentation herrsche. Und doch, wie es bei jedem weittragenden Umbruch der menschlichen Geschichte der Fall ist, erweisen sich das Zustandekommen und der Erfolg des Dritten Reichs als ein unerschöpfliches Ereignis. Zwei kürzlich erschienene Autobiographien sind ein Beweis dafür. Warum setzen sie uns wie von neuem das wohlbekannte Elend des Dritten Reichs vor Augen? Weil in beiden Fällen nicht nur die Opposition gegen einen politischen Gegner geschildert wird, sondern vor allem die innere Spaltung zwischen Nation und Kultur als Leitfaden einer individuellen Geschichte, als Infragestellung einer Identität.

Der aus Polen stammende Jude Marcel Reich¹ besuchte schon als Kind die deutsche Schule, wuchs in Berlin auf und wurde einer der besten Schüler am "Fichte-Gymnasium". Nicht ganz ohne Schwierigkeiten. Beim Abschied von seiner damaligen Lehrerin in Polen erfährt der neunjährige Marcel, er sei dabei, ins Land der Kultur zu fahren. Diese Vision von Deutschland als vom Land der Kultur macht sich das Kind zu eigen, allerdings mit einer unheimlichen Korrektur. Zu den Schulmethoden dieses kultivierten Landes gehört auch eine demütigende Züchtigung: Kinder, welche die Ordnung verletzt haben, werden von ihren Erziehern vor aller Augen geprügelt. So entsteht, zusammen mit dem Glück, in den Bann der deutschen Literatur und der deutschen Musik geraten zu sein, eine immerwährende Angst, «die Angst vor dem deutschen Rohrstock, dem deutschen Konzentrationslager, der deutschen Gaskammer, kurz: vor der deutschen Barbarei» (S. 31).

¹ M. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999 (weiter im Text mit der Seitenangabe zitiert).

Dieser Widerspruch wird wie eine dunkle Wolke das ganze Leben Marcel Reich-Ranickis überschatten. Der anfangs als Außenseiter wirkende Schüler integriert sich bald im preußischen Schulsystem. Er ist begabt und besitzt den Ehrgeiz, sich zuerst in Mathematik, danach in Deutsch auszuzeichnen. Die Anerkennung lässt nicht auf sich warten. Ein Pädagoge (Knick), der in seinem vielseitigen Wissen sowie in seiner liberalen Gesinnung den deutschen Idealismus verkörperte, lobt Reichs Aufsätze und führt nachmittags in seiner Wohnung tägliche Gespräche über Literatur mit dem begabten Schüler. Ein anderer Lehrer, der Deutschlehrer Carl Beck, ein jovialer, gutmütiger Repräsentant des deutschen Liberalismus, hegt keine Bedenken, die Aufsätze des jüdischen Schülers Reich immer mit einer Eins, also mit der besten Note, auszuzeichnen. Nicht nur. Bei der Bewertung der Schulaufgaben setzt Beck Maßstäbe, welche für den zukünftigen Kritiker von entscheidender Bedeutung sein werden.

Bei der Interpretation des Schiller-Gedichts *Pegasus im Joche* passiert dem begabten Schüler ein Malheur. Er war dabei, seinen Klassenaufsatz abzugeben, als er merkt, dass etwas nicht stimmt. Ein ganzer Abschnitt überzeugt ihn nicht mehr und in letzter Minute entscheidet er sich, ihn durchzustreichen und die anderen Abschnitte anders zu nummerieren. Er weiß doch, dass solche Umarbeitungen keinen Wohlgefallen bei den Lehrern finden. Überraschenderweise bekommt auch diese Arbeit die beste Note mit folgender Begründung: «Ich gebe Ihnen eine Eins aus zwei Gründen. Erstens wegen des Gedankens in dem gestrichenen Abschnitt und zweitens dafür, dass Sie diesen Gedanken schließlich doch verworfen haben. Denn er war originell, aber falsch» (S. 88). Dieser politisch nicht engagierte Mensch hatte den Geist der deutschen Klassiker so ernst genommen, dass er den Geboten des Naziregimes nicht folgen kann. Vor sämtlichen Juden, denen er auf der Straße begegnet und die er durch den obligatorischen gelben Stern erkennt, pflegt Beck stets den Hut zu ziehen, als seien alle seine Bekannten. Bis zuletzt erfüllt der couragierte Lehrer seine Pflicht. In der Sprechstunde empfängt er Marcells Mutter sehr freundlich und empfiehlt ihr, «sich von den zeitbedingten Umständen nicht beirren zu lassen und ihrem Sohn das Studium der Germanistik zu ermöglichen» (S. 89). Das Land der Kultur hat also seine loyale Vertreter, das preußische Gymnasium prägt, über die Schulzeit hinaus, Marcel Reichs Lebensstil und -Wandel.

Auf dem politischen Feld aber zeichnet sich ein anderes Deutschland ab, dessen ausgesprochenes Ziel darin besteht, das Gedankengut der deutschen Klassik auf eine barbarische Weise zu zerstören. Trotz unerhörter

Schikanen und Verfolgungen war bei vielen Juden der Glaube an Deutschland als einen Rechtsstaat so stark, dass sie sich nicht entscheiden konnten, ins Ausland auszuwandern. Zu seinem Glück wurde Marcel kurz nach der Reifeprüfung am 28.10.1938 aus seiner Berliner Wohnung vertrieben und nach Polen deportiert. In Warschau lebt er versteckt und entkommt knapp dem Tode. Wird nun der gefährdete junge Intellektuelle jüdischer Abstammung zu einem passionierten Zionisten? Lehnt der vom Tode Bedrohte die Kultur seiner Verfolger ab, um sich etwa der polnischen Kultur hinzuwenden? Im Gegenteil: mit Thomas Mann und dessen Brief aus der Schweiz vom Februar 1937 streitet er den Nazis die unglaubliche Kühnheit ab, «sich mit Deutschland zu verwechseln» (S. 104).

Marcel Reichs Heimat bleibt die Literatur; nach wie vor leuchtet ihm als Leitstern die deutsche Kultur. Man lese, wie der einem fast sicheren Tode ausgelieferte junge Mann sich zum Krieg und dessen Ende stellt: «Sogar nach der Eroberung von Paris kam meine Überzeugung über den Sieg der Alliierten keinen Augenblick ins Wanken. Daran war das preußische Gymnasium schuld, das mir immer wieder beigebracht hatte, dass in der Geschichte der Menschheit letztlich stets die gerechte Sache triumphiere» (S. 170). Kein Glaube an Gott also, oder an die Überlegenheit der westlichen Mächte, sondern der unerschütterliche Glaube an eine geschichtsimmanente Gerechtigkeit, eine Lehre des deutschen idealistisch geprägten Gymnasiums.

Und es bleibt nicht bei der Theorie. Im von den SS besetzten und bewachten Warschau kann der versteckte Jude paradoxerweise seiner beliebten deutschen Literatur wieder begegnen und sie praktisch benutzen. Marcel und seine verlobte Tosia finden auf abenteuerliche Weise Unterschlupf bei Bolek, einem arbeitslosen Setzer, der ein Häuschen am Rande der Stadt bewohnt. In diesem Vorort wird oft das elektrische Licht abgeschaltet und die nicht billige Petroleumlampe so spärlich wie möglich gebraucht. So verbringt man den Abend oft im Dunkeln, indem es über alle möglichen Dinge geplaudert wird. Eines Tages aber verlangt es Boleks Frau, Marcel solle eine womöglich spannende Geschichte erzählen. Von nun an muss sich der gebildete Gast etwas Spannendes einfallen lassen, und zwar monatlang. Er macht also von seinem literarischen Gedächtnis einen lockeren Gebrauch und bastelt spannende Kurzfassungen von Romanen und Novellen, Dramen und Opern zusammen.

Wie reagieren nun die Zuhörer in diesem improvisierten literarischen Quartett? Abgesehen von Tosia, die gebildet ist, haben weder Bolek noch

seine Frau je den Namen Goethe oder Shakespeare gehört. Desto verblüffender ist ihre Anteilnahme am Schicksal von König Lear oder von Werther. Als der Erzähler die Handlung von *Kabale und Liebe* zusammenfasst, kann Bolek nicht umhin, seiner naiven Aufregung Ausdruck zu geben: «Weißt du, ich habe diesen Wurm gekannt, genau so einer hat in unserer Druckerei gearbeitet» (S. 287). Noch überraschender sein Kommentar zum Drama *Der Prinz von Homburg* und seine leidenschaftliche Bewunderung für dessen Helden, der in Boleks Mund "Herr Hamburg" heißt: «Der Teufel soll die Deutschen holen, alle zusammen. Aber dieser Herr Hamburg, der gefällt mir [...] Er pfeift auf Ruhm und Ehre. Ja, das gefällt mir. Ich sage es dir: Dieser Deutsche, der Teufel soll sie alle holen, ist der Mutigste von ihnen. Er hat Angst, aber er schämt sich nicht, er redet offen von seiner Angst. Solche, die leben wollen, die lassen auch andere leben. Schade, dass er nicht jetzt der Kommandant von Warschau ist. Dieser Deutsche, der Teufel soll sie alle holen, er würde niemanden hinrichten lassen» (S. 287).

In einer Zeit immerwährender Lebensgefahr, da er auf die deutsche Literatur als seinen Beruf längst verzichtet hat, macht der junge Marcel die sonderbare Erfahrung, dass Literatur nicht nur einen ästhetischen Wert besitzt, sondern auch eine verbindende Kraft, eine Kraft nämlich, welche imstande ist, auf Menschen unterschiedlicher Nationen und Bildung zu wirken. Wie der Prinz von Homburg, hat auch der arme polnische Setzer Bolek Angst vor dem Tode und schämt sich nicht, offen davon zu reden. Sollte der Teufel nicht die Deutschen alle zusammen holen, und sollte einer von ihnen das in seinem Haus versteckte jüdische Paar entdecken, würde Bolek zusammen mit seiner Familie sofort erschossen werden. Außerdem ist seine Armut derart extrem, dass die Notwendigkeit zwei Erwachsene mehr am Leben zu erhalten mit sich die Gefahr bringt, dass alle im Häuschen zusammen verhungern. Aber Bolek ist ein kleiner Held. Sein edler Geist protestiert dann und wann gegen die verlängerte Anwesenheit der jungen Juden, er findet doch nie den Mut, sie herauszuwerfen. Und wenn er mehr als üblich seinen beliebten Wodka getrunken hat, wagt er sogar, sich mit der Macht der Geschichte zu messen: «Adolf Hitler, Europas mächtigster Mann, hat beschlossen: Diese beiden Menschen hier sollen sterben. Und ich, ein kleiner Setzer aus Warschau, habe beschlossen: Sie sollen leben. Nun wollen wir mal sehen, wer siegen wird» (S. 284).

Einige Jahre vergehen. Der Krieg endet tatsächlich mit der Niederlage Deutschlands. Im von der russischen Armee befreiten Polen, mehr aus Dankbarkeit als aus Überzeugung, entscheidet sich der überlebende Mar-

cel, der kommunistischen Partei beizutreten. Dank seiner Sprachkenntnisse wird er bald zum Posten des polnischen Konsuls in London vorgeschlagen. Allerdings muss vorerst der zu deutsch, zu jüdisch, zu wenig polnisch klingende Namen Reich in Reich-Ranicki geändert werden. Das Rad des Schicksals scheint sich endlich, zu seinen Gunsten zu drehen. Der mit 28 Jahren jüngste Konsul in London kann, zusammen mit seiner Frau Tosia, den Luxus einer schönen Wohnung sowie eines amerikanischen Autos genießen, und sich an der Geburt eines Kindes erfreuen. Das Privileg erweist sich aber als kurzlebig. Polen wird zu einem eindeutig stalinistischen Staat, wo jüdische Intellektuelle immer weniger erwünscht sind. Andererseits gilt bald Reich-Ranicki als "kosmopolitisch", gleichbedeutend in der kommunistischen Sprache mit "linienuntreu". Viele Diplomaten kommunistischer Staaten spüren die Gefahr einer politischen Verfolgung, die ihnen jenseits des eisernen Vorhangs bevorsteht, und kehren in ihre Heimat nicht mehr zurück. Warum hat Marcel Reich-Ranicki auf das Abendland verzichtet und die eigene Abberufung aus London beantragt? War er ein überzeugter Kommunist geworden oder hatte er eine starke Sehnsucht nach Polen? Noch einmal war ein Grundsatz des preußischen Gymnasiums im Spiel: «Dort hatte man mir beigebracht, dass man unter allen Umständen loyal zu sein habe und dass niemand verächtlicher sei als der Verräter» (S. 330).

In Polen (1949-1958) als Übersetzer und Vermittler der DDR-Literatur, danach in Westdeutschland als Journalist und Kritiker, entwickelt sich die Laufbahn eines Autodidakten: «Nach meinem Abitur hat sich nie jemand bemüht, mir etwas beizubringen. Was ich kann, habe ich selber gelernt» (S. 200). Das erklärt einerseits den starken Einfluss des deutschen Gymnasiums auf Reich-Ranickis Gesinnung und andererseits den raschen Erfolg seiner Literaturkritik in Deutschland und außerhalb Deutschlands. Schon in Polen beginnt für den aus der kommunistischer Partei ausgeschlossenen Kritiker eine neue, teilweise verblüffende Erfahrung: das Gespräch mit lebenden Dichtern. Es sind noch einmal Vertreter der deutschen Literatur. Allerdings dürfen am Anfang der fünfziger Jahre nur Schriftsteller aus der DDR nach Warschau eingeladen werden. Aber die politische Farbe – so muss bald der autodidaktische Kritiker lernen – spielt bei den Schriftstellern eine geringe Rolle im Vergleich zu der besessenen Vorliebe für das eigene Werk, das ihnen meistens eigen ist. So spricht der unpolitische Dichter Peter Huchel 1956 in Warschau und Jahrzehnte später in Staufen (1977) ständig über zwei Themen: über seine Gedichte und über die von ihm redigierte Zeitschrift «Sinn und Form». Zum

Entsetzen des jungen Kritikers erschüttert Huchel die Nachricht vom Tode Brechts nicht weil ein großer Dichter mit knapp 58 Jahren, sondern weil ein Förderer der Zeitschrift «Sinn und Form» gestorben war.

Brecht wiederum, der 1952 nach Polen eingeladen wurde, zeigt für das kommunistische Nachbarland und dessen furchtbar zerstörte Hauptstadt nicht das geringste Interesse. Er kommt nach Warschau, einzig um sein in Polen noch unbekanntes Theater durchzusetzen, wie ein Geschäftsmann, der unbedingt seine Waren verkaufen will, wie «ein tüchtiger Impresario des Dichters Bertolt Brecht» (S. 349). Und wie ein tüchtiger Impresario glaubt Brecht, es helfe ihm etwas, das er nicht nötig hätte: eine ziemlich lächerliche Selbstinszenierung. Bei dem zu seinen Ehren gegebenen Mittagessen lässt der Dichter von Helene Weigel seine Abwesenheit entschuldigen: er sei krank. Für denselben Nachmittag aber verabredet er Interviews in seinem Hotel mit einem Regisseur, mit einem Übersetzer und mit dem Kritiker Reich-Ranicki. Dieser muss noch eine Lehre ziehen: auch große Künstler können eine Schwäche für die Kostümierung haben. Brecht trägt eine schlichte dunkelgraue Joppe, die plebejisch anmutet und aus dem besten englischen Stoff geschneidert ist. Er sitzt hinter einem Tisch, auf dem eine große Obstschale glänzt. Diese Schale, deren köstliche Früchte (Apfelsinen, Weintrauben, Bananen) damals in Polen nicht aufzutreiben waren, schafft eine Distanz zwischen dem Prominenten und seinen Gesprächspartnern, welchen allen nichts von diesem Obst angeboten wird. Bei dem Gespräch mit Reich-Ranicki bleibt auch Brecht bei einem einzigen Thema: sein Werk, sein Theater und die Möglichkeiten, es ins Polnische zu übersetzen und auf die Bühne zu bringen. Auch den Komponisten, welche die Musik zu einigen seiner Stücke geschrieben haben (Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau), ist der große Dramaturg geneigt, nur eine geringe Bedeutung beizumessen. Kein Wunder dass der junge Kritiker, bei allem Respekt vor Brechts souveräner und fast unheimlicher Energie, nichts von seiner charismatischen Ausstrahlung, von seinem nachgerühmten Charme zu spüren bekommt.

Einen besonderen Charme besitzt allerdings die Schriftstellerin Anna Seghers, den Charme einer naiven und liebenswürdigen Frau, der jede Spur von Affektation ferne bleibt. In einem zweistündigen Gespräch mit ihr macht jedoch der eifrige Interviewer noch eine bestürzende Erfahrung. Er hat all ihre Romane und Erzählungen gelesen, und vor allem bewundert er *Das siebte Kreuz*. Als er nun dessen Komposition vor Anna Seghers besonders rühmt, erwidert sie ihm bescheiden, sie habe die Komposition selbst nicht erfunden, sondern von Manzonis Roman *Die Verlobten* über-

nommen. Reich-Ranicki ist nun aufgefordert, das Meisterwerk Manzonis zu lesen. Er nimmt *Die Verlobten* unter die Lupe, kann aber beim besten Willen keine nennenswerten Analogien zum Roman der Anna Seghers auffinden. Sie hat also *Das siebte Kreuz* geschrieben, aber nicht verstanden. Sie, die Autorin, kann sich über ihre Figuren gemächlich unterhalten, ist doch von der Raffinesse ihrer künstlerischen Mittel, von ihrer in der Komposition angewandten Virtuosität kaum bewusst. Welche Lehre zieht denn der Autodidakt aus dem langen Gespräch? Er lernt auf Leben und Sterben «dass die meisten Schriftsteller von der Literatur nicht mehr verstehen als die Vögel von der Ornithologie. Und dass sie am wenigsten ihre eigenen Werke zu beurteilen imstande sind» (S. 343).

Wie erklärt sich dann Reich-Ranickis rascher Erfolg in Westdeutschland, wo er bald Kritiken für die besten Zeitungen des Landes («Die Frankfurter Allgemeine», «Die Welt»), sowie für verschiedene bedeutende Rundfunksender schreiben kann? Gewiss, am Anfang kam ihm seine Erfahrung mit dem literarischen Leben Ostdeutschlands zugute. So veröffentlicht er in der «Welt» eine Reihe von Portraits «Deutscher Schriftsteller, die jenseits der Elbe leben» (die Sigle DDR durfte man damals nicht verwenden). Aber bald wird er dazu aufgefordert, sich mit den größten westdeutschen Autoren auseinanderzusetzen: von Böll zu Grass, von Siegfried Lenz zu Hesse, von Enzensberger zu Martin Walser. Wo liegt also die Ursache des Erfolgs seiner Literaturkritik?

Der von unheimlichen Erfahrungen gezeichnete autodidaktische Kritiker gewinnt die Leser für sich, weil er für die Leser, nicht für eine Zunft, schreibt. Wo eine Nation trennen kann, verbindet die Literatur. Der Außenseiter Marcel Reich-Ranicki findet eine neue Heimat in einer deutschen Tradition, die im “Dritten Reich” offiziell verpönt und nach dem Krieg nicht mehr ins Leben gerufen worden war. Es ist die Tradition der großen militanten Kritiker (von Heine bis Tucholsky), welche alle für Zeitungen arbeiteten und den gleichen Adressaten im Auge hatten: das Publikum. Von Fontane hat Reich-Ranicki gelernt, dass es vor allem darauf ankommt, vom Publikum wenigstens begriffen zu werden. Von der militanten Literaturkritik wiederum hat er gelernt, dass ein Interpret von Rang der Verdeutlichung willen ein gewisses Risiko nicht scheuen soll: «Gute Kritiker haben oft das, was sie mitzuteilen wünschten, auf des Messers Schneide gebracht und auf die Spitze getrieben, damit es einsichtig und klar werde» (S. 436).

Dieses Risiko ist Marcel Reich-Ranicki oft eingegangen. Nach eigenem Geständnis hat er sich häufig die Freiheit genommen, seine Ansichten zu

übertreiben und zu überspitzen. Trotzdem ist ihm diese Tendenz vom Publikum verziehen worden. Nicht zufällig: auch angesichts seiner verfehlten Urteile (wie zum Beispiel über *Die Blechtrommel*) haben die Leser nie daran gezweifelt, dass seine Schriften ständig auf einem doppelten Fundament beruhen. Zum einen die Erfahrungen eines Autodidakten, für den das Leben die Rolle eines Meisters übernommen hat; und zum anderen die Literatur als ein Lebensgefühl, als eine Leidenschaft, als gelebte Literatur. Die Mitteilung an den Leser wird also eine lebenswichtige Notwendigkeit, die Literatur wird zu einer zweiten Heimat. Rückblickend auf seine lange literarische Tätigkeit kann Marcel Reich-Ranicki folgende Liebeserklärung machen: «Letztlich ist es ja die Liebe zur Literatur, diese mitunter sogar ungeheuerliche Leidenschaft, die es dem Kritiker ermöglicht, seinen Beruf auszuüben, seines Amtes zu walten» (S. 437).

* * *

Im Gegensatz zu Reich-Ranicki lag Sebastian Haffners Schicksal nicht auf der Seite der Verfolgten. Wie wir aus seiner Autobiographie² erfahren, war Haffner weder ein Jude, noch ein Kommunist, sondern der Sprössling einer großbürgerlichen Familie, Sohn eines preußischen Beamten und selber ein begabter Jurist. Warum hat er schon 1933 mit knapp 26 Jahren den Entschluss gefasst, Deutschland zu verlassen und nach Paris auszuwandern? In seiner Familie hat Sebastian die Grundsätze des Rechtsstaates mit der Muttermilch eingesaugt. Sein Vater ist ein beispielhafter Repräsentant des preußischen Puritanismus, dessen Prophet Kant und dessen leuchtendes Beispiel Friedrich der Große war. Der preußische Puritanismus fordert «Strenge, Würde, Enthaltbarkeit gegenüber den Freuden des Lebens, Pflichterfüllung, Ehrenhaftigkeit bis zur Selbstverleugnung, Weltverachtung bis zur Düsterei» (S. 96).

Diese Tugenden sind nicht unbedingt im Privatleben vorzuzeigen, wohl aber im Dienst des Staates, des Rechtsstaates, dessen Verfassung sich auf die absolute Unantastbarkeit der Justiz gründet. Nicht einmal der König von Preußen darf laut einer vielsagenden Anekdote ein Gericht beeinflussen, geschweige denn missachten. Nun wird unter den Augen des Praktikanten Haffner der Gerichtshof in Berlin, der Tempel der Gerechtigkeit also, von den SA aus den Angeln gehoben: die jüdischen Richter werden davongejagt und die arischen nehmen die unerhörte Gewalt still-

² S. Haffner, *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-33*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 2000 (weiter im Text mit der Seitenangabe zitiert).

schweigend hin. Die Spaltung zwischen deutscher Nation und deutscher Kultur wird für Haffners Vater unerträglich. Er, ein Beamter im Ruhestand, der 45 Jahre lang dem Staat gedient hat, ist nun gezwungen, schriftlich «der Regierung der nationalen Erhebung rückhaltlos» (S. 222) Treue zu geloben. Diese Erniedrigung kann der alte Kant-Verehrer nicht überleben. Er erkrankt bald und stirbt zwei Jahre später eines elenden und schrecklichen Todes.

Und Sebastian? Er muss seine bisherige Identität eines «gut ernährten, gut erzogenen, freundlichen und korrekten jungen Mannes» (S. 95) in Frage stellen und sich auf die Suche nach einer neuen Identität begeben. Was heißt deutsch sein? Wie kann ein Land der Kultur, das Land der Dichter und Denker, der Barbarei verfallen? Auf der Suche nach dem Ursprung des Dritten Reichs werden nun von Haffner die wichtigsten Etappen seines Lebens in Erinnerung gebracht und neu überprüft: der erste Weltkrieg; die große Inflation; die Weimarer Republik; der (aufhaltsame) Aufstieg des Nationalsozialismus.

So muss er feststellen, dass seine damalige Enttäuschung für den verfehlten Sieg Deutschlands im Krieg, die Enttäuschung eines etwa zehnjährigen Kindes, keineswegs ein Einzelfall gewesen war, sondern ein Massenphänomen, das später dem Nazismus sehr geholfen hat. Die Wurzel des Übels steckt also nicht im “Fronterlebnis”, sondern im Kriegserlebnis des deutschen Schuljungen. Wovon lebt das Kind Haffner in der Kriegszeit, also von seinem siebten bis zu seinem elften Lebensjahr? Zur Schule gehen, Schreiben und Rechnen, danach Latein und Geschichte lernen, mit den Eltern spazieren gehen und mit den Kameraden spielen: alles wurde in der Zeit nur langweilig. Reizender als eine Fussballmeisterschaft war dagegen der Krieg als ein großes, spannendes Spiel der Nationen. So begibt sich das Kind tagtäglich zu einem Polizeirevier, wo er sich auf die Zehenspitzen stellen und den Kopf in den Nacken legen muss, um den Heeresbericht lesen zu können, der an einem schwarzen Brett angeschlagen ist, mehrere Stunden ehe er in der Zeitung steht.

Zahlen von Gefangenen und Gefallenen, von Offensiven und Rückzügen kommen und gehen. Der eifrige Kriegsenthusiast notiert sich alles und einer Sache bleibt er bis zuletzt sicher, des “Endsiegens”: «Der Endsieg war für mich damals ungefähr das, was für den frommen Christen das Jüngste Gericht und die Auferstehung des Fleisches ist, für den frommen Juden die Ankunft des Messias» (S. 25). Desto erschütternder die Nachricht von der Niederlage Deutschlands und von den erniedrigenden Bedingungen des unterzeichneten Waffenstillstandes. Der Kopf des elfjähri-

gen Schülers kann so etwas nicht fassen. Er gerät in Verwirrung und Verzweiflung: «Wo aber war ein Halt, wo Sicherheit, Glauben und Vertrauen, wenn das Weltgeschehen so hinterhältig war?» (S. 32).

Die deutsche Niederlage als ein Trauma, als ein Grauen vor dem Leben: das ist die Erfahrung, welche die Kindheit einer ganzen Generation gezeichnet hat. Kein Wunder dass die eigentliche Generation des Nazismus in der Tat nicht die Frontgeneration gewesen ist, sondern die Generation der «in der Dekade 1900 bis 1910 Geborenen, welche den Krieg, ungestört von seiner Tatsächlichkeit, als großes Schauspiel erlebt haben» (S. 22). Andererseits ist der Sieg der Nationalisten bei näherem Betrachten nicht dem deutschen Volke zuzuschreiben. Das deutsche Volk muss sich selbst überwinden, um den Führer der neuen Partei überhaupt annehmen zu können. Hitler ist für den normalen Deutschen, nicht nur für eine Elite, ein durchaus abstoßender Mensch: «die Zuhälterfrisur; die Talmiele-ganz; der Wiener Vorstadtdialekt; das viele und lange Reden überhaupt, das Epileptikergehaben dazu, die wilde Gestikulation, der Geifer, der stierende Blick» (S. 87). Von einem solchen Mann würde ein normaler Deutscher es vermeiden, sich auf der Straße Feuer geben zu lassen. Wie erklärt sich denn sein rascher Erfolg?

Haffner ist darüber nicht im Zweifel, dass es sich dabei nicht bloß um ein automatisches Phänomen der Massenpsychologie handelt, und zwar um den Umschlag vom Ekel zur Faszination des ganz Widerlichen. Dieser Umschlag hat stattgefunden erst nachdem Hitlers Gegner nichts unternommen haben, um seinen immer steigenden Herausforderungen gegen die Legalität ein Ende zu setzen. Erst dann kann der unangenehme kleine Hetzer zum unbesiegbaren Dämon wachsen, dem sein Publikum eine immer widerstandslosere Hypnose entgegenhält. Eine große Masse erliegt nun dem Zauber des Ekelhaften und dem Rausch des Bösen. Und trotzdem: selbst bei den letzten Wahlen vom 5. März 1933 stimmte die Mehrheit der Bevölkerung nicht für Hitlers Partei, die trotz des in vollem Gang betriebenen Terrors nur 44 Prozent der Stimmen bekam. Entscheidend für den Triumph der Nazis war der feige Verrat aller Partei- und Organisationsführer: «Der Verrat war durchgehend, allgemein und ausnahmslos, von links bis rechts» (S. 126), von den Kommunisten und Sozialdemokraten über das katholische Zentrum bis zu den Deutschnationalen.

Unter der Fassade einer Bereitschaft zum Bürgerkrieg bereiten die Kommunisten in Wahrheit nur die rechtzeitige Flucht ihrer höheren Funktionäre nach Russland. Die Sozialdemokraten führen einen demütigenden Wahlkampf unter dem Motto “Wir sind auch national”. Indessen,

am Vorabend des Wahltags, verlässt ihr starker Mann Otto Braun Deutschland und fährt im Auto in die sichere Schweiz. Die katholische Partei bietet den Nationalsozialisten ihre Stimmen, die der Regierung Hitler die Zweidrittelmehrheit sichern und somit legal die Diktatur übertragen. Das feigste Schauspiel bieten aber in Haffners Augen die Deutschnationalen, welche Ehre und Heroismus auf den Schild ihrer Partei erhoben hatten: «Sozialistische Funktionäre, die ihre Wähler und Anhänger im Stich lassen und fliehen, sind, als Erscheinung, trübselig genug. Was aber soll man zu adligen Offizieren sagen, die zusehen, wie ihre nächsten Freunde und Mitarbeiter erschossen werden – wie der Herr von Papen – und weiter im Amt bleiben und “Heil Hitler” rufen?» (S. 128).

Durch den Verrat aller Partei- und Organisationsführer kann sich also Hitlers Diktatur innerhalb der absoluten Legalität verwirklichen. Auch deshalb hat die Nazirevolution nichts mit anderen Revolutionen der europäischen Geschichte gemeinsam. Bei Hitlers Machtübernahme gibt es keine revolutionären Massen oder Gruppen, welche gegen die bestehende Ordnung kämpfen und dabei unter Lebensgefahr zu Gewalttaten, zu Mord und Brand ausschreiten. Der Terror ist repressiver Art und kommt von einer einzigen Seite, von einem Staatsapparat, der auf Abschreckung und Machtdemonstration aus ist. Die SA, und später die SS, üben ihre pöbelhaften Grausamkeiten ohne jede eigene Gefahr aus. Es sind Räuber und Mörder, die als Polizei auftreten und, bekleidet mit der vollen Staatsgewalt, ihre Opfer als Verbrecher behandeln und zum Tode verurteilen. Haffners Bilanz lautet: «Viele, ja die meisten europäischen Staatswesen sind *blutiger* geboren worden. Aber es gibt keins, dessen Entstehung in diesem Masse *ekelhaft* war» (S. 121).

Die antisemitische Politik des Regimes ist grausam und lächerlich zugleich. Wo liegt offiziell die Schuld der Juden und somit die Begründung des Judenboykotts? Diese antinationalen Nicht-Arier, bald von der Nazi-Propaganda als Untermenschen abgestempelt, hätten auf spitzfindige Weise Greuelberichte über das neue Deutschland ins Ausland geschrieben. Nun hatte aber die neue Regierung, wie auch in den Zeitungen zu lesen war, das Briefgeheimnis aufgehoben und niemand wäre auf die Idee gekommen, der Post gefährliche Berichte anzuvertrauen. Es ist also eine unverschämte Lüge, welche den Boykott als Vergeltungsmassnahme noch ekelhafter macht.

Der Antisemitismus stellt auch und vor allem für Sebastian Haffner den Gipfel der deutschen Schande dar. Sein bester Freund ist ein Jude, mit dessen Familie er eng verbunden ist. So erfahren wir aus erster Hand wie

eine völlig integrierte, wohlhabende Familie, stellvertretend für hundert andere, von heute auf morgen an den Rand der Verzweiflung gebracht wird. Der Vater, ein Arzt, darf seinen Beruf nicht mehr ausüben; der ältere Sohn will mit Recht keine Zeit verlieren und Deutschland unverzüglich verlassen. Sebastian kommt ihm zu Hilfe bei den heimlichen Reisevorbereitungen und gerät in das wohlbekanntes Haus, das plötzlich zu einer Leidensstätte geworden ist. Bekannte und Verwandte kommen um sich vom Flüchtling zu verabschieden.

Da spielen sich vor unseren Augen Szenen ab, die den arischen jungen Mann dazu bringen, sich seiner nationalen Identität zu schämen. Zuerst das Gespräch mit dem Vater seines Freundes. Der arbeitslose Arzt ist beleidigt und erbittert, hat vor sich einen Arier (gleich ob jung und unschuldig) und muss an ihm seine Wut auslassen: «Die Lüge ist es, was mich aufbringt, die verdammte, ekelhafte Lüge bei alledem. Sollen sie uns umbringen, wenn sie wollen. Ich für meine Person bin alt genug. Aber sie sollen nicht so dreckig lügen dazu. Sagen Sie mir, warum sie das tun!» (S. 156).

Noch merkwürdiger das andere Gespräch mit einem sehr alten Juden, der Sebastian sein Lob ausspricht für die Hilfe, die er, ein Arier, einem jüdischen Freund zu leisten bereit ist. Aber der alte Jude lobt Sebastian nicht wegen seines Muts, sondern wegen seiner Weisheit. Denn er habe sich auf die Seite des jüdischen Volkes gestellt, eines Volkes, das schon andere mächtige Tyrannen ausrotten wollten. Keinem von denen sei es gelungen. Sogar der große Nabuchodonosor, der viel mächtiger als Hitler gewesen sei, musste bei dem Versuch scheitern, die Juden zu vernichten. Nicht nur. Als er alt wurde, sei er von Gott bestraft worden, welcher aus ihm, dem König der Könige, einen Verrückten machte, der vierfüssig das Kraut wie eine Kuh abzufressen pflegte. Eines Tages vielleicht, so schließt seine Rede der alte Seher, eines Tages wird vielleicht auch Hitler vierfüssig auf einer Wiese herumlaufen und das Kraut wie eine Kuh fressen.

In Deutschland bleiben oder auf Deutschland verzichten: das ist das Thema eines dramatischen Gesprächs zwischen dem sechsundzwanzigjährigen Sebastian und seinem Vater. Es handelt sich um das schönste Kapitel dieser Erinnerungen überhaupt. Im Gegensatz zu dem im Leben wie in der Literatur traditionellen Motiv des Konflikts zwischen Vater und Sohn wird uns das Leiden zweier Menschen dargestellt aus einem und demselben Grund: das unrettbare Scheitern einer Nation, der sowohl der alte Beamte im Ruhestand als auch der junge Jura-Doktorand angehören. Allerdings wird das Leiden aus verschiedenen Perspektiven empfunden. Bei

Sebastian sind sämtliche Grausamkeiten des Naziregimes, der Verlust von Freunden und Freundinnen vom Gedanken erlöst, bald nach Paris auszuwandern, nach der Metropole, deren liberale, kosmopolitische Luft er durch die Schilderungen seiner Freundin Ellen schon geatmet hat.

Der erfahrene Vater muss Sebastians jugendlichen Enthusiasmus bremsen. Nicht weil er aus egoistischen Gründen seinen Sohn bei sich halten will, sondern weil er es vermeiden möchte, dass Sebastian sich Illusionen macht, die er dann im Exil zu teuer bezahlen würde: «Emigranten sind für jedes Land eine Last, und es ist nicht angenehm zu fühlen, dass man lästig ist. Es ist ein großer Unterschied, ob man in ein Land kommt wie eine Art Botschafter, einer, der etwas zu tun und zu bringen hat, oder als ein Geschlagener, der Unterschlupf sucht. Ein großer Unterschied» (S. 216-7). Dazu erwidert der junge Idealist, dass die ganze deutsche Intelligenz, die Literatur, die Wissenschaft ins Ausland auswandern könnte, wo dann jeder deutsche Emigrant dank eines so großen Geschenks mit Freude empfangen würde. Um solchen Traumbildern entgegenzuwirken, braucht der alte Beamte auf die russische Elite hinzuweisen, welche ihr ebenfalls einer Diktatur verfallenes Land verlassen musste und nun froh ist, wenn sie in Paris oder in Berlin die Arbeit eines Kellners oder eines Chaffeurs erledigen kann.

Das Gespräch erreicht aber seine Spitze sobald Vater und Sohn zu einer brennenden Frage kommen: Was ist aus der deutschen Nation geworden? Welche Rücksicht auf sie soll ein deutscher Bürger nehmen, der die ganze Reihe von Verbrechen nicht mitmachen will, welche im Namen des deutschen Staates vollzogen werden? Gewiss, in Anbetracht der Ausichtslosigkeit eines politischen Kampfes gegen Hitler ist die Zuflucht ins Ausland moralisch unanfechtbar. Darin ist der Vater mit dem Sohn völlig einverstanden. Sebastian geht doch einen Schritt weiter. Mit einem in seinem Alter seltenen Scharfblick sieht er schon 1933, dass ein Krieg gegen Hitler für die Westmächte unvermeidbar sein wird. In diesem Falle, so behauptet er entschlossen dem Vater gegenüber, würde er auf der französischen Seite, nicht auf der deutschen kämpfen. Der alte Beamte scheint diese Meinung nicht teilen zu wollen und fragt weiter den Sohn, ob er ganz sicher sei, auf der richtigen Seite zu kämpfen.

Es sieht so aus, als ob der treue preußische Staatsdiener im eigenen Sohn einen potentiellen Verräter seines Landes zu sehen fürchte. Seine Bedenken sind jedoch anderer Art. Als Sebastian seine Entschlossenheit, eventuell gegen Deutschland zu kämpfen dadurch rechtfertigt, dass es nunmehr nur vom Ausland aus befreit werden kann, bekommt er von sei-

nem Vater eine bittere Replik: «Ach Gott, vom Ausland aus befreit werden! Das glaubst du wahrscheinlich selber nicht im Ernst. Übrigens kann niemand gegen seinen Willen befreit werden. Wenn die Deutschen die Freiheit haben wollten, müssten sie sich schon selbst darum bemühen» (S. 219-20). Im Gegensatz zu seinem hoffnungsvollen Sohn hat der alte Kant-Schüler für eine Fremdherrschaft in Deutschland nichts übrig. Freiheit lässt sich nicht exportieren. Jedes Volk muss sich selber von der Sklaverei befreien, wie jedes Individuum von seiner Unmündigkeit.

Gibt es also keine Hoffnung, Deutschland zu retten, kein sinnvolles Ziel für den Gegner der Naziherrschaft? Haffners Vater ist nicht geneigt, dem Sohn eine schonende Antwort zu geben. Er bestätigt seinen radikalen Pessimismus und seine Augen drücken nur Leere aus und eine «starre gefasste Trostlosigkeit, als sähe er über weite Flächen voll Zerstörung hin» (S. 220). Wie in einem griechischen Drama endet dieses Gespräch in der Ausweglosigkeit, wobei beide Seiten recht behalten. Acht Jahre später werden die “weiten Flächen voll Zerstörung”, die Vater Haffner vor Augen hatte, tatsächlich über Deutschland und Europa hereinbrechen. Der Sohn wiederum hat nicht nur die Notwendigkeit einer Fremdherrschaft erkannt, um Deutschland vom Nazismus zu befreien. Bei der Analyse der nationalsozialistischen Revolution, an die die Deutschen nur die Erinnerung an Schande, Feigheit und Schwäche knüpfen können, hat der junge Historiker die Teilung des deutschen Staates prophetisch vorausgesehen: «Das wird unfehlbar eines Tages seine Wirkungen zeigen; sehr möglicherweise in der Auflösung der deutschen Nation und ihrer staatlichen Form» (S. 130).

Trotz ihrer schmerzlichen Folgen ist Haffners Abrechnung mit dem Nazi-Regime ziemlich geradelinig. Zuerst die Nationalen und die Nationalsozialisten danach haben Deutschland systematisch um sein geistiges Erbgut gebracht. Schließlich ist das Deutschland, mit dem sich Haffner identifiziert, nicht einfach ein Fleck auf der Landkarte Europas, sondern «ein Gebilde von bestimmten, charakteristischen Zügen: Humanität gehörte dazu, Offenheit nach allen Seiten, grüblerische Gründlichkeit des Denkens, Selbstkritik, Wahrheitsliebe, Sentimentalität, Musikalität, und vor allem eine große Freiheit» (S. 209-210). Dieses Land, das geistig nach unbegrenzten Möglichkeiten hin offen war, ist nun vom Dritten Reich zerstört und niedergetrampelt worden. Von der deutschen Nation, welche sich selbst zerstört hat, muss Haffner Abschied nehmen und versuchen, das geheime Deutschland ins Exil zu retten. Die Kultur kann mindestens den totalen Niedergang eines Volkes vermeiden.

Aber Kultur bedeutet auch das Wissen um die angeborenen Schwächen einer Nation. Es gibt nämlich eine deutsche Eigenart, die Nationalismus heißt und nicht von den neuen Machthabern erst erfunden worden ist. Hier muss Haffner die Geschichte seines Landes gründlicher untersuchen, um eine Krankheit aufzudecken, die in anderen Ländern seinesgleichen nicht hat. Eben weil «Deutschlands innerstes Wesen Weite, Offenheit, in einem bestimmten Sinne Selbstlosigkeit ist, hat der Nationalismus gerade in Deutschland einen so böartigen und zerstörerischen Charakter» (S. 210). Diese tiefverwurzelte Krankheit ist laut Haffner imstande, ein normalerweise sehr menschliches Volk in eine hässliche Bestie zu verwandeln, welche den Kern ihrer Existenz verliert. Man lese den Unterschied zwischen französischem und deutschem Nationalismus: «Ein nationalistischer Franzose kann unter Umständen immer noch ein sehr typischer Franzose bleiben. Ein Deutscher, der dem Nationalismus verfällt, bleibt kein Deutscher mehr; er bleibt kaum noch ein Mensch» (S. 211). Man lese weiter das große Paradox, nach dem in der deutschen Geschichte jedem siegreichen nationalistischen Krieg ein Akt geistiger Selbstzerstörung entspricht. So war es bei den “Freiheitskriegen” von 1813 bis 1815; ebenso bei den Kriegen von 1864 bis 1870. «Nietzsche war der erste, der prophetisch erkannte, dass damals die deutsche Kultur ihren Krieg gegen das deutsche “Reich” verloren hatte» (S. 211).

* * *

Erminio Morengi
(Parma)

«Der vierundzwanzigste Februar» di Zacharias Werner
e il travaglio dell'anima romantica. Alcune riflessioni

Sposando la definizione di "Schicksalstragödie" coniata da Gervinus¹ per quel particolare genere drammatico volto a sottolineare l'intervento di una forza superiore, lo *Schicksal*, che si abbatte sull'uomo in un preciso momento della sua vita sulla scorta di una concatenazione di eventi, di segni premonitori, di foschi presagi, buona parte della letteratura critica ha messo più volte in evidenza da un lato il valore di "prototipo" della *pièce* werneriana *Der vierundzwanzigste Februar* e la sua fortuna in termini di ricezione creativa in ambito romantico e postromantico², da un altro ha problematizzato l'accezione di *Schicksal*³ alla luce di una disamina attenta del-

¹ Cfr. G. G. Gervinus, *Neuere Geschichte der poetischen Nationalliteratur*, Leipzig 1842, p. 687.

² Si vedano in proposito J. Minor, *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt am Main 1883; ID., *Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers "Abnfrau"*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», Wien 1899, pp. 20-21; G. Gabetti, *Il dramma di Zacharias Werner*, Milano-Roma 1916, pp. 307-353; G. Rotondi, *Il «Corrado» dello Zanella e il «ventiquattro Febbraio»*, in «Athenaeum», VIII, 1920, pp. 205-224; M. Martersteig, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*, Lipsia 1924; A. Manghi, *Mazzini e Werner*, in «Convivium», XXXVIII, 1952, pp. 873-895; H. Moenkemeyer, *Motivierung in Zacharias Werners Drama "Der vierundzwanzigste Februar"*, in «Monatshefte», I (1958), pp. 105-118; R. Werner, *Die Schicksalstragödie und das Theater der Romantik*, Dissertation München 1963; G. Kozierek, *Das dramatische Werk Zacharias Werners*, Wroclaw 1967, pp. 287-312; M. Barash, *Schicksal und Willensfreiheit in Zacharias Werners Tragödie «Der vierundzwanzigste Februar»* in «The USF language quarterly» 21 (1982) Heft 1/2, 5/6.

³ Cfr. Z. Werner, *Dramen von Zacharias Werner*, a cura di P. Kluckhohn, Darmstadt 1964, p. 28 sg.; L. B. Jennings, *The freezing flame: Zacharias Werner and The Twentyfourth February* in «Symposium» 20 (1966), pp. 24-42; H. Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974; R. Bauer, *Das Schicksal im Schauerdrama. Von Lillos "Fatal Curiosity" zu Zacharias Werners "Der vierundzwanzigste Februar" und Pixérécourts "Le Monastère abandonné"*, in AA. VV., *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksals-*

l'evolversi dell'azione drammatica, nonché della strutturazione dei personaggi e del *milieu* in cui sono collocati. Ripercorrendo la genesi dell'atto unico *Der vierundzwanzigste Februar*, scritto di getto da Zacharias Werner, nelle prime settimane di marzo del 1809, durante il suo secondo soggiorno a Weimar, su espresso desiderio di Goethe che gli diede lo spunto desumendolo da un fatto di cronaca, nonché i suggerimenti in merito al numero dei personaggi e alle peculiarità del dramma, ci si accorge come lo stesso vate apollineo fosse immerso in quel clima fatalistico venutosi a creare in Germania durante le guerre antinapoleoniche, che si rinverirono anche grazie al recupero di superstizioni e leggende mai sopite nell'immaginario popolare e a un rinnovato interesse per la tragedia greca. L'affrancamento dalle regole canoniche del cosiddetto "teatro classico di corte" che ebbe in Lessing uno dei più autorevoli artefici, celebra in età romantica la propria apoteosi, mettendo in luce nelle scritture teatrali coeve la condizione esistenziale dell'uomo in balia di forze oscure che si sottraggono al controllo e della ragione e della volontà. È di scena nei romantici «la contraddittorietà dell'esistenza umana e la sua dimensione enigmatica»⁴. Mai però come nel teatro di Zacharias Werner, dai drammi dell'utopia settaria *Söhne des Talers*, *Kreuz an der Ostsee* e dell'utopia erotico-mistica quali *Die Weibe der Kraft*, *Attila*, *König der Hunnen*, *Wanda*, *Königin der Sarmaten* alla *Schicksalstragödie Der vierundzwanzigste Februar*, nonché a quelli cattolici *Weibe der Unfrucht*, *Kunegunde*, *Mutter der Makabäer* si ha avuto un'epifania così singolare del travaglio dell'anima romantica tedesca, in cui tutti gli apporti della stagione illuminista, pietistico-sentimentale, stürmeriana, classicista si coagulano in una *Stimmung* inquietante, distopica, ambivalente e melodrammatica che anela ad autosuperarsi, ad autorisolversi nella dimensione religiosa e metafisica. È quanto sostiene Friedrich Schlegel a proposito del vero tema del dramma romantico. Per il grande teorico della *Frühromantik* l'oggetto precipuo del dramma romantico è il superamento della disarmonia interiore che caratterizza l'uomo moderno intesa come perdita di identità dovuta al suo allontanamento da Dio. Per questa ragione il dramma romantico ha implicitamente una dimensione religiosa e metafisica, perché l'afflato dell'anima romantica ne è per così dire pervaso, pregno. «La soluzione cristiana e perciò romantica di tale conflitto consiste nel far nascere dalla sofferenza e dalla morte una vita nuova attraverso la

dramas auf der europäischen Bühne um 1800, a cura di R. Bauer, Frankfurt am Main 1990, pp. 249-258; E. Fiandra, *Zacharias Werner*, in AA. VV., *Storia della civiltà letteraria tedesca*, diretta da M. Freschi, Torino 1998, pp. 488-489.

⁴ A. Reininger, *Profilo storico della letteratura tedesca*, Torino 1986, p. 305.

trasfigurazione dell'uomo interiore, operata dalla grazia divina»⁵. Il dramma romantico diventa quindi un "dramma della redenzione" autorevolmente rappresentato, secondo Friedrich Schlegel, dalle opere teatrali di Zacharias Werner. Quest'ultimo perseguirà infatti alacramente siffatto ideale estetico e troverà nelle tragedie religiose di Calderón un alveo fervido di spunti e suggestioni. A questo proposito è bene ricordare che l'ammirazione di Werner per Calderón⁶ crebbe negli anni e fu senz'altro favorita dalla mediazione culturale di August Wilhelm Schlegel che pubblicò nel 1804 il primo volume dello *Spanisches Theater* contenente *La devoción de la Cruz*, *El mayor Encanto Amor*, *La banda y la flor* e quattro anni più tardi *El Principe Constante*, anche se non si deve dimenticare il contributo di Tieck alla scoperta della poesia e del teatro spagnoli. Come scrive il Gabetti, «Anche più di quella dello Shakespeare che rivela spesso nella profondità dell'intuizione psicologica uno spirito critico stupefacente, la tragedia religiosa del Calderón, con quell'esclusivo dominio della religione che purifica da tutti i misfatti, era tale da esercitare un forte fascino sul suo [di Werner] spirito»⁷. Del resto è risaputo lo stretto rapporto intellettuale che unì Zacharias Werner ad August Wilhelm nell'amenò ritiro del castello di Coppet, ospiti entrambi di Madame de Staël, loro grande ammiratrice, dove ebbe luogo in forma privata, il 13 ottobre 1809, la prima rappresentazione di *Der vierundzwanzigste Februar*, cui partecipò lo stesso Werner nel ruolo di Kunz e August Wilhelm in quello del figlio Kurt⁸. L'opera verrà messa pubblicamente in scena per il teatro di Weimar l'anno successivo, ossia il 24 febbraio 1810. Verrà invece data alle stampe solo cinque anni più tardi.

Sui caratteri propri della drammaturgia werneriana in termini strutturali, tematici e stilistici ebbero infatti un'influenza determinante *La devoción de la Cruz*, *El Purgatorio de San Patricio* e *El Principe Constante* di Calderón e non mancava poi il prototipo del dramma romantico del martirio religioso, *Le-*

⁵ A. Reininger, op. cit., p. 306.

⁶ Quanto all'influsso di Calderón su Zacharias Werner cfr. G. Kozielek, op. cit., p. 76, p. 127 sg., p. 130, p. 139, p. 303, p. 305, p. 322, p. 326 sg., p. 337.

⁷ G. Gabetti, op. cit., p. 111-112.

⁸ A proposito della prima rappresentazione di *Der vierundzwanzigste Februar* ricordiamo le impressioni di Mme de Staël pubblicate nell'opera *De l'Allemagne*: «Siffatte situazioni son terribili; esse producono, non si saprebbe negare, un grande effetto: non nostante si ammira ben più il calore poetico di questa tragedia, e la gradazione dei motivi cavati dalle passioni, che il subbietto sul quale è fondata» e ancora «Trasportare il funesto destino degli Atridi presso uomini del popolo, è un avvicinar troppo agli spettatori il quadro dei delitti» (Mme de Staël-Hostein, *L'Allemagne*, trad. it., vol. I, Milano 1814, p. 196, p. 198).

ben und Tod der heiligen Genoveva (1799) di Tieck, in cui l'autore sceglie come *Schauplatz* delle sue opere teatrali di gusto spagnolescente un Medioevo idealizzato, assai caro allo stesso Werner. La natura essenzialmente religiosa dei drammi di Werner si desume a volte faticosamente da una congerie di idee, di fantasticherie, di elucubrazioni mentali aggrovigliate, oscure, da materiali mnestici e onirici, da slanci di puro visionarismo estatico che affondano le loro radici direttamente nel travaglio dell'animo del drammaturgo. Egli non sa infatti esprimere meglio che, attraverso la parola teatrale, la sua condizione esistenziale in costante balia sia della vertigine dell'abisso, della degradazione morale, della morbosa e insana sensualità sia dell'elevazione mistica, dell'anelito a Dio attraverso l'espiazione della colpa e il riscatto finale che coincide il più delle volte con la morte trasfiguratrice. Approcciarsi all'atto unico *Der vierundzwanzigste Februar* di Werner equivale quindi a una sorta di discesa nell'inferno dell'anima dilacerata dell'autore, in cui il tema della colpa, della maledizione investe in prima persona sia l'uomo che l'artista.

Ma ciò che qui si intende ricostruire sulla scorta di un'analisi dell'opera sunnominata, attenta e agli elementi testuali e a quelli extratestuali, è il travaglio dell'anima romantica werneriana che esprime bene quello stato di esilio da Dio, quella condizione esistenziale peccaminosa e reprobata che anela ad autosuperarsi in termini salvifici e purificatori.

La perdita da parte dell'uomo della centralità in Dio è, del resto, la causa dello smarrimento esistenziale che si traduce nel riconoscimento di essere in balia di forze oscure, infide, non controllabili dalla volontà e dalla ragione, nell'ammissione che esiste il "fato avverso" che condiziona le azioni umane, foriero di calamità, di disgrazie e di lutti.

Der vierundzwanzigste Februar di Werner rappresenta un paradigmatico momento epifanico dell'anima romantica la quale, personificata dal protagonista della *pièce*, Kunz, il padre di famiglia su cui grava la maledizione del proprio genitore per averne provocato non volutamente la morte, intende ingaggiare una lotta strenua per riscattare la sua colpa, per redimersi accettando il verdetto della giustizia terrena e divina.

Il fatto che Werner inserisca nel dramma il 24 febbraio come "dies fatalis" e che crei una *Schicksalstragödie*, una *Fluchtragödie* o addirittura una "tragedia contro il destino" secondo le definizioni più accreditate dalla critica, recuperando il tema della colpa e della maledizione, è un modo di riavvicinarsi al fato degli Antichi nel clima grecizzante del suo tempo per poi riconoscere da un lato la forza seducente di questo credo e da un altro il suo superamento alla luce dell'intervento divino. Questi due nodi concettuali possono in effetti servire da chiave di lettura del dramma consen-

tendo di estrapolarne elementi, motivi e rimandi alla tradizione sia pagana che cristiana. Il loro continuo dialogare nello svolgimento dell'azione e nel susseguirsi dei monologhi del dramma pare finalizzato a un sottile scandaglio dei moti dell'anima romantica nel suo continuo alternarsi tra il credere nell'ineluttabilità del fato che si manifesta in termini di lontananza dal Dio cristiano (la notte della colpa e del peccato) negli effetti luttuosi della maledizione sulla famiglia Kuruth (la morte del vecchio padre, l'uccisione della figlioletta provocata inconsapevolmente dal fratello durante un gioco ed infine l'assassinio del proprio figlio Kurt ad opera di Kunz) e la fiducia nella misericordia di Dio che spinge il protagonista a percorrere il sentiero della salvezza mediante l'espiazione dei suoi misfatti (luce della speranza, del perdono e della redenzione).

Concordiamo appieno con Maria Cristina Mauceri nel sottolineare come la tragedia *Der vierundzwanzigste Februar* presenti «una forte ricerca spirituale»⁹ e ciò si evince anche dal fatto che, tra la prima stesura dell'opera avvenuta nel 1809 e la seconda risalente al 1814 e corredata di un *Prologo ai figli e alle figlie di Germania*, è avvenuta la conversione di Zacharias Werner (1810) al Cattolicesimo e che, alla luce di quest'esperienza davvero cruciale, l'autore ha voluto assegnare al dramma un significato più marcatamente religioso, desumibile dal sottotitolo «Führe uns nicht in Verführung» rispetto a quello della prima stesura che recita invece «Die Wirkung des Fluches». Ciononostante, pur accettando la possibilità che l'autore abbia apportato le dovute modifiche alla prima redazione del dramma, la riproposta, soprattutto nella prima parte della *pièce*, dell'accezione di "fato", di "destino" ineluttabile che produce funesti effetti, getta comunque luce sulla condizione esistenziale del protagonista che vive drammaticamente il senso di colpa riconoscendo di essere immerso nelle tenebre del peccato e di essere ancora lontano dal riscatto, dalla redenzione.

A questo segno i rimandi alla stessa biografia di Zacharias Werner si impongono e possono in qualche misura aiutarci a cogliere nella vicenda drammatica di Kunz un riflesso dello stesso travaglio spirituale dell'autore. L'educazione religiosa ricevuta dalla madre Louise Henriette Pietsch, nipote del poeta Valentin Pietsch, autore dell'*Ausführliche Abbildung aller Leidensmartern und Todesqualen Jesu Christi, des Erlösers der Welt*, donna dal temperamento morboso, spesso in preda a vere e proprie allucinazioni e crisi isteriche, accentuò nel figlio, già dotato di una fantasia assai fervida, quel

⁹ M. C. Mauceri, "Der 24. Februar" di Zacharias Werner, in «Quaderni di Teatro», IV, 1982, n. 15, p. 180.

sentimentalismo (*Empfindelei*) venato di *Schwärmerei* mistico-pietistica, che lo portò, dopo una breve parentesi illuminista – seguì infatti a Königsberg, sua città natale, le lezioni di Kant – ad aderire alle teorie di Rousseau e a fare il suo ingresso nel mondo della massoneria polacca per il tramite dell'amico Mnioch, animato da un forte ideale di rigenerazione e di palingenesi dell'umanità che già informava in età medievale l'operato dei Templari¹⁰.

Ma ciò che si intende qui mettere in luce è come le teorie mistiche werneriane¹¹ che si basano sul principio dell'amore inteso come aspirazione ardente verso il bello e verso la divinità sconosciuta, come anima della morale, si intreccino, per certi versi, con una religiosità di matrice pietistica che, pur facendo leva sul culto del sentimento, della cosiddetta "religione del cuore", è andata via via secolarizzandosi al contatto con gli apporti estetico-filosofici dell'*Aufklärung*, dello *Sturm und Drang*, della *Klassik* ripresentandosi anche nella stagione romantica, pur con le sue dovute *nuances*, con un andamento per così dire carsico, soprattutto nell'opera di Novalis, di Schleiermacher come pure in quella di Zacharias Werner.

Il travaglio dell'anima romantica in Werner è sostanzialmente un "*itinerarium ad Deum*", vera destinazione dell'uomo, e tale itinerario implica un continuo alternarsi di *Wehmut* dovuta all'insoddisfazione di fronte alla condizione umana, egoistica, effimera, caduca e di *Sehnsucht* intesa come «un desiderio di liberazione, la inconscia nostalgia dello stato ideale a cui siamo destinati»¹², due segni che esprimono la vocazione dell'uomo verso l'alto, limitata e frenata sovente dagli istinti egoistici che albergano nel corpo.

Ma l'elemento di novità rispetto alla spiritualità pietistica "ortodossa" è che il riconoscimento della finitezza dell'uomo, della sua fragilità e intemperanza – e la burrascosa vita sentimentale di Werner ne sono un esempio assai eloquente – del corpo come carcere dell'anima, non contempla in Werner bandire l'azione a favore esclusivo dell'atarassia, della *Gelassenheit* (se non nella fase del suo incontro con la mistica böhmiiana), rifuggire la vita sensuale e la professione di drammaturgo così invida ai pietisti (il teatro visto come luogo di perdizione), rinunciare a frequentare i migliori salotti intellettuali del suo tempo (la conversazione era accettata in ambito pietistico solo se edificante, non come *Zerstreuung*, *Zeitvertreib*) ma sono queste

¹⁰ Cfr. T. Pehl, *Zacharias Werner und der Pietismus. Studien zur religiösen Lebensform des frühen Zacharias Werner*, Frankfurt am Main 1933, pp. 10-59.

¹¹ Cfr. G. Gabetti, op. cit., pp. 1-70.

¹² G. Gabetti, op. cit., p. 48.

condizioni imprescindibili per esplicitare quell'*eros* estatico, omnicomprensivo, che trova in Dio la sua diretta emanazione.

Secondo Theo Pehl, Werner non è pietista in quanto membro di una conventicola, ma poiché «Die erlebnishafte Heilserfahrung in der reinen Innerlichkeit des Gefühls aber ist ein Wesensmerkmal pietistischer Frömmigkeit»¹³. La sua visione simbolica della vita e del mondo, in quanto nel simbolo si ha la fusione del divino nel terreno, lo porta a vivere tra i segni esteriori (*Winkel*) che Dio dona agli eletti quali armi per restaurare il suo regno sulla terra. Ecco allora che la stessa vita sensuale è un simbolo, «la forma necessaria che l'eterno e l'ideale devono assumere per comparire su questa nostra terra»¹⁴. La vita interiore dell'uomo può quindi manifestarsi per Werner solo attraverso il senso; vivere è sentire ma è anche decifrare i simboli che ci rimandano a Dio e al nostro destino eterno.

L'anima werneriana più che introflettersi, si estroflette, sperimenta la vertigine dell'abisso, della caduta, del peccato anelando alla purificazione, alla rinascita, attraverso il *Busskampf*, la contrizione, il pentimento, il senso di indegnità, di colpa. In lui si afferma una "*Sendung*" salvifica¹⁵ che troverà nel teatro, nell'elaborazione di una drammaturgia romantica religiosa il veicolo della sua ricerca di Dio, il mezzo espressivo delle sue "fantasticherie", delle sue idee mistiche ed estetiche. Il riverbero del Luteranesimo lo si ha nell'elaborazione del senso di colpa, soprattutto nei confronti della madre, sua guida spirituale, a causa della sua vita dissoluta, immorale legata al fallimento delle esperienze matrimoniali, ma gli apparati liturgici e melodrammatici delle sue partiture teatrali esalteranno, anche prima della conversione, il Cattolicesimo come una meravigliosa «wieder aufgegrabene mythologische Fundgrube, come «nicht nur das grosste Meisterstück menschlicher Erfindung, sondern auch ... allen übrigen Religionsformen, für ein Zeitalter, welches den Sinn der schönen Griechheit auf immer verloren hat, vorzuziehen ist», «nulla salus ausser dem Katholizismus zu finden ist»¹⁶. Il che equivale ad ammettere come avverrà in Wackenroder, Tieck, Schelling, negli Schlegel, la fine della mitologia antica e l'avvento di una

¹³ T. Pehl, op. cit., p. 28.

¹⁴ G. Gabetti, op. cit., 16.

¹⁵ A questo riguardo E. Fiandra scrive: «Zacharias Werner avvertì certo con intensità questa profonda corrispondenza tra arte e religione, e con incrollabile fiducia visse l'espressione artistica come propedeutica alla religione, il mestiere d'artista come missione pedagogica, il *Beruf* come *Berufung*, vocazione sacerdotale e religiosa» (E. Fiandra, *Il mito di Phosphoros. Utopia e Misticismo in Werner* in AA. VV., *Mito e utopia nel Romanticismo tedesco*, a cura di M. Freschi, Napoli 1984, p. 125).

¹⁶ G. Gabetti, op. cit., pp. 87-88.

nuova, informata sostanzialmente a una celebrazione estetizzante del Cattolicesimo. Ma la riscoperta del Medioevo cattolico in cui religione, morale, etica, politica, arte erano un tutt'uno, non vieta a Werner di assecondare la sua spiritualità pietistica che assume talvolta nei suoi drammi, in contesti ancora pagani, alcune movenze proprie dell'erotismo mistico zinzendorfiano che fa leva sulla contemplazione morbosa e lacrimevole delle piaghe del Cristo (mistica del sangue), sull'esaltazione della morte come momento di apoteosi per ogni cristiano.

Sotto la forte influenza di Böhme comparirà poi in lui l'atteggiamento *gelassen*, atarassico, imperturbabile, inteso come abbandono fiducioso ai dettami della Divina Provvidenza, come annullamento dell'egoismo umano, della volontà umana in Dio («Wie käme ich Schwacher ... dazu, allem diesem mit der allergrössten Gelassenheit entgegen zu sehen, wenn nicht des Herrn Kraft in dem Schwachen mächtig wäre?»; «Der Mensch ist nur in und durch Gott: die Wahn, ausser Gott selbstständig eins und etwas zu sein, ist die Geissel, die ihn so lange züchtigt, bis dass er sein Nichts (als isolirtes Ding an sich) erkennt, seine einzige Realität durch Verschmelzung mit der Gottheit wiederfindet»¹⁷), come struggente *Heimweh* per la casa del padre, *Stimmungen* queste che animeranno il suo mandato di drammaturgo-educatore cristiano, volto a radunare le schiere di uomini per redimerli e traghettarli verso la dimora celeste. *Conditio sine qua non* per la salvezza è la lotta che l'anima ingaggia contro l'egoismo, i bassi istinti nei momenti catarattici della malattia, della *Verwesung* corporale che si acuisce nell'ora della morte intesa come vera "guarigione" che segna l'inizio della vita eterna per il cristiano. Alla missione di patriarca del Risveglio di cui verrà investito Jung-Stilling, dopo la scomparsa di Lavater, rivolta alla propaganda religiosa e all'ecumenismo pietistico-visionario e apocalittico già esemplarmente precognizzato nel romanzo *Das Heimweh* (1794) fa da contraltare in Werner un risveglio altrettanto religioso ma testimoniato stavolta sul versante della creazione artistica in quanto l'arte è essa stessa massimamente religiosa, espressione di un travaglio esistenziale e intellettuale autentico che ha assorbito le aporie del pensiero romantico ma che, al di là dell'atteggiamento ironico dei Romantici, vuole recuperare una centralità in Dio, partendo dalle distopie del secolo, della realtà, dai regni della degenerazione, della perversità e del degrado morale umano. Condividiamo appieno l'affermazione di Theo Pehl, secondo la quale Werner «war höchstens bestrebt, selbst eine neue religiöse Gemeinschaft der "Erweckten"

¹⁷ G. Gabetti, op. cit., p. 80, p. 46.

zu gründen»¹⁸. Ma per realizzare questo egli deve dare libero corso alla sua volontà artistica di voler creare nel dramma un nuovo mito che rappresenti «die eigentliche romantische Seite seiner religiösen Haltung»¹⁹. Ci soccorre ancora una volta Friedrich Schlegel quando afferma che «Lotta e vittoria sono dunque lo spirito della tragedia»²⁰. In tal senso i drammi di Werner ne sono la più tangibile ed efficace espressione: «la lotta è sempre fra l'anima e il corpo, fra gli istinti superiori e inferiori, fra le inclinazioni celesti e le inclinazioni terrene, perché in essa è per Werner l'essenza della vita»²¹ mentre la vittoria è il ricongiungersi in Dio, che è il motore delle umane vicende e degli umani destini.

Ritornando alla pièce *Der vierundzwanzigste Februar* ci sembra che le idee religiose di Werner, o meglio la ricchezza della sua spiritualità, vogliano riproporre, in quest'opera, un "itinerario a Dio" che fa emergere nell'evolversi tragico dell'esistenza della famiglia Kuruth, segnato dalla maledizione del vecchio padre produttiva di ulteriori lutti e sciagure, il travaglio dell'uomo interiore "grecizzato" che recupera l'antico concetto di "fato" legato alla maledizione e anche al senso di colpa – quest'ultimo non privo di riverberi luterani – ma che ne celebra il suo definitivo superamento con l'adesione al concetto di Provvidenza, di "provvida" sventura di sapore manzoniano, che porta alla redenzione e alla salvezza.

È "der alte Mensch", peccatore, che rinasce (motivo pietistico della *Wiedergeburt*) e si incammina sul sentiero della redenzione, cedendo il posto al "neuer Mensch" secondo l'accezione paolina²². Anche a quest'ultimo proposito, come sostiene Theo Pehl, possiamo ravvisare «eine eigentümliche Nuance»²³ della spiritualità pietistica e constatare come l'idea di destino si basi sul concetto di provvidenza (*Vorsehung*). Partendo da questo assunto si giustifica appieno la definizione di "dramma sulla Divina Prov-

¹⁸ T. Pehl, op. cit., p. 28. In proposito si consideri anche l'acuta osservazione di Emilia Fiandra nel suo contributo *Il mito di Phosphoros. Utopia e Misticismo in Werner* in AA. VV., *Mito e utopia nel Romanticismo tedesco*, cit., p. 126: «L'esigenza di una trasformazione sociale, avvertita con urgenza nel Settecento, si configura in Werner come fede chilistica in una mitica religione dell'avvenire, mentre il concetto di *égalité* smussa le sue implicazioni; sovversive, assumendo la veste di un'ideale comunità dello spirito, consegnata nel mito, già pietistico, dei regni paralleli».

¹⁹ T. Pehl, op. cit., p. 30.

²⁰ F. Schlegel, *Frammenti sulla poesia*, a cura di Maria Enrica D'Agostini, Parma, p. 153.

²¹ G. Gabetti, op. cit., p. 81.

²² Cfr. *Der Brief des Paulus an die Römer*, 5-12-21.

²³ T. Pehl, op. cit., p. 30.

videnza” che O. Mann dà della pièce *Der vierundzwanzigste Februar*²⁴ di Werner, cui potremmo aggiungere anche quella di “dramma della redenzione” coniata da Friedrich Schlegel per il teatro romantico. «La vita umana è, per il Werner, una ascensione verso il riconoscimento di quelle verità di cui egli è persuaso e, naturalmente, anche verso la pratica di esse»²⁵. Il Gabetti definisce acutamente i drammi werneriani come i drammi di quest’ascensione e ne sottolinea il loro alto valore simbolico. La storia dei suoi personaggi è la storia di tutti gli uomini, in quanto ogni uomo è il simbolo della vita universale che tende unidirezionalmente a Dio, suo creatore. La religiosità di Werner venata di pietismo, di irenismo e di superconfessionalismo non rinuncia allo scopo edificante e salvifico dell’arte dal momento che il poeta, l’artista, parla e usa, come ci ricordano anche i principi estetici di Wackenroder, il linguaggio divino, essendo egli stesso divinamente dotato.

Zacharias Werner opera in *Der vierundzwanzigste Februar* una distruzione, che si rivelerà poi catartica, dell’idillio alpestre di reminiscenza halleriana, in cui l’orgogliosa appartenenza del protagonista Kunz alla comunità svizzera, di cui si era meritato la stima e l’elogio per il valore militare dimostrato e per la rettitudine nella vita e nella conduzione degli affari, viene messa a dura prova. Infatti alla saggezza degli alpigiani che conducono una vita semplice, serena scandita dalle leggi della natura, al non desiderio di ricchezza – scorgono nella sabbia del ruscello l’oro e lo lasciano scorrere via – subentra nella pièce werneriana l’affanno, l’agitazione, la non tranquillità, la mania di entrare in possesso a qualsiasi costo dell’oro come mezzo per riscattarsi dallo stato di indigenza in cui la famiglia Kuruth è costretta a vivere: *Kunz* «Er hat ja Gold! – Nun, hab er’s, hab ich doch seinen Wein! – / Du, Wein, du, könntest du vom Wasser mich befreien! –/ Befrein? – Des Jägers Gold, das könnt’s – mich retten!»²⁶. Ciò rappresenta la perdita del mandato di elezione che investe la comunità e gli individui appartenenti ad essa, della benedizione divina che rende serena e feconda l’esistenza.

Al quadro familiare idilliaco evocato dai versi halleriani «Die Hirtin grüßt den Mann, noch eh sie ihn erblicket, / Der Kinder froh Gewühl frohlockt und spielt um ihn. / Und ist der süsse Schaum der Euter ausge-

²⁴ O. Mann, *Zacharias Werner*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte», VII (1929), p. 488.

²⁵ G. Gabetti, op. cit., p. 79.

²⁶ Z. Werner, *Der vierundzwanzigste Februar*, a cura di J. Krogoll, Stuttgart 1967, p. 56 (d’ora in poi DvF). L’edizione qui esaminata è stata approntata su quella del 1815 uscita a Lipsia e Altenburg presso l’editore F. A. Brockhaus.

drücket, / So sitzt das einge Paar zu schlechten Speisen hin. / Begierd und Hunger würzt, was Einfalt hat bereitet, / Bis Schlaf und Liebe sie, umarmt, zum Bett begleitet»²⁷ si contrappone in Werner, alla fine della terza scena, l'atmosfera infernale, notturna, dai tratti tematici "prenaturalistici", che avvolge l'appartarsi di Kunz e Trude nella loro stanza caratterizzato dal raggio, dal complotto, dal furtivo spiare e origliare: Kunz «Pfui, horchen! – Schäm dich, Weib! – der Horcher an der Wand»²⁸; ed è proprio nell'intimità della loro camera che Kunz decide di sopprimere lo straniero. Non vale la preghiera di Trude «Das walte Gott, wenn Seel und Leib sich trennen»²⁹, cui non farà seguito l'*amen* di Kunz: «Ich möchte Amen sagen; doch, seit die Tat geschehn, / Die fluchbeladene, kann ich's nicht! – Werd ich's noch einmal können?!»³⁰. Al sonno tranquillo degli alpigiani nel poema halleriano *Die Alpen* (1729) fa da contrasto il dormiveglia agitato di Trude, in cui c'è spazio per l'inquietante, ossessivo e premonitore *Volkslied Eduard* che parla di un efferato delitto compiuto da un figlio contro il proprio padre: «Warum ist dir dein Schwert so rot, Eduard?» – [...] «Ich hab geschlagn 'nen Geier tot» [...] «Darum ist mir mein Schwert»³¹. La parabola di Kunz è la perdita del senso della comunità, è il sentirsi respinto e rifiutato per i debiti accumulati, è una perdita di autostima, è un sentirsi perseguitato da un destino crudele che dilata la sua carica distruttiva dal nucleo familiare al microcosmo di appartenenza se non alla natura stessa che ne diventa cieco strumento.

A quest'ultimo proposito ci sembra illuminante ciò che Kunz racconta al figlio Kurt circa gli effetti della maledizione sul proprio patrimonio, di cui la natura stessa diventa uno spietato sicario: «Die Scheune brannt uns ab; ins Vieh, da kam das Sterben; / Die Schneelawine tat das Wiesenstück verderben, / Das große, das ich tat vom Vater erben! / Ihr saht den Schneesturz noch am Weg, / Wenn Ihr gekommen seid von Kandersteg; / Zwei Stunden lang nur wüstes wild Gestein, / Sonst eine fette Alptrift – die war mein! / Zwölf Jahr sind's, seit vom Rinderhorn er fiel, / Der Scheesturz. – Volk und Vieh sind dort begraben, / Schier sonder Zahl – es war kein Kinderspiel»³². Non solo i vicini si rifiutano di aiutare finanziariamente Kunz ad estinguere il debito verso Johann Jugger pena la deten-

²⁷ Cit. in L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 120.

²⁸ DvF, p. 52.

²⁹ Ivi, p. 55.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, pp. 56-57.

³² DvF, p. 43.

zione, ma pure gli stessi parenti di sangue: *Kunz* «I – alle sperren sie die Tür mir vor der Nasen! / [...] Ein Blutsverwandter heißt, / Der dir am letzten hilft und dich am ersten beißt!»³³. La maledizione paterna è inesorabile, si abbatte regolarmente in un preciso giorno faticoso, il 24 febbraio, e avvolge in una spirale di sciagure e lutti i personaggi. Questo preciso “dies fatalis” non è frutto di una scelta poetica casuale da parte di Werner: «Iddio mi ha toccato il cuore con un martello di bronzo. Mia madre è morta il 24 febbraio, anniversario del giorno in cui il mio amico Mniocch rese l'ultimo respiro [...] che non darei io per riavere mia madre e redimere i miei errori! Il mio cuore gonfio di lacrime cerca invano alleviamento: i morti non si risvegliano, i fatti non si cancellano: il passato è eterno, è irrimediabile»³⁴. Il “24 febbraio” inteso come “dies fatalis” diventa, secondo l'ipotesi che ci sentiamo di sostenere in questa sede, un elemento davvero cruciale nell'economia dell'intero dramma, a partire dallo stesso titolo, qualora si voglia considerare il numero scelto dall'autore e il significato che presumibilmente ha voluto attribuire ad esso. Infatti quasi seguendo una sorta di imperscrutabile disegno del fato, tutti i delitti vengono compiuti nello stesso giorno, il 24 febbraio per l'appunto. Era il 24 febbraio 1776 il giorno in cui il padre di Kunz aveva maledetto il figlio e tutta la sua discendenza: *Kunz* «Am vierundzwanzigsten Februar / Siebzehnhundertsechundsiebzig um zwölf Uhr nachts es war, / Als seines Alters vierundsiebzig Jahr, / Herr Christoph Kuruth starb, mein Vater seliger, / Am -- und ein großes Kreuz nun!»³⁵. Sempre il 24 febbraio 1784, nel giorno dell'anniversario della morte del nonno, Kurt, all'età di sette anni, uccide la sorellina durante un gioco e viene a sua volta maledetto dal proprio padre: «Einsmals im Februar, / Als's Mädchel just zwei Jahr alt war, / Der Bube sieben – 's war auch grad am Sterbenstag / Des Vaters! ...»³⁶. Sarà ancora il 24 febbraio 1804 la data in cui Kunz, in procinto di essere arrestato per debiti, ucciderà il proprio figlio Kurt credendolo uno straniero di passaggio. Non ci è dato sapere se Werner abbia fatto riferimento a una precisa tradizione numerologica nella scelta del giorno 24 come “dies fatalis” del suo dramma³⁷ ma ciononostante, secondo la teoria pitagorica che

³³ Ivi, p. 17.

³⁴ Cit. in «Indicatore Lombardo», XXIII e XXIV, Milano 1831, p. 313.

³⁵ DvF, pp. 22-23.

³⁶ Ivi, p. 40.

³⁷ È risaputo la pratica in ambito pietistico della cosiddetta aritmosofia con coloriture escatologiche ed apocalittiche. Al riguardo cfr. R. Osculati, *Vero cristianesimo. Teologia e società moderna nel pietismo luterano*, Bari 1990, pp. 370-379; M. Schmidt, *Pietismus*, Stuttgart 1972, pp. 109-113.

afferma l'identità di cose e numeri e perciò l'esistenza di un ordine universale numerabile³⁸, possiamo azzardare che il 24 come tutti i numeri pari è illimitato e rimanda all'inconoscibile. Il numero 24 e soprattutto la mezzanotte di tale giorno è il momento della nascita di Gesù che si sacrificherà per redimere l'umanità intera. Non a caso quindi l'uccisione di Kurt, per mano del proprio padre, avverrà la mezzanotte del 24 febbraio assumendo un valore sacrificale e salvifico. La stessa scelta del mese di febbraio si può in un certo senso ricollegare all'elevato potere simbolico di questo mese, poiché consente il giorno intercalare, cioè quello che si aggiunge negli anni bisestili. Non sembra quindi affatto una coincidenza che gli anni in cui avvengono i delitti, il 1776, il 1784 e il 1804 siano tutti bisestili. Questo giorno infausto scandisce infatti il prologo, lo sviluppo e l'epilogo della maledizione comparando più volte nel testo werneriano con tutta la sua carica semantica di sconcerto e di orrore: *Trude* «[...] Es war ja, glaub ich, auch im Februar»³⁹; «[...] Leuk, den 24 sten Februar 1804»⁴⁰; *Kunz* «Am vierundzwanzigsten Februar Siebzehnhundertsechundsiebenzig um zwölf Uhr nachts es war, / Als, seines Alters vierundsiebzig Jahr, Herr Christoph Kuruth starb, mein Vater seliger»⁴¹; *Kunz* «“Leuk, den vierundzwanzigsten Februar”. Heut ist sein Sterbenstag!»⁴² *Kunz* «[...] Mir fiel der Februar, / Der vierundzwanzigste, aufs Herz!»⁴³; *Kunz* [...] «Glock zwölf es war, / Mitternacht, im Februar, / Am vierundzwanzigsten»⁴⁴; *Trude* «Es war gerad am vierundzwanzigsten Februar»⁴⁵; *Kunz* «[...] Und kam ein Unfall, der das Herz traf, war / Es stets am vierundzwanzigsten Februar!»⁴⁶; *Kunz* «Dann mag Gott richten – ihm ist alles offenbar! – / Das war ein vierundzwanzigster Februar!»⁴⁷.

La reiterazione del giorno fatale scandisce in un crescendo di tensione e di raccapriccio gli effetti della maledizione sulla “fluchbeladene” stirpe dei Kuruth, sui loro affetti, sulla loro casa e sui loro averi. L'atteggiamento rassegnato e impotente di Kunz di fronte ai duri colpi del destino, convinto, alla stessa stregua dell'uomo greco, della sua ineluttabilità (“greciz-

³⁸ Cfr. E. T. Bell, *I grandi matematici*, Firenze 1966, pp. 19-22.

³⁹ DvF, p. 13.

⁴⁰ Ivi, p. 17.

⁴¹ Ivi, pp. 22-23.

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ Ivi, p. 24.

⁴⁴ Ivi, p. 36.

⁴⁵ Ivi, p. 42.

⁴⁶ Ivi, p. 43.

⁴⁷ Ivi, p. 68.

zazione” werneriana di alcuni motivi e nuclei drammatici), si trasforma sempre più nel desiderio di porre fine con il suicidio ai suoi giorni, di sfuggire così al carcere per debiti in virtù dell’antico orgoglio di sentirsi svizzero (*Eidegenosse*) e soldato valoroso: *Kunz* «Zum Daubensee – dann – mag Gott mir Sünder gnädig sein! / – Dann – anders geht’s nicht! – stürz ich mich in den See hinein!»⁴⁸. Quest’ultimo proposito costituirebbe il naturale sbocco esistenziale a una situazione senza via d’uscita da intendersi come effetto tangibile e risolutivo di una maledizione in senso pagano (epilogo coerente della prima stesura del dramma). Ma l’intervento della Divina Provvidenza che si serve del figlio Kurt per inserire Kunz in un processo salvifico di riscatto e di redenzione, segnala il cambiamento di prospettiva della seconda stesura di *Der vierundzwanzigste Februar* che si giustifica, come la critica ha opportunamente sottolineato, nell’avvenuta conversione di Zacharias Werner al Cattolicesimo. L’itinerario a Dio di Kunz prevede come tappa conclusiva, sciagurata ma nel contempo provvida, l’assassinio del proprio figlio ritornato nella casa paterna di Schwarrbach sotto mentite spoglie.

Il figlio funge allora da strumento divino per la definitiva espiazione e remissione dei peccati paterni e di tutta la famiglia. La vittoria finale che costerà la vita allo stesso Kunz in quanto assassino del proprio figlio viene espressa efficacemente nelle battute di chiusura della *pièce* werneriana: *Kunz* «Wohlan – in Gottes Namen! – / Ich büße gern das, was ich schwer verdient! – / Ich geh zum Blutgericht und geb die Mordtat an! – / Wenn ich durchs Henkersbeil bin abgetan, / Dann mag Gott richten – ihm ist alles offenbar! – / Das war ein vierundzwanzigster Februar! – / Ein Tag ist’s! – Gottes Gnad ist ewig! Amen!»⁴⁹. Il fiducioso abbandonarsi all’intervento della grazia divina diviene così un segno tangibile dell’avvenuto recupero della centralità in se stesso e in Dio da parte di Kunz che lo porta a presentarsi serenamente di fronte al tribunale della propria coscienza.

Il concetto di “fato”, di “destino” si tramuta nell’umanissimo e cristiano riconoscimento dei propri peccati, delle proprie mancanze. Non è più tempo di credere a una forza esterna, avversa all’uomo, che congiura e complotta a suo danno, intesa come sostiene C. Träger, «als Metapher für unbegriffenes Geschehen der Wirklichkeit»⁵⁰. È il riconoscimento, citando Paul Coelho, della più grande menzogna del mondo, ossia «che a un certo

⁴⁸ DvF, p. 20.

⁴⁹ Ivi, p. 68.

⁵⁰ C. Träger, *Geschichte, Geist und Grillparzer*, in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte» VII, 1961, p. 500.

momento della nostra esistenza, perdiamo il controllo della nostra vita, che comincia così a essere regolata dal destino. È questa la menzogna più grande del mondo»⁵¹.

Lo stesso messaggero di Dio, l'uomo portatore di pace, Kurt, viene considerato dal padre come un «Mittelding von Zauberer und von Pfaffen»⁵²; lo scontro fra il cedere e il non cedere alla tentazione del maligno in atto in Kunz e che occupa l'intera terza scena, potrebbe essere mitigato luteranamente ma anche pietisticamente su suggerimento di Trude dal ricorso alla Bibbia («So hol die Bibel! – Gott, wie ist mein Herz voll Bangen!»⁵³, «o nimm die Bibel; laß uns beten, singen, / Und waschen unsre Schuld in bitterer Tränenflut!»⁵⁴), al Verbo nella confortante certezza che se anche «nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib [...] das Reich muss uns doch bleiben»⁵⁵, ma ciò non accadrà. Infatti Kurt ha accettato lucidamente che «Dies alte Fluchhaus, wo sich Sünd an Sünden reihn, / Verfluchte Väter stets verfluchten Söhnen dräun»⁵⁶ e che «Fluch, das ist ein böses Kraut!»⁵⁷. La stessa massima biblica tratta dal Siracide 3, 9 (Werner la ricollegherà erroneamente nel testo del dramma al versetto 11) «des Vaters Segen baut den Kindern Häuser, / Aber der Mutter Fluch reißt sie wieder nieder»⁵⁸ viene da lui tramutata *ad hoc* in «Der Mutter Segen baut allein / Sie auf; des Vaters Fluch, der reißt sie ein!»⁵⁹. La sensibilità pietistica di Werner si rivela anche nella citazione di alcuni versi della nona strofa della celebre poesia *O Haupt voll Blut und Wunden* di Paul Gerhardt che Kurt, vittima sacrificale, recita come preghiera prima di coricarsi: «Wenn ich einmal soll scheiden, / So scheid nicht von mir [...] Wenn mir am allerbängsten / Wird um das Herze sein; / So reiß mich aus den Ängsten, / Kraft deiner Angst und Pein!»⁶⁰ ed esprime l'abbandono sereno del figlio alla volontà del padre celeste.

Il suo sacrificio estremo pone fine alla maledizione «Ihr – seid fluchent-sühnt»⁶¹ e afferma nello stesso tempo la grandezza cristiana del perdono

⁵¹ P. Coelho, *L'alchimista*, Milano 1988, p. 27.

⁵² DvF, p. 44.

⁵³ Ivi, p. 22.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ G. V. Amoretti, *Le più belle liriche della letteratura tedesca*, Firenze 1948, p. 18.

⁵⁶ DvF, p. 56.

⁵⁷ Ivi, p. 58.

⁵⁸ Ivi, p. 60.

⁵⁹ Ivi, p. 61.

⁶⁰ Ivi, p. 58.

⁶¹ Ivi, p. 68.

non solo umano ma anche di Dio. L'effetto della maledizione che valeva da sottotitolo nella prima redazione del dramma fortemente grecizzato si tramuta nella seconda stesura nel monito pienamente cristiano "Non ci indurre in tentazione", il Kunz grecizzato cede il posto al Kunz cristiano che affronta la prova finale con la dignità quasi di un martire. Il suo «Wohlan – in Gottes Namen!»⁶² è una sorta di squillo di vittoria.

⁶² Ibidem.

Roberta Bergamaschi
(Bologna)

«*Emilia Galotti*»
*Historische Quellen**

Als «eine modernisierte, von allem Staatsinteresse befreite Virginia»¹ bezeichnet Lessing seine Emilia Galotti in dem Brief vom 1. März 1772 an den Bruder Karl, dem er die letzten zwei Akten des Dramas beilegt. Die im dritten Buch von Livius' *Ab urbe condita* erzählte Geschichte Virginios, «der seine Tochter vor der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte»² verlegt der sächsische Dramatiker ins norditalienische Guastalla, in eine Epoche, in der ein Nebenzweig der mantuanischen Familie Gonzaga die Stadt regierte. Lessing selbst hat diese Wahl nicht begründet und auch die Literatur hat sich die Frage nach möglichen Ursachen bisher nicht umfassend zugewandt.

Die Regentschaft der Gonzaga in Guastalla, zunächst als Grafen, dann als Herzöge, erstreckt sich über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten, von 1539 bis 1746, in dem aber von einem Hettore Gonzaga, Lessings Prinzen in seiner *Emilia Galotti*, nirgendwo die Rede ist. Dass der Autor sich in dem Werk primär literarischer und nicht historischer Quellen bedient hat³, ergibt sich aus vielen Feststellungen, wie auch dem oben zitierten Brief; unklar bleibt dagegen die Wahl von Guastalla als Ort der Handlung, eine Wahl, die auch nicht von einer politischen Deutung des

* Diese Untersuchung wurde 1998 auf Anregung von Prof. Dr. Winfried Woesler durchgeführt.

¹ Lessing, G. E. *Sämtliche Schriften*, Hrsg. Von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. 23 Bde., Leipzig/Stuttgart/Berlin 1886 bis 1924, Bd. 18, S. S. 20-22, zit. nach Müller, J. D. G. E. *Lessing, Emilia Galotti, Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart, 1982, S. 50.

² Lessing, G. E. *Gesammelte Werke*, Carl Hanser Verlag, München, 1959, Bd. 1, S. 624.

³ Für die literarischen Quellen der Emilia Galotti siehe: Woesler, W. *Lessings «Emilia» und die Virginia-Legende bei Livius*, in: «Zeitschrift für deutsche Philologie» 116, 1997, Heft 2, S. 161-171.

Dramas – in dem Willkürherrscher Guastallas würden sich mehrere Prinzen einer zur Zeit Lessings zersplitterten deutschsprachigen Nation widerspiegeln – ausreichend begründet scheint.

Die Suche nach historischen Begebenheiten, die Ähnlichkeit oder Übereinstimmung zwischen Guastalla als Ort der Realität und Guastalla als Ort der dramatischen Fiktion nachweisen könnten, ist nur durch Einblicke ins Privatleben der Gonzaga möglich. Zwar schien dieses oft mit der Staatsräson verwickelt, ist aber trotzdem in seinen Einzelheiten unvollständig dokumentiert. Obwohl die Hypothese, nach der ein besonderes Ereignis den Hof der Gonzaga als geeignetes Milieu für die Geschichte dieser «modernisierten Virginia» erscheinen ließe, nicht nachgewiesen werden kann, ergeben sich aus den Untersuchungen, die in den Archiven von Guastalla, Mantua und Ferrara durchgeführt wurden, bedeutende Parallelen zwischen Wirklichkeit und künstlerischer Darstellung. Wie eng eine solche Beziehung ist, d.h. wie gut Lessing den historischen Kontext Guastallas gekannt hat, wird im ersten Teil dieses Artikels deduktiv aus der realen Historizität der im Drama zitierten Personennamen und Handlungsorte erschlossen.

Als historische Quelle dienen wir uns dabei zunächst der ältesten Geschichte der Stadt Guastalla, die im Jahre 1674 in Parma unter folgendem Titel veröffentlicht wurde: *Istoria della città di Guastalla succintamente narrata dal Padre Maestro Giovan Battista Benamati, servita, e Consagrata alla Altezza Serenissima di Ferrante III Gonzaga*⁴. Benamati beschreibt in seinem Werk die Bedeutung der Stadt mitten in der Po-Ebene, ihrer Entstehung, ihrer Herren und deren Unternehmungen; diese Chronik erschien, nachdem durch die Hochzeit von Ferrantes III Tochter Anna Isabella mit Ferdinando Carlo, Graf von Mantua, den langjährigen Zwist zwischen Guastalla und Mantua vorläufig beendet wurde. Aus der Perspektive eines Beobachters wie Benamati schien dadurch allerdings auch die Autonomie des Herzogtums Guastalla bedroht und in der *Istoria* schlägt sich das insofern nieder, als nicht nur Guastallas politische Entwicklung skizziert, sondern auch seine gesellschaftlichen und kulturellen Besonderheiten unterstrichen werden. Zwischen 1785 und 1787, also ein Jahrhundert nach Benamati und mehr als zehn Jahre nach der Uraufführung der *Emilia Galotti*, erscheint eine zweite «Istoria» in vier Bänden, aus der die meisten Angaben für diese Untersuchung entnommen wurden: die *Istoria della città, e Ducato di Gua-*

⁴ [Geschichte der Stadt Guastalla vom Pater Maestro Giovan Battista Benamati in Kürze erzählt, seiner durchlauchtsten Höheit Ferrante Gonzaga vorgelegt und gewidmet].

stalla scritta dal Padre Ireneo Affò minor osservante, prefetto della regia biblioteca di Parma⁵. Im Gegensatz zur ersten Chronik muss hier die Geschichte und Charakterisierung der Stadt nicht mehr mit Huldigungsflöskeln an die Gonzaga verbunden werden, und es wird vermutet, dass die *Istoria* des Ireneo Affò insofern ein zuverlässigeres Bild der Wirklichkeit wiedergibt⁶.

Ein zweiter Teil dieses Artikels befasst sich mit dem Leben von Camilla Gonzaga Faà und berücksichtigt eventuelle Ähnlichkeiten zu der Figur von Emilia Galotti. Als Anhang zu der 1918 erschienenen detaillierten Biographie veröffentlicht die Autorin Sorbelli-Bonfà das relativ kurze Manuskript der Memoiren, in denen die inzwischen alt gewordene Nonne sich an ihre jugendliche, unglückliche Beziehung zu dem Prinzen Ferdinando Gonzaga erinnert⁷. Die Memoiren wurden sicherlich nach 1622 geschrieben und dienen als Vorlage für alle Historiker und Literaten, die sich mit der Geschichte Camillas vor allem im XIX Jahrhundert beschäftigten⁸. Von ihrem Leben berichtet u. a. ein Buch von 1637: *Doct. Antonii Possevini Junioris, Philosophi & Medici Mantuani, Belli Monferratensis Historia, ab anno salutis M.DC.XII. usque ad annum M.DC.XVIII. Ad Serenissimum Principem Mauritium a Sabaudia S. R. E. Cardinalem Amplissimum. Coloniae Allobrogum Excudebat Petrus Albertus M.DC.XXXVII*. Die Beziehung der jungen Tochter Ardizzino Faàs zu dem Herzog von Mantua, auf deren mögliche Entsprechungen zu der Fiktion Lessings weiter unten ausführlich eingegangen wird, führt Possevinus mit den folgenden Worten ein:

Spem Salutis (si quae supererat) sors in desperationem vertit, delapso Mantuano in amorem nobilis & venustissimae puellae, cui Camilla Faà nomen erat [...] Hec rarâ pulchritudine fratrem quoque Ducis illexisse dicebatur: sed retinuisse pudicitiam supra quàm credi posset, virili constantiâ. Iuuenem morum concinnitate & vallate honestatis, Mantuanus blanditijs ac muneribus frustra aggressus est; cum illa preter honestas nuptias, faeculi illecebras nec sciret, nec admitteret. Ergo ut

⁵ [Geschichte der Stadt und des Herzogtums Guastalla, vom Pater Observanten Ireneo Affò geschrieben, Präfekt der königlichen Bibliothek von Parma].

⁶ Vgl. Mozzearelli, C. *I Gonzaga a Guastalla dalla cortigiania al principato, e alla istituzione di una città conveniente*, in: *Il tempo dei Gonzaga*, Cesena, Wafra Editrice, 1985, S. 11f.

⁷ Sorbelli-Bonfà, F. *Camilla Gonzaga-Faà. Storia documentata*, Zanichelli, Bologna, 1918. Das Manuskript befindet sich im Privatarchiv des Klosters Corpus Domini in Ferrara, in dem Camilla Faà länger als vierzig Jahre lebte und in dem sie 1662 starb.

⁸ Giacometti, P. *Camilla Faà di Casale*, Drama in 3 Aufzüge, Libreria Filodrammatica, Florenz. Uraufführung in Florenz, 20. Oktober 1846; D'Arco, C. *Degli amori sfortunatissimi di Camilla Faà*, Mantova, 1844; Intra, G. B. *La bella Ardizzina. Historischer Roman*, Milano, Tipografia della Perseveranza, 1881.

obsequentem cupidini redderet, spe coniugij aggressus est. Nec illa fortunam in res suas versam aspernata est; licet pudicitiam in futuras nuptias retinuerit. Vix apud Aulicos creditum, tot menses iuuenem Ducem desiderium tolerasse, aut illa alieno se affectui inconcussam prebuisse: licet ad extremum didicerint, quantum in Mantuano solitudinis, tantum in illa virtutis fuisse.⁹

Historischer Kontext, historische Figuren und Orte der Handlung
Sozialer Kontext Guastallas

Wie nun die Tugend das einzige Mittel ist das Unheil der Menschen zu verbessern, so verdient sie auch die größte Ehre. Sie allein ist hochgeboren, dann sie stammet vom Himmel. Sie ist ein Strahl des göttlichen Lichts, und ein Abglantz seines Wesens; sie adelt die Seelen und macht die Menschen zu einem göttlichen Geschlecht. Diesen Adel haben alle fromme und weise Leute.¹⁰

Das Studium der möglichen historischen Quellen der *Emilia Galotti* führt zunächst zu einer Rekonstruktion der Beziehung Prinz-Untertan an dem norditalienischen Hof der Gonzaga. Die gesellschaftliche Struktur Guastallas scheint für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung, obwohl von einem Klassenbewusstsein in Lessings Deutschland, im späten 18. Jahrhundert, noch nicht die Rede war, und «politische Emanzipation, für die die literarische Intelligenz der Zeit eintrat, nicht durch Klassenkampf erfochten, sondern durch Moralisierung und damit durch indirekte Aufhebung ständischer Interessengegensätze im Laufe der Geschichte eingelöst werden» sollte¹¹.

1539 begründet Ferrante mit dem Kauf der Stadt von Ludovica Torelli die Herrschaft der mächtigen Familie Gonzaga in Guastalla. Der *commune et universitas terrae Guastallae* bestand damals aus verschiedenen sozialen Gruppen, deren Repräsentanten den Rat der Stadtgemeinde wählten, darunter aufstrebende «bürgerliche» Kreise, die von der günstigen handelspolitischen Lage am Po profitierten¹², und Landbesitzer, die eine eigene Rechtspersönlichkeit bewahrt hatten und eigene Grundbuchschatzungen führten.

⁹ Possevinus, A. *Belli Monferratensis Historia*, Colonia, M.DC.XXXVII, S. 389. Eine Originalausgabe des Werks befindet sich in der Biblioteca Comunale Ariostea in Ferrara.

¹⁰ von Loen, J. M. *Der Adel*, zit. nach: Schulte-Sasse, J. *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings «Emilia Galotti»*, Schöningh, Paderborn, 1975, S. 23.

¹¹ *Ebenda*, S. 26.

¹² Arcangeli, M. L. *Note per la storia della comunità di Guastalla sotto i Gonzaga (1539-1677)*, in: *Il tempo dei Gonzaga*, hrsg. von Comune di Guastalla, Amministrazione Provin-

Eine Garantie gegen die willkürliche Machtausübung des Prinzen stellte die Aufteilung der gesamten Region dar: Die kleineren Staaten nutzten nämlich jeden Fehltritt der benachbarten Fürsten, um ihre Gebiete zu erweitern und suchten dafür die Unterstützung des Landadels. Es lag daher im Interesse der jeweils Regierenden, die politische Loyalität dieser gesellschaftlichen Gruppe nicht einzubüßen, vor allem nicht durch juristische Bevormundung. Trotzdem versuchte der Prinz bald, die ausschließliche rechtliche Hoheitsgewalt an seinem Hof zu vereinen: Um 1581-85, nach ungefähr vierzig Jahre Herrschaft der Gonzaga in Guastalla, entstand ein ziemlich kompliziertes System mit mehreren Instanzen und voneinander abgegrenzten Kompetenzbereichen am Hof des Herzogs.

1651 werden die ersten Verordnungen erlassen, die den Landadel verpflichten, sechs Monate innerhalb der Stadt zu wohnen, um seine Steuerfreiheiten nicht zu verlieren. Und wenn in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der regierende Rat noch Mitglieder aus dem «Lande» aufnehmen konnte, legte der Herzog 1659 fest, dass eine Residenz in der Stadt als Voraussetzung für eine Regierungsbeteiligung gelten musste.

Die dramatische Konstellation der *Emilia Galotti* fügt sich erstaunlich gut in diesen realen historisch-sozialen Kontext ein. Odoardos Wahl, außerhalb der Stadt zu leben, deutet auf seine nicht nur ethisch-moralische Distanz vom Hofe hin, sie ist Ausdruck einer Gesellschaft, in der die Spannung zwischen Stadt bzw. Hof und Landgut alltäglich war. Ein Landgut bei Sabbioneta besaß auch der alte Galotti: «Die Trauung geschieht in der Stille, auf dem Landgute des Vaters bei Sabbionetta»¹³, sagt Marinelli und deutet dabei auf ein Territorium hin, das nicht nur außerhalb der politischen, sondern auch der sozialen Kontrolle des Prinzen stand. Die politische Spannung zwischen Stadt und Land, die historisch dokumentiert ist, fungiert sozusagen als «möglicher» Hintergrund für Lessings Trauerspiel:

Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: – daß es mehr das Geräusch und die Zerstreung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben [...] Aber laß mich heute nur ein einziges Wort für diese Stadt, für diese Nähe des Hofes sprechen, die deiner strengen Tugend so verhaßt sind.¹⁴

ciale di Reggio Emilia und Istituto per i beni artistici, culturali e ambientali della Regione Emilia-Romagna, Guastalla, 1985, S. 74.

¹³ Lessing, G. E. *Gesammelte Werke*, a. a. O., S. 562.

¹⁴ *Ebenda*, S. 570f (Dialog zwischen Odoardo und Claudia Galotti).

Geschichtlichkeit der handelnden Personen

Beim Lesen der *Emilia Galotti* würden einem Guastalla-Historiker einige Namen auffallen, die auf bestimmte geschichtliche Epochen hinweisen und uns bei der Überprüfung unserer Arbeitshypothese behilflich sein können. Lessings Rückgriff auf Personen, deren Existenz dokumentiert ist, lässt vermuten, er habe sein Drama bewusst in einen besonderen sozio-kulturellen Kontext hineinstellen wollen: der Gebrauch von geläufigen Vornamen und Familiennamen oder von geographischen Ortbestimmungen wäre ein Beweis dafür. Darüber hinausgehend müsste aber auch nach Übereinstimmungen gefragt werden zwischen den historisch identifizierten und den dramatischen Figuren, auch wenn diese durch die Maschen der Fiktion verzerrt sind. Schon bei einem ersten Vergleich ergibt sich aber der oberflächliche Charakter solcher Entsprechungen: Primärer Zweck Lessings scheint es gewesen zu sein, einen glaubwürdigen historischen Kontext herzustellen.

In enger Verbindung mit der Geschichte der Stadt steht der Name Orsina. Berühmte «Vorläuferin» der Gräfin Lessings ist Orsina Visconti, die Frau des Guido Torello, der 1406 von Giovanni Maria Visconti das Lehen über Guastalla und Montechiarugiolo erhielt. Da seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf das letztere seiner Besitztümer gelenkt wurde, übernahm die Ehegattin für längere Zeiten die Regierung Guastallas, das schon 1410 mit dem Ankauf von ungefähr dreihundert *biolche*¹⁵ in der Nähe von Dosolo erweitert worden war. Die Figur der Orsina tritt 1426 in den Vordergrund, als die Venezianer die Stadt angreifen und belagern; Guido Torello war mit seinem Heer zur Verteidigung Brescias geeilt, der Gräfin fiel also die Aufgabe zu, die Gegenoffensive zu organisieren. Sie sammelte Truppen in Parma und setzte sich an die Spitze ihrer Soldaten: mehr als fünfhundert *Schiavoni*¹⁶ wurden getötet, Orsina selbst brachte mehrere Feinde um und schlug andere in die Flucht. Ireneo Affò beschreibt ihren Mut mit Worten, die den bei Ariost beschriebenen ritterlichen Unternehmern kaum nachstehen:

Fu bello il vederla di lucid'armi coperta frenar generoso destriero, disporre i suoi seguaci a battaglia, ed esortarli con acconcie parole alla pugna; ma fu terribile ancora il rimirarla scagliarsi addosso alle ostili squadre, sbaragliarle, e fugarle.¹⁷

¹⁵ Mit dem Wort «biolca» bezeichnet man ein Flächenmaß in dem damaligen Oberitalien.

¹⁶ Slawische Soldaten im Dienst der Republik Venedig.

¹⁷ Affò, I. *Istoria della città e ducato di Guastalla*, Libro V, Tomo secondo, Guastalla, re-

Von diesen heroischen Zügen der Gräfin Torello bleibt bei der Liebhaberin von Hettore Gonzaga außer einer bestimmten Geisteshaltung wenig übrig: Ihr Mut entsteht aus der Demütigung, ihre Klugheit spiegelt weniger Großzügigkeit wider als die Reaktion einer betrogenen Hofdame aus dem 18. Jahrhundert.

Historisch dokumentiert ist auch die Figur der Prinzessin von Massa, deren Name zwar nicht unter den handelnden Personen aufgelistet, aber mehrmals im Gespräch (z. B. zwischen Appiani und Marinelli) zitiert wird.

Nach dem Tod von Vincenzo Gonzaga übernahm sein Sohn Antonio Ferdinando 1714 die Regierung der Stadt Guastalla. Die Ansprüche des Herzogs auf Mantua, die bereits vom Vater erhoben worden waren, bewogen den kaiserlichen Hof, ihm einen Teil des mantuanischen Territoriums anzubieten, und zwar das Gebiet zwischen den Flüssen Oglio und Po, mit den Städten Viadana, Gazzolo und Dosolo. Aber Antonio Ferdinando verzichtete auf die offizielle Belehnung und betrachtete die genannten Städte als einen Teil von dem, was man ihm ohnehin schuldete. Die Frage nach den Rechten auf Mantua blieb offen und rückte erst am Kongress von Cambrai wieder in den Vordergrund, wo der Graf Pomponio di Spilimbergo die Interessen des Herzogs von Guastalla vertrat. Aber die Epoche der großen Familien ging langsam zu Ende und als 1725 der Kaiser und der spanische König Philipp den Geheimfrieden schlossen, wurden all diejenigen, die sich vom Kongress persönliche Vorteile erhofft hatten, schwer enttäuscht. Spilimbergo, «uomo di versatile talento, accortissimo e assai destro»¹⁸ kehrte nach Guastalla zurück und, trotz des Misserfolges, das externen ungünstigen Bedingungen zugeschrieben wurde, blieb er in der Gunst des Herzogs und wurde 1727 einer der Urheber dessen Hochzeit mit der Prinzessin Theodora von Philipp Landgraf von Hessen-Darmstadt, damals Gouverneur der Stadt Mantua.

Zur Zeit war im nahen Novellara der alte Graf Camillo Gonzaga gestorben. Die Rivalität zwischen seinem ebenfalls im Sterben liegenden Sohn Filippo und dessen Stiefbruder Alfonso, Sohn aus erster Ehe des alten Familienhauptes, boten Antonio Ferdinando einen Vorwand, um

gio-ducale stamperia di S. Costa, 1787: riedizione anastatica di Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1981, S. 28. [Es war schön, sie mit glänzenden Waffen bedeckt zu sehen, indem sie ihr edles Ross bremste, ihre Anhänger zum Kampfe vorbereitete und sie mit angebrachten Worten zum Schlacht ermunterte; aber schrecklich noch war sie zu betrachten, sich auf die feindlichen Scharen zu stürzen, sie zu niederwerfen, sie in die Flucht zu schlagen].

¹⁸ *Ebenda*, Libro XIV, Tomo quarto, S. 8. [Mann von vielseitigem Geist, sehr klug und geschickt].

Ansprüche auf das Gebiet von Novellara zu erheben. Ein vergleichbares Territorium, wie es ihm wenige Jahre zuvor vom Kaiser angeboten worden war, versuchte er nun mit Gewalt und Betrug zu gewinnen. Er provozierte eine Streitigkeit mit Filippos Schwester Ricciarda, der Frau von Alderano Cybo Herzog von Massa. Sie beherbergte den legitimen Erbfolgen in den letzten Monaten seines Lebens und dieser verfügte in seinem Testament, dass Novellara ihr selbst und eventuellen Erben zufallen solle. Antonio Ferdinando und seine Minister versuchten mit allen Mitteln, die Einsetzung der Herzogin in Novellara zu vermeiden, aber umsonst: nach einem langjährigen Streit konnte die Herzogin von Massa das Lehngut zu ihrem Territorium hinzufügen.

Die Präsenz einer Prinzessin von Massa unter den handelnden Personen von Lessings *Emilia Galotti* könnte für den Willen sprechen, das Drama so weit wie möglich zu aktualisieren. Wichtiger scheint aber der Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit, der in diesem Fall bis zum deutlichen Bezug auf zeitgenössische Begebenheiten reicht.

In der Geschichte der Gonzaga kommen auch Figuren vor, die keine bedeutende historische Rolle gespielt haben; deren Namen sind in Lessings Drama zum Teil wiederaufgenommen worden, und dies vielleicht nicht zufällig. Eine Emilia Cauzio heiratete Carlo Gonzaga, Herr von Gazzolo; sie wird als wunderschöne Frau beschrieben, mit feinen Gesichtszügen und dunklem gelocktem Haar, deren Zurückhaltung und Religiosität sich in einer frommen und zurückgezogenen Lebenshaltung äußerten: Charakterzüge, die an Lessings Titelheldin erinnern¹⁹. Emilia ist als uneheliche Tochter Federicos des Zweiten, des Herzogs von Mantua, Hauptfigur eines Hofskandals: nachdem der alte Cauzio, Großvater Emilias, eine Verschwörung gegen Federico entdeckt und dabei die Gunst des Prinzen erlangt hatte, warb der Herzog um dessen Schwiegertochter, Isabella Boschetti. Aus dieser Beziehung, die zur Nichtigkeitserklärung der Ehe zwischen Federico und Maria Paleologa führte, wurde Emilia geboren.

Schließlich findet sich im Stammbaum der Gonzaga eine Beatrice Appiani, erste Frau von Vespasiano Colonna, der dann mit Giulia Gonzaga eine zweite Ehe einging, und deren Tochter Isabella sich mit Luigi Gonzaga genannt Rodomonte vermählte. Der Nachweis des Familiennamens Appiani im Territorium von Guastalla-Sabbioneta würde zugleich auch

¹⁹ Vgl. Sarzi-Amadé, L. *Il duca di Sabbioneta. Guerre e amori di un europeo del XVI secolo*, Sugarco, Milano, 1990, S. 119.

den sprachlichen Rekurs auf den Appius des *Ab urbe condita* überflüssig machen.

Die Orte des Dramas

Außer der Stadt Guastalla werden in Lessings Drama zwei weitere Städte zitiert, die man noch heute besichtigen kann und die von unterschiedlicher historischer Bedeutung sind: das berühmte Sabbioneta²⁰, und das unbekannte Dosolo.

Der Name Dosolo (siehe Karten im Anhang) ist im Laufe der Jahrhunderte mit der Brücke über den Po verbunden worden, deren strategische Position die Kontrolle eines breiten Territoriums erlaubte. In der Nähe der Brücke und neben der Kirche stand das Wasserschloss, das von einem Offizier an der Spitze einiger Soldaten – die Gonzaga nannten ihn «castellano» oder «comandante» – bewacht wurde. Brücke und Schloss waren öfters Ursache von kleinen und großen Kriegen, in denen Dosolo eine gefragte Beute für mächtigere Herren war: Cremona, Mantua, Parma, Verona, Ferrara stritten um das Recht auf die Brücke und die damit verbundene Möglichkeit, Steuern auf die Waren zu verlangen.

Ab 1415, als Gianfrancesco Gonzaga den Ort Viadana eroberte, verstärkte sich der Zugriff der mantuanischen Herzöge auf das gesamte Territorium. Mindestens bis 1478 soll Dosolo ein Teil des mantuanischen Staates gewesen sein, obwohl es schwierig ist, Gewissheit über die Besitzänderungen unter den verschiedenen Zweigen der Familie Gonzaga zu erlangen. Als sicher gilt, dass 1478 anlässlich des Todes Lodovico Gonzagas, Kardinal Francesco Gonzaga die Regentschaft Dosolos übernahm und nach ihm Gianfrancesco. 1522 wurden Pirro, Sohn des verstorbenen Gianfrancesco, die Besitztümer entzogen, da er sich mit den Franzosen gegen den Kaiser verbündet hatte.

1618 wurde Dosolo in einen Streit zwischen Scipione Gonzaga, Prinz von Bozzolo, S. Martino dall'Argine, Commessaggio und Pomponesco und Ferdinando, Herzog von Mantua verwickelt. Ferdinando befahl der Stadt Dosolo, Truppen gegen den Ort Commessaggio zu schicken, der sich dem Herzog ergab. Ferdinando, dem letzten Erben der Familie Gon-

²⁰ 1446 wird Sabbioneta Besitztum eines Nebenzweigs der Gonzaga und im Laufe des XVI Jahrhunderts unter Vespasiano Gonzaga ein berühmtes kulturelles Zentrum mit Theater, Bibliothek und einer Akademie. Mit dem Tod Vespasianos 1591 erlebt die Stadt einen raschen Niedergang. – Für die Geschichte Sabbionetas vgl. auch: Marini, G. *Sabbioneta piccola Atene*, Casalmaggiore, Giovanni Toscani Editore, 1914 und Agosta del Forte, E. *Sabbioneta e il suo comune*, Tipografia La Sabbionetana, Sabbioneta, 1981.

zaga, folgte Carlo der Erste Gonzaga Nevers, worauf Spanien heftig reagierte. Der Kaiser und die Savoyer zogen in den Krieg gegen Carlo, der auf die Unterstützung von Frankreich und Venedig rechnen konnte. Nach dem Krieg (1631) wurde er gezwungen, Dosolo mit Luzzara und Reggiolo an Cesare Gonzaga, seit 1621 Herzog von Guastalla, abzugeben, so dass dieser auf seine Ansprüche auf Mantua verzichten konnte. Dosolo erlebte in den Jahren darauf weitere Kriege: die Allianz der Franzosen mit den Estensi gegen die Spanier (1647), der Krieg um Monferrato (1657), die Allianz Österreich, Spanien und Piemont gegen Frankreich (1694), um einige Beispiele zu nennen. 1707 wurde das Schloss von Dosolo geschleift und die Steine wurden verwandt, um Mantua zu befestigen, ein unverwechselbares Zeichen des Niedergangs nicht nur der kleinen Stadt sondern auch der Region und vor allem der Familie Gonzaga.

Lessings Wahl des Hofes der Gonzaga als Milieu für seine *Emilia Galotti* verleiht dem Drama eine gewisse historische Plausibilität: Handelnde Figuren und geographische Bezeichnungen fungieren als Beweis dafür. Die Namen Orsina, Appiani und Emilia tauchen in verschiedenen Epochen entweder in der Stadtgeschichte oder im Stammbaum der Gonzaga auf. Eine Prinzessin von Massa als legitime Erbin Novellaras lässt sich noch zur Zeit Lessings historisch nachweisen, obwohl sie im Drama nicht als Frau des Herzogs von Massa erscheint, sondern als dessen Tochter. Hat Lessing diese Namen bewusst gewählt – von Zufall oder von reiner Phantasie zu sprechen, wäre es abwegig –, so hat er sich offensichtlich auf verschiedene Zeitabschnitte und verschiedene Zweige der Familie Gonzaga bezogen. Auch die Bestimmung von Dosolo als Ort der Handlung, das heute noch als kleines Dorf mitten in der Po-Ebene existiert und dessen Besitz im Laufe der Jahrhunderte von einem zum anderen der Gonzaga übergang, hilft uns nicht dabei, das Drama in einem chronologischen Kontext zu verankern. Wenn wir annehmen, dass die Wahl Lessings sich nicht unbedingt auf die Stadt Guastalla bezieht, sondern viel eher auf den Hof der Gonzaga, können wir zwei weitere Überlegungen anstellen:

Die Gonzaga, mit ihrer langen Geschichte von Prinzen und Untertanen, Willkürherrschern und geschickten Diplomaten, und auch mächtigen Verführern und verführten Hofdamen, waren eine der letzten großen Familien, die anfangs des 18. Jahrhunderts von der europäischen Szene verschwanden.

Der Nebenzweig von Guastalla wurde als letzter bedeutender Teil der Familie 1746 nach dem Tod von Giuseppe Maria an die habsburgische Krone angeschlossen. Mantua gehörte schon seit 1708 dem österreichischen Herzogtum von Mailand, und einige Protagonisten des italienischen

politischen Lebens der letzten Jahrhunderte wie die Medici und die Farnese waren ohne Erben ausgestorben (1736 und 1731).

Camilla Faà Gonzaga: Das Leben

1612 starb Francesco Gonzaga, der fünfte Graf von Mantua, nach knapp zehn Monaten Regierungszeit und ohne männliche Erben, die die Macht hätten übernehmen können. Auf ihn folgte sein Bruder, Kardinal Ferdinando, der aus Rom in den kleinen Staat im Norden eilte und zunächst den Ansprüchen seiner Schwägerin Margherita von Savoyen – die eine Schwangerschaft vortäuschte – und deren Vaters Carlo Emanuele²¹ entgegentreten musste. 1613 wurde Ferdinando von Kaiser Matthias zum Herzog von Mantua und Monferrato ernannt und versuchte nun, durch eine angemessene Ehe die Erbfolge in seinen Staaten zu sichern. Die Verhandlungen um die Hand seiner Schwägerin Margherita von Savoyen und der Herzogin von Modena führten jedoch zu keinem guten Ende und die Wahl fiel 1617 auf Caterina de' Medici, deren Verbindung zum Herzog von dessen unglücklicher Liebe zu Camilla Faà lebenslang überschattet blieb.

Camilla war die Tochter des Grafen Ardizzino Faà, «eines klugen und fleißigen Mannes» aus einer adligen Familie des Monferrato, für den Ferdinando «Wertschätzung und Zuneigung zeigte»²². Sie kam zunächst an den Hof von Mantua im Gefolge von Margherita, verließ das Herzogtum dann zur Zeit der umstrittenen Erbschaft wurde aber später zusammen mit den anderen Hofdamen vom Kardinal zurückgerufen. Ardizzino, geschmeichelt von diesem Angebot, stimmte der Rückkehr von seiner Tochter zu, die erst sechzehn war und von besonderer Schönheit; auch die bereits erfolgte Verlobung mit dem Marquis Ottavio Valenti ließ den Vater den Aufenthalt Camillas am Hof bewilligen:

Ed a questo conjugio altro già non mancava che il consentimento del Duca, cosa necessaria a que' tempi, in cui al Principe non solamente accordavasi podestà assoluta sopra ai negozi di stato ed ai pubblici affari, ma eziandio sopra ai desiderj ed alle affezioni private dei sudditi. E il Duca, senza apertamente negarvi l'assenso, cercava piutto-

²¹ Carlo Emanuele bediente sich dabei der Enkelin Maria, Tochter von Francesco Gonzaga, die er als Erbin des mantuanischen Staates, in dem die weibliche Erbfolge zugelassen war, zu legitimieren versuchte. Die diplomatischen Manöver mündeten in einen Krieg, der die ersten Monaten Ferdinandos in dem Herzogtum überschatteten.

²² Vgl. Sorbelli-Bonfà, F. *a.a.O.*, S. 11.

sto con certi modi irresoluti ed equivoci di prorogare quel nodo, perché, egli stesso fortemente invaghito si era della gentile fanciulla.²³

Den Chronisten zufolge stellte der Palazzo del Tè in Mantua den Rahmen dar, in dem Ferdinando zum ersten Mal versuchte, sich Camilla anzunähern: D'Arco gibt eine romanhafte Beschreibung dieses Treffens, die für die Art von Interesse, das die Geschichte Camillas bei seinen Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts erweckte, signifikant ist. Es war der 20. Januar 1616, und die Entscheidung des Prinzen, ein Festbankett an einem Ort außerhalb der Stadt zu organisieren, hatte die meisten Gäste neugierig gemacht.

Der Herzog entledigte sich unter einem Vorwand von Valenti – er übertrug ihm die Leitung des Fests – und lud Camilla ein, sich die Bilder seiner Sammlung anzuschauen. Bei der Gelegenheit gestand er ihr seine Liebe, das Mädchen «debolmente oppose, la promessa data al Valenti, la volontà di suo padre, la condizione sua inferiore, essere gravi ostacoli ad appagare i desiderj del Duca»²⁴. Ferdinando ließ sich aber nicht entmutigen und versuchte zunächst das größte Hindernis zu überwinden: den strengen und tugendhaften Ardizzino.

Laonde il Duca d'improvviso introdusse, con sollecitudine gravissima, il bisogno di far spacciati certi affari di stato nel Monferrato, e dando lettere molto onorevoli, e larghezza di podestà concedendo ad Ardizzino, spedillo a Casale, mostrando che a lui solo, come uom molto destro in trattare siffatti negozj, affidare poteva un incarico tanto importante.²⁵

²³ D'Arco, C. *Degli sfortunatissimi amori di Camilla Faà e Cecilia Quedeneck narrati da Carlo D'Arco*, Mantova, Negretti, 1844, S. 12 [Und dieser Ehe fehlte nichts Weiteres als die Einwilligung des Herzogs, das zu der Zeit nötig war, als der Prinz nicht nur in den staatlichen und öffentlichen Angelegenheiten die Macht hatte, sondern auch in den Wünschen und allen privaten Gefühlen der Untertanen. Und der Herzog, ohne seine Einwilligung offen zu leugnen, suchte eher auf eine gewisse unentschlossene und zweideutige Art, jenen Knoten zu verlängern, weil er selbst sich in das Mädchen verliebt hatte].

²⁴ *Ebenda*, S. 16 [widersprach schwach, das dem Valenti gegebene Versprechen, der Willen ihres Vaters und ihr niederer Stand seien schwere Hindernisse, um die Wünsche des Herzogs zu befriedigen].

²⁵ *Ebenda* S. 12 [Also stellte der Herzog plötzlich das Bedürfnis auf, einige Staatsan gelegenheiten in dem Monferrato mit größter Eile zu erledigen und indem er Ardizzino sehr ehrenvolle Briefe und breite Macht verlieh, schickte er ihn nach Casale und gab auf diese Weise kund, dass er ihm alleine, der sehr geschickt solche Geschäfte treiben, so einen wichtigen Auftrag geben konnte]. Wir möchten in diesem Kontext an die Worten Marinellis erinnern, 2. Aufzug, X Auftritt: «[an Appiani] Der Prinz muss sogleich an den

Trotz der Manöver des Prinzen konnte Camilla ihm widerstehen und nur das Versprechen einer Ehe veranlasste sie, dessen Nachstellungen nachzugeben. Dafür war besonders Alessandro Ferrari verantwortlich, ein Diener Ferdinandos, der in zahlreichen Besuchen Camilla schmeicheln und überreden konnte. Im Februar 1616 nahm Ferrari als einziger Zeuge an der geheimen Hochzeit von Camilla und Ferdinando teil, eine Vermählung, die sich im Laufe der Zeit als reiner Betrug erweisen sollte.

Camilla, die sich zunächst mit einem vom Herzog unterschriebenen Zeugnis zufrieden gegeben hatte, in dem sie Ferdinando zu seiner Frau erklärte, wurde aus Mantua entfernt. Als Marquise von Mombaruzzo zog sie ins Monferrato um, keiner erkannte sie als legitime Herzogin an, aber die Privilegien, die ihr Ferdinando gewährte, erregten den Neid der anderen. Der Staatsrat nahm die Hochzeit des Gonzaga mit der Tochter von Ardizzino nie zur Kenntnis, obwohl der ehemalige Kardinal, damals 28 Jahre alt, Versuche in diese Richtung unternahm. Als er 1617 nach langen Verhandlungen Caterina de' Medici heiratete, hatte er von Camilla einen Erben bekommen, Giacinto, der 1630, noch in jungem Alter, an der Pest sterben sollte.

Caterina, die Ferdinando keine Kinder gebar, empfand die Anwesenheit Camillas als eine Drohung. Sie verlangte von ihrem Mann, dass Giacinto der Mutter entzogen und am Hof erzogen werde, sowie dass Camilla heiratet oder in ein Kloster eintreten müsse. Um seine Ruhe zu haben, gab der Herzog nach. Noch einmal fügte sich Camilla in den Willen ihres Herrn und trat in Ferrara in das Kloster des Corpus Domini ein, in dem sie 1662 in Armut starb. Ferdinando, der ihr zu Lebenszeiten eine ansehnliche Monatsrente gewährleistete hatte, war schon 1626 verschieden.

Camilla Faà und Emilia Galotti

Die Abschnitte aus dem Werk von Carlo D'Arco, die wir als Ergänzung zu den historischen Biographien oben zitiert haben, zeigen wie sich die Geschichte Camillas, die damals in mehreren europäischen Staaten bekannt wurde, leicht in eine literarische Fiktion einfügen lässt. Aus dem Vergleich zur Handlung von Lessings *Emilia Galotti* ergeben sich Entsprechungen, die uns interessant scheinen, und die vor allem an die Struktur und die Vorgeschichte des Dramas erinnern. Die Personenkonstellation findet sich praktisch unverändert wieder: der Verführer Ferdinando Gon-

Herzog von Massa, in Angelegenheit seiner Vermählung mit dessen Prinzessin Tochter, einen Bevollmächtigten senden. Er war lange unentschieden, wen er dazu ernennen sollte. Endlich ist seine Wahl, Herr Graf auf Sie gefallen».

zaga, sein Helfer Alessandro Ferrari, die Tochter Camilla und ihr Vater Ardizzino und der Verlobte Valenti. Der Tod von Emilia/Virginia, der durch den Vater herbeigeführt wird, findet in der Wirklichkeit Camillas keine Entsprechung: Sie ist eher die Tochter, die vom Vater nicht «gerettet», von einem schwachen, unentschlossenen Prinzen geliebt wird und ihr Leben in Armut und Einsamkeit in einem Kloster beendet. Die Tugend und die Reinheit einer Emilia gehen am Hof der Gonzaga unter, Ardizzino nimmt in der Wirklichkeit die Züge einer Claudia Galotti an, und lässt sich von Ferdinandos Angebot schmeicheln: Die Ideale der *Emilia Galotti*, der oben zitierte moralisierende Schwung der Intellektuellen²⁶, werden bei einer Konfrontation mit der Realität der kleinen norditalienischen Höfe überdeutlich. Eine Rivalin, wie die Orsina oder die Marwood in *Miss Sarah Sampson* kann man hier in Caterina de' Medici sehen: kraft ihres Namens und des Prestige ihrer Familie ist sie in der Lage, die ehemalige Geliebte Ferdinandos zu entfernen, ihr das Kind zu entziehen und sie am Ende zum klösterlichen Leben zu zwingen.

Wie in der literarischen Fiktion gelingt es dem Prinzen Ferdinando Gonzaga, sich Camilla in Abwesenheit des Vaters und des Verlobten anzunähern: Ardizzino wird mit einem Vorwand nach Casale geschickt, Valenti scheint eine sehr schwache Figur zu sein, die man einfach beseitigen kann. Dass das Schicksal Camillas vom tragischen Tod der Titelheldin Lessings abweicht, ist in diesem Kontext nicht maßgebend. Die *Emilia Galotti* ist zunächst ein Familien-, nicht ein historisches Drama, in Odoardo spiegelt sich Virginio und nicht Ardizzino wieder, in dessen Tochter Virginia und nicht Camilla. Trotzdem möchten wir auf zwei wichtige Tatsachen aufmerksam machen.

Die Geschichte Camillas scheint mit den historischen Begebenheiten des Kriegs um das Monferrato zusammenzuhängen und wurde deswegen an mehreren europäischen Höfen bekannt: in Frankreich wie in Spanien, bei den Savoyern, den Estensi, den Medici und beim Papst, der nach der Hochzeit zwischen dem Herzog von Mantua und Caterina de' Medici von den durch Camilla verursachten Problemen sehr verärgert war. Viele Chronisten erzählten die Geschichte der Tochter Ardizzinos, darunter der oben zitierte Antonius Possevinus, dessen Werk 1637 veröffentlicht wurde, also zu Lessings Zeiten relativ bekannt war.

Bezüglich des Streits um das Monferrato sollte hervorgehoben werden, dass ein Konflikt zwischen den Gonzaga und den piemontesischen Her-

²⁶ Siehe Anmerkung 9.

ren durch die Figur des Grafen Appiani in der *Emilia Galotti* skizziert wird:

(Marinelli)

Denn soviel ich höre ist sein Plan gar nicht, bei Hofe sein Glück zu machen. – Er will mit seinen Gebieterin nach seinen Tälern von Piemont – Genssen zu jagen, auf den Alpen, und Murmeltiere abzurichten.

und Appiani selbst:

Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingten Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. – Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen, aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größeren Herrn –²⁷

Der Hof der Gonzaga wäre schon wegen Zügellosigkeit und Korruption das ideale Milieu für eine modernisierte Virginia gewesen, er war überall in Europa bekannt – Ferdinando Carlo hatte Pomponio di Spilambergo noch nach Cambrai geschickt – und hatte wegen der Heiratspolitik auch enge Beziehungen zu Deutschland: Derselbe Ferdinando Carlo hatte 1727 Theodora, die Tochter von Philipp Landgraf von Hessen-Darmstadt, Gouverneur von Mantua, geheiratet.

Zügellosigkeit und Korruption waren aber an fast allen europäischen Höfen zu Hause. Entscheidend für die Wahl eines Gonzaga als zweitem Appius und von dessen Staat als Handlungsort der *Emilia Galotti*, hätte für Lessing die Geschichte von Camilla Faà sein können. Die in verschiedenen Ländern Europas berühmt gewordene Dame, die die Ehe zwischen Ferdinando Gonzaga und Caterina de' Medici fast vereitelt hätte, und auf keinen Fall die Mätresse des Prinzen werden wollte zeugt für die historische Plausibilität des Dramas im besonderen Kontext der mantuanischen Herrschaft. Die piemontesische Herkunft Appianis könnte auf den Konflikt um Monferrato hindeuten, wo die Gonzaga nie völlig akzeptiert wurden. Casale wurde 1569 mit dem Verlust der städtischen Freiheiten bestraft und 1612 führten die Ansprüche der Savoyer zum Ausbruch des ersten Kriegs um den Besitz der Gegend.

Aber abgesehen von der historischen Wahrheit scheint die Ähnlichkeit zwischen den emotionalen Situationen im Drama und der emotionalen Wirklichkeit der Herrscher frappant. So schreibt Ireneo Affò über Ferdinando Carlo, von Pomponio di Spilambergo manövriert:

²⁷ Lessing, G. E. *Gesammelte Werke*, a. a. O., S. 561 und S. 581.

O pure chi non compiangerà la miseria di un principe abbandonato a persone già disposte a prevalersi della sua spensieratezza per utile proprio, che maliziosamente tacendo ove conveniva parlare, e affaccendandosi oltre il dovere dove il bisogno nol richiedeva; tradivano gl'interessi di una Casa, che già volevasi spenta, bastando loro di ben vivere, e governar finché, potevano a loro talento gli affari di questo piccolo stato?²⁸

Und über solche Menschen, wie Spilamberg, Ferrari, Marinelli äußert sich Hettore Gonzaga in Lessings *Emilia Galotti*, sie sind die «Teufel»²⁹, die sich als des Prinzen Freunde verstellen: Seine Worte zeigen neben der dramatischen Spannung eine historische Wahrheit oder, wie schon oben gesagt, eine gewisse historische Affinität. Sie machen aus der *Emilia Galotti* nicht nur das ethische Manifest einer erwünschten gerechten Gesellschaft, sondern auch die Darstellung der untergehenden norditalienischen Epoche der mächtigen Familien, in der eine Camilla Faà, so wie eine Emilia Galotti, ihren Platz hatten.

²⁸ Affò, I. *a.a.O.*, Bd. IV, S. 18f [Aber wer wird das Los eines Prinzen nicht bemitleiden, der Menschen ausgeliefert war, die seine Naivität zu ihrem eigenen Vorteil ausnutzen, die listig schwiegen, da wo sie hätten sprechen sollen und sich über Gebühr bemühen, da wo es nicht notwendig war und damit das Interesse einer Familie schädigten, die sie schon ausgestorben sehen wollten, da es ihnen genügte, gut zu leben und die Angelegenheiten dieses kleinen Staats so zu lenken, nach ihrem Gutdünken?].

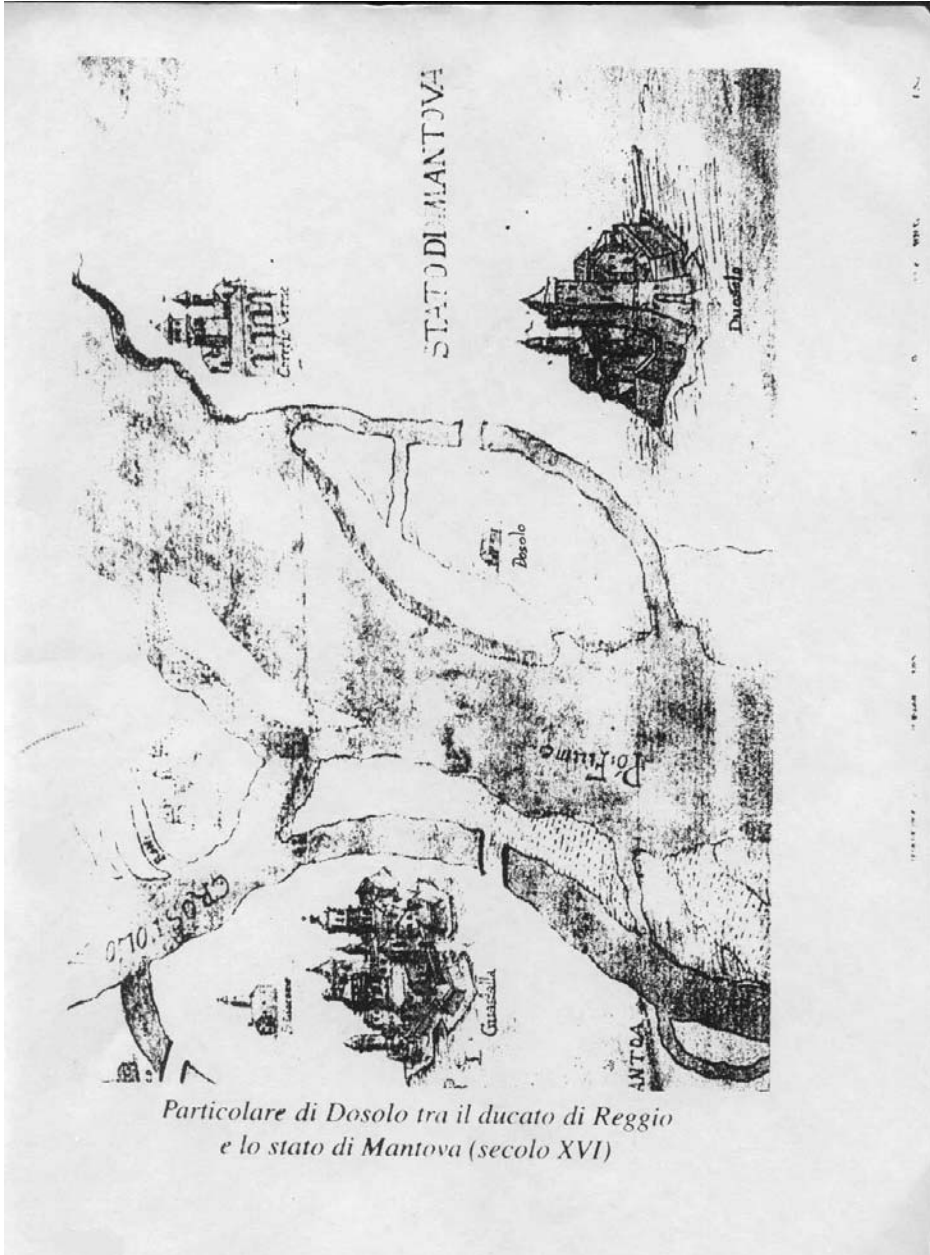
²⁹ Lessing, G. E. *Gesammelte Werke*, a.a.O., S. 625.

*Bibliographie**Quellen*

- Affò, Ireneo *Istoria della città, e Ducato di Guastalla scritta dal Padre Ireneo Affò minor osservante, prefetto della regia biblioteca di Parma*, 1789-1791.
- Benamati, Giovan Battista *Istoria della città di Guastalla succintamente narrata dal Padre Maestro Giovan Battista Benamati, servita, e Consagrata alla Altezza Serenissima di Ferrante III Gonzaga*, Parma, 1672.
- D'Arco, Carlo *Degli sfortunatissimi amori di Camilla Faà e Cecilia Quedeneck narrati da Carlo D'Arco*, Negretti, Mantova, 1844.
- Possevino, Antonio *Doct. Antonii Possevini Junioris, Philosphi & Medici Mantuani, Belli Monferratensis Historia, ab anno salutis M. DC. XII. usque ad annum M. DC. XVIII. Ad Sereniâimum Principem Mauritium a Sabaudia S. R. E. Cardinalem Amplissimum. Coloniae Allobrogum Excudebat Petrus Albertus M.DC. XXXVII.*
- Sorbelli-Bonfà, Fernanda *Camilla Gonzaga Faà. Storia documentata*, Zanichelli, Bologna, 1918.

Literatur

- Agosta del Forte, E. *Sabbioneta e il suo comune*, Tipografia La Sabbionetana, Sabbioneta, 1981.
- Comune di Guastalla (Hrsg.) *Il tempo dei Gonzaga*, Wafra Editrice, Cesena, 1985.
- Graham, Ilse *Geist ohne Medium. Zu Lessings «Emilia Galotti»*, in: Bauer, Gerhard und Sybille (Hrsg.) *Gottbold Ephraim Lessing, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt*, 1968, S. 362-375.
- Mangione, Maria Concetta, Gabrieli, Manlio, Ghinzelli, Adolfo *Vicende storiche di Dosolo e della sua chiesa*, Dosolo, 1995.
- Marini, G. *Sabbioneta piccola Atene*, Giovanni Toscani Editore, Casalmaggiore, 1914.
- Müller, Jan-Dirk (Hrsg.) *G. E. Lessing Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart, 1971.
- Parazzi, Antonio *Origini e vicende di Viadana e suo distretto*, Remagni Editore, Viadana, 1895.
- Sanna, Simonetta *Lessings «Emilia Galotti». Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*, Niemeyer, Tübingen, 1988.
- Sarzi Amadé, Luca *Il duca di Sabbioneta*, Sugarco, Milano, 1990.
- Schulte-Sasse, Jochen *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings «Emilia Galotti»*, Schöningh, Paderborn, 1975.
- Woesler, Winfried *Lessings «Emilia» und die Virginia-Legende bei Livius*, in: «Zeitschrift für deutsche Philologie» 116, 1997, Heft 2, S. 161-171.



Detail von Dosolo zwischen dem Herzogtum Reggio und dem Staat Mantua (16 Jhd.), aus: Mangione, Maria Concetta, Gabrieli, Manlio, Ghinzelli, Adolfo *Vicende storiche di Dosolo e della sua chiesa*, Dosolo, 1995, S. 228.



Karte der Po-Gegend um Mantua, Sabbioneta, Guastalla und Dosolo (18. Jhd.). Original im Archiv der Biblioteca Maldotti, Guastalla.

* * *

Fausto Cercignani
(Milano)

La “spietata” Medea di Christa Wolf

La figura di Medea affascina da sempre artisti e scrittori, tanto che sarebbe pressoché impossibile, qui, dare conto di tutta la tradizione iconografica e letteraria che si è andata man mano accumulando e stratificando sulle varianti del mito originario¹. Parlare di varianti è assolutamente necessario, poiché Medea è presente in più miti e le sue vicende sono state tramandate, come spesso avviene per questi materiali antichissimi, in versioni notevolmente differenziate². Secondo il filone più noto della tradizione, la maga e guaritrice Medea, figlia di Eete re della Colchide, s’innamora del greco Giasone, che si è spinto con i suoi Argonauti fino al lon-

¹ Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d’un mythe*, Parigi, Ophrys 1981, pp. 209-218 elenca circa trecento riscritture del mito di Medea a partire dal XIII secolo. Per il XX secolo Susan Harris Smith, *Twentieth-Century Plays Using Classical Mythic Themes. A Checklist*, in «Modern Drama» 29/1 (1986), 120-121 ne elenca trentasette, che diventano centottantaquattro in Margherita Rubino (cur.), *Medea contemporanea [Il film di Lars von Trier, 1988; il romanzo di Christa Wolf, 1996; scrittori balcanici degli anni '90]*, Genova, D.AR.FI.CL.ET. 2000, pp. 227-232. Per la tradizione di lingua tedesca si veda Rita Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*, in Marianne Hochgeschurz (cur.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlino, Gerhard Wolf Janus Press [la casa editrice del marito di Christa Wolf, nata Ihlenfeld] 1998 [abbr.: *Christa Wolfs Medea*], pp. 75-93 e R. C., *Dal silenzio alla parola. Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*, in Giulio Schiavoni (cur.), *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Milano, Franco Angeli 1998, pp. 103-130. – La traduzione italiana del volume curato da Marianne Hochgeschurz (*Christa Wolf. L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, trad. di Chiara Guidi, Roma, edizioni e/o 1999) omette i saggi di Rita Calabrese e di Annette Kuhn (la Medea della poetessa francese Christine de Pizan [1365-1430]). La stessa sorte è toccata a una conversazione sulla Medea wolfiana condotta da Anke Brunn, ad alcuni materiali riguardanti la genesi del romanzo e a diverse riproduzioni di opere grafiche connesse con il tema del volume.

² Per la forma italiana dei nomi mitologici si segue qui, per ragioni di uniformità, Robert Graves, *I miti greci*, trad. Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi 1985 [*Greek Myths*, 1955].

tano regno caucasico per impossessarsi del Vello d'Oro³. Per aiutare Giasone, Medea tradisce il padre, abbandona la patria e uccide o tende un tranello mortale al giovane fratellastro Apsirto⁴, ma l'atto per cui viene soprattutto ricordata è l'uccisione dei propri figli (Medeo e Ferete) quando Giasone la ripudia per sposare Glauce (detta anche Creusa), figlia di Creonte, re di Corinto. Gli avvenimenti di quest'ultima parte del mito sono stati immortalati dal poeta tragico ateniese Euripide nella sua *Medea*, rappresentata per la prima volta nell'anno 431 a.C.⁵

Christa Wolf, che già si era data al rifacimento del mito con il romanzo *Cassandra* (1983), ha deciso di reinterpretare anche la storia di Medea con un testo pubblicato nel 1996⁶. Come spesso accade all'uscita di un lavoro della scrittrice tedesca, la sua *Medea* è stata accompagnata da tutta una serie di testi e interviste, da numerose traduzioni in varie lingue e da un vivace dibattito sulle intenzioni dichiarate e sulle possibili interpretazioni dell'opera⁷. La stessa Christa Wolf – con la “consapevolezza” ormai consueta negli scrittori contemporanei (e in particolare in quelli di lingua tedesca) – ha voluto ricordarci che “gli addetti ai lavori” spesso pretendono dallo scrittore delle vere e proprie autointerpretazioni, su cui poi si gettano con avidità, reinterpretandole «secondo un processo di elaborazione difficilmente comprensibile». Questo «gioco di società» – continua Christa Wolf

³ Sugli eventi che avrebbero costretto Giasone a organizzare la spedizione degli Argonauti si veda Graves, *I miti greci*, §§ 70.l-m, 148.a-h. La Colchide, regione del mondo antico tradizionalmente associata alla barbarie e ai veleni, corrisponde, grosso modo, alla parte dell'attuale Georgia che si affaccia sul Mar Nero. “Colchico” (propriamente “della Colchide”) è il nome italiano di un bulbo velenoso.

⁴ Si veda Graves, *I miti greci*, § 153 *passim*, nonché la *Medea* di Euripide, là dove (subito dopo la prima entrata in scena del Coro) la protagonista accenna brevemente al fratello, da lei stessa ucciso.

⁵ Di altri antichi drammi dedicati a *Medea* si ha solo notizia. Alcune fonti accennano al fatto che Euripide avrebbe imitato un dramma di Neofrone, che però non è necessariamente anteriore alla *Medea* che ci è stata tramandata.

⁶ Christa Wolf, *Medea. Stimmen. Roman*, Gütersloh, Luchterhand 1996. In italiano: Christa Wolf, *Medea. Voci*, trad. di Anita Raja, postfazione di Anna Chiarloni, Roma, edizioni e/o 1996. La postfazione compare anche in *Christa Wolf. L'altra Medea* (pp. 105-112) con il titolo di *Lo scandalo della ragione*. Una delle prime versioni del romanzo si intitolava «Medea oder die Verknennung», un disconoscimento che ricorre nell'intervento iniziale della voce anonima e su cui disquisisce a lungo Irmela von der Lühe, «Unsere Verknennung bildet ein geschlossenes System». *Christa Wolfs «Medea» im Lichte der Schillerschen Ästhetik*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 2000.

⁷ Si veda, tra gli altri, Jürgen Krätzer, *Das Cassandra-Syndrom: Medea-Stimmen und Gegenstimmen. Christa Wolfs «Medea» im Spiegel der Literaturkritik*, in «Die Horen» 42/2 (1997), 48-59.

– è tra i più «inoffensivi» e «innocui», e può essere perfino piacevole, purché non si dimentichi che resta comunque un gioco⁸.

Ora, quest'ultima osservazione potrebbe essere facilmente contestata, poiché lo scrittore non può certo pretendere né di condurre anche il gioco della critica, né di ridurre le proprie serissime e dichiarate intenzioni a un mero gioco di società quando la situazione sembra farsi poco «piacevole». Ma una contestazione di questo genere lascerebbe il tempo che trova, poiché resta innegabile che "l'interpretazione guidata" rappresenta una prassi ormai diffusa e ben consolidata, soprattutto nei paesi di lingua tedesca.

Ciò premesso, va subito detto che la ricca tradizione artistica legata alla figura di Medea sarebbe impensabile senza la tragedia di Euripide, che del resto rappresenta il punto di partenza e di confronto anche per la riappropriazione originale e creativa del mito operata da Christa Wolf⁹. Nella tragedia di Euripide l'azione si svolge a Corinto, dove Giasone, dimentico del giuramento di fedeltà fatto a Medea, ha sposato la figlia del re Creonte. Quest'ultimo, temendo i malefici di una Medea infuriata, decreta che la donna, accompagnata dai due figlioletti avuti da Giasone, venga allontanata da Corinto. Con il pretesto di chiedere la revoca dell'esilio almeno per i suoi fanciulli (i cui nomi non compaiono mai), Medea prega Giasone di accompagnarli dalla giovane sposa con doni di preziosa fattura. Avendo indossato la veste e il diadema appena ricevuti, la principessa corinzia (il cui nome non compare mai) muore dilaniata dai vestimenti intrisi di veleno. Il padre Creonte, che ha voluto abbracciarla, la segue nell'orrenda fine. Già sconvolto per il misfatto, Giasone viene raggiunto dalla notizia dell'infanticidio commesso da Medea. Mentre l'eroe greco cerca di entrare in casa per vedere i figli morti, la maga compare su un carro trainato da draghi alati, portando con sé i corpi dei due fanciulli. Da questo mezzo

⁸ Christa Wolf, *Von Cassandra zu Medea* (1997), in *Christa Wolfs Medea*, p. 11: «[...] nach einem schwer durchschaubaren Verarbeitungsprozeß [...] «Dies ist ein Spiel, ein Gesellschaftsspiel, und, soweit ich sehe, eines der harmloseren, unschädlicheren, das allerdings viel häufiger lustvoll sein könnte, wenn wir, seine Mitspieler, nicht immer wieder vergessen würden, daß wir spielen [...]».

⁹ Sul mito come "contenitore" da riempire in modo creativo si veda Elisabeth K. Paefgen, *Mythen und Literatur. Theoretische Erläuterung einer produktiven Beziehung*, in Michael Kämper-van den Boogaart (cur.), *Das Literatursystem der Gegenwart und die Gegenwart der Schule*, Baltmannsweiler, Schneider 1997, pp. 148-165 e si confrontino Gerhard Rupp, *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman «Medea. Stimmen»*, in G. R. (cur.), *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1998, pp. 301-322 e Liliana Mitrache, *Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in «Medea. Stimmen»*, in «*Studia Neophilologica*» 73/2 (2002), 207-214.

concessole dal Dio Sole, Medea rivendica la propria discendenza dallo stesso Elio («padre del padre mio»), ribatte colpo su colpo alle accuse di Giasone e infine vola via preannunciando la propria unione con il re Egeo, che in precedenza le aveva promesso ospitalità se fosse riuscita a raggiungerlo ad Atene.

Questa, in estrema sintesi, è la versione di Euripide. Ma Christa Wolf non può credere che Medea sia stata un'infanticida, «perché una donna ancora influenzata da valori matriarcali non avrebbe mai ucciso i propri figli»¹⁰. Per cercare di dimostrare questo assunto, la scrittrice ricorre a tutta una serie di fonti antichissime, da lei “scoperte” in varie occasioni¹¹ ma ben note da tempo agli studiosi. La questione della scoperta delle fonti, troppo spesso ripresa dalla critica secondo le direttive della scrittrice, è dunque di secondaria importanza ai fini della lettura del romanzo. Se proprio vogliamo rimandare a qualche dichiarazione di Christa Wolf sulla genesi del suo testo, citiamo invece questo passo, che vale molto di più di tutte le sue disquisizioni sulle varianti del mito di Medea:

Talvolta giova davvero andarsene a centinaia di chilometri di distanza, oppure arretrare di centinaia di anni, in un passato che conosciamo solo attraverso saghe e miti, per vedere cosa ci si trova; senza ingannarsi sul fatto che si avrà sempre con sé il proprio bagaglio da viaggio e che di questo non ci si sbarazzerà mai: se stessi. Dovunque si peschi nel mercato apparentemente così “libero” degli argomenti e

¹⁰ Christa Wolf e Petra Kammann, *Warum Medea?* (1996), in *Christa Wolfs Medea*, p. 51: «Mir war klar, daß [Medea] bei mir keine Kindsmörderin sein könnte – nie hätte eine noch von matriarchalen Werten beeinflusste Frau ihre Kinder umgebracht». Come osserva opportunamente Anna Chiarloni nella postfazione alla traduzione italiana del romanzo (p. 230; si veda anche *Lo scandalo della ragione*, in *Christa Wolf. L'altra Medea*, p. 108), nel presupposto che dal matriarcato non possano discendere pulsioni distruttive è facile riconoscere una certa vicinanza con il femminismo teorico. Questo presupposto viene tuttavia smentito più volte dai fatti narrati nel romanzo, in cui la non violenza della civiltà matriarcale resta soltanto una «leggenda» (si veda sotto, alla nota 40). Sulla presa di distanza di Christa Wolf dal femminismo puro si veda, tra gli altri, Barbara Sørensen, *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende: die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*, Monaco, Fink 1996, p. 124. Più che una femminista, la Medea wolfiana è una vera e propria riformatrice del mondo – si veda anche Michel Vanhelleputte, *Christa Wolf und der Bankrott des patriarchalischen Prinzips oder die Voraussetzungen ihres Entwurfs eines weltverändernden Feminismus*, in M. V. (cur.), *Christa Wolf in feministischer Sicht*, Francoforte, Lang 1992, p. 13-21.

¹¹ Si veda, per esempio, Christa Wolf, *Von Cassandra zu Medea* (1997), in *Christa Wolfs Medea*, pp. 11-48. Sulla genesi del romanzo si consulti Sonja Hilzinger, *Entstehung, Veröffentlichung und Rezeption*, in S. H. (cur.): *Medea. Stimmen. Roman. Voraussetzungen zu einem Text*, Monaco, Luchterhand 2001, pp. 289-303.

dei motivi – ci si ritroverà in testa, in mano, solo ciò che riguarda questa testa, solo ciò per cui questa mano è stata formata.¹²

Non a caso, queste riflessioni servono a Christa Wolf per introdurre un discorso sulla sua prima rielaborazione del mito, e dunque per una Cassandra che – a prescindere dall’opinione dell’autrice – presenta notevoli punti di contatto con la Rita del romanzo *Il cielo diviso*¹³, nonché con la Medea rivisitata più tardi¹⁴.

La struttura portante di *Cassandra* scaturisce dal monologo narrativo-riflessivo della protagonista, mentre *Medea* si avvale di una sequenza di undici monologhi provenienti da sei diverse figure (le *Voci* del sottotitolo), alle quali dobbiamo aggiungere la voce anonima che introduce le altre. L’intenzionale rimando al genere drammatico è rafforzato dall’elencazione iniziale delle sei voci e degli altri personaggi¹⁵. Medea apre e chiude la sequenza dei “capitoli” riservati a ciascuna figura di rilievo, tutti preceduti da un’epigrafe. Il susseguirsi delle “voci narranti” potrebbe essere rappresentato secondo uno sviluppo che metta in risalto una fase ascendente (in cui si chiariscono l’antefatto nella Colchide e la situazione che si va creando a Corinto), il culmine della progressione preparatoria (raggiunto con la voce di Glauce) e una fase discendente, in cui la vicenda precipita verso un finale senza ritorno:

6	
Glauce	
5 Acamante	Leucone 7
4 Medea	Medea 8
3 Agamedea	Giasone 9
2 Giasone	Leucone 10
1 Medea	Medea 11

¹² Christa Wolf, *Von Cassandra zu Medea* (1997), in *Christa Wolfs Medea*, p. 11: «Manchmal hilft es ja, hunderte von Kilometern weit wegzufahren, oder hunderte von Jahren zurückzugehen, in eine Vergangenheit, die wir nur durch Sagen und Mythen kennen, um zu sehen, was man da findet – ohne sich darüber zu täuschen, daß man sein Reisegepäck immer bei sich haben, nie loswerden wird: Sich selbst. Wohin man auch greifen wird auf dem scheinbar so “freien” Markt der Stoffe und Motive – es bleibt einem nur etwas im Kopf, in der Hand hängen, was diesen Kopf betrifft, wofür diese Hand gebildet ist».

¹³ Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Halle, Mitteldeutscher Verlag 1963.

¹⁴ Si veda Fausto Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf. «Der geteilte Himmel» und «Kassandra»*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1988.

¹⁵ Nella traduzione italiana del romanzo il nome “Leucone” (greco “Leukon”) compare sempre come “Leuco”.

L'antefatto è soprattutto legato alla figura dell'eroe greco Giasone, compagno di Medea, mentre la situazione di pericolo che si va delineando è dovuta in gran parte all'azione ostile di Agamedea (una colca allieva di Medea) e alle conseguenze che questa determina sul comportamento di Acamante, il «supremo astronomo e primo consigliere del re»¹⁶, il quale pianifica e agisce soltanto in base a esigenze di potere. Il culmine della progressione preparatoria viene raggiunto con la figura di Glauce, che rappresenta, quasi fisicamente, il risultato della manipolazione del potere patriarcale¹⁷, nonché il rapporto di attrazione-ripulsa nei confronti di Medea, un rapporto che, attraversando tutto il romanzo, riguarda anche altri personaggi, non ultimo Acamante. Il precipitare della situazione è chiaramente anticipato sin dall'inizio, ma diventa sempre più concreto nella seconda fase della narrazione, in cui le voci che vorrebbero convincere Medea a modificare il proprio atteggiamento prendono il sopravvento: non solo quella di Giasone, che ha sempre cercato di frenare Medea e che ormai si identifica completamente con i corinzi, ma anche quella di Leucone, secondo astronomo del re Creonte, amico di Medea ma incapace di ribellarsi allo strapotere di Acamante.

La sequenza degli undici monologhi introdotti dalla voce anonima non deve tuttavia indurre a insistere troppo sulle «novità» formali del romanzo¹⁸, perché il dire e il riflettere di Medea e degli altri personaggi è molto simile a quello che troviamo in *Cassandra*, dove la polifonia scaturisce dal monologo della protagonista. In entrambi i romanzi il monologo è infatti caratterizzato da una scrittura in cui frasi brevi, spezzate, talvolta folgoranti, si alternano con ampi periodi evocativi, mentre il sottile e arditto rimando dei tempi e del discorso indiretto libero (ma anche di quello diretto, sia pure riportato) produce effetti polifonici¹⁹, favorendo inoltre la

¹⁶ *Medea*, 38: «der oberste Astronom und erste Berater des Königs».

¹⁷ Si veda, a questo proposito, Hilary Collier Sy-Quia, «*Truth Lies with the Victor*». *Scars on the Skin and Silenced Memories. Christa Wolf's «Medea»*, in H. C. S.-Q. e Susanne Baackmann (curr.), *Conquering Women. Women and War in the German Cultural Imagination. Papers from the 5th Annual Interdisciplinary German Studies Conference Held at the University of California*, Berkeley, University of California, 1997, p. 113.

¹⁸ Sulla «macchina testuale» costruita da Christa Wolf nel romanzo si veda Gudrun Loster-Schneider, *Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman «Medea. Stimmen»*, in Waltraud Wende (cur.), *Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stoccarda, Metzler 2000, p. 231.

¹⁹ Secondo Dorle Merchiers, *Medea. Stimmen (Christa Wolf): une œuvre polyphonique*, in «*Cahiers d'études germaniques*» 1/38 (2000), 99 il romanzo può essere definito polifonico non solo perché è costituito da monologhi introdotti da una citazione e dal nome del personaggio che prende la parola, ma anche perché ogni monologo è luogo di incon-

dilatazione degli spazi e l'affievolirsi dei loro confini, nonché la commistione di passato, presente e futuro in un continuo intersecarsi di ricordi lontani, di esperienze vissute in una dimensione quasi onirica e di foschi presentimenti o visioni utopiche.

Se la funzione dell'epigrafe è quella di anticipare uno o più tratti distintivi del testo che la segue, bisogna dire che la citazione iniziale riesce molto bene a dare un'idea di come Christa Wolf si ponga di fronte al tempo e ai periodi temporali che intende avvicinare reinterpretando il mito. Grazie alle parole di Elisabeth Lenk, il lettore si predispone ad accogliere un concetto di “acronia” del tutto particolare, in cui le sequenze temporali esistono, sì, ma soltanto all'interno di singole unità epocali, le quali possono essere allontanate a piacere, oppure avvicinate tra loro in vari modi, così che le “pareti” di queste strutture temporali finiscono col toccarsi:

L'acronia non è la giustapposizione indifferente, ma piuttosto una giunzione, delle epoche – secondo il modello di uno stativo, una fuga di strutture che tendono ad assottigliarsi. Le si può allungare come una fisarmonica, e allora c'è molta distanza da un'estremità all'altra, ma è anche possibile inserirle l'una nell'altra come le bambole russe, e allora le pareti dei tempi sono molto vicine tra loro [...] ²⁰

Il cavalletto con supporti che formano una serie di giunzioni telescopiche, la struttura a soffietto della fisarmonica e la ben nota disposizione delle “matrioske” hanno qui la funzione di proporre una precisa interpretazione del concetto (altrimenti del tutto astratto) di acronia. Trasferita nel testo di *Medea*, questa interpretazione ci consente di chiarire che l'“acronia” wolfiana non implica un teorico andamento della scrittura che risulti puramente riflessivo e associativo in un contesto senza scansioni temporali. Implica, invece, che la successione degli eventi nell'ambito di una determinata struttura temporale è concepita come lontanissima nel tempo e,

tro di più voci. Ursula Püschel, *Ich selbst bin die Protagonistin*, in «Neue Deutsche Literatur» 44/2 (1996), 136 osserva che il succedersi e l'intrecciarsi delle voci da un capitolo all'altro oppure all'interno di uno stesso capitolo ricordano il susseguirsi e l'accavallarsi delle voci testimonianti in un processo.

²⁰ Elisabeth Lenk, *Achronie. Versuch über die literarische Zeit im Zeitalter der Medien*, in Jörg Huber e Alois Martin Müller (curr.), *Interventionen 4. [Jahrbuch des Museums für Gestaltung Zürich]*, Basilea, Roter Stern 1995, p. 46: «Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen. Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinander stülpen wie die russischen Puppen, dann sind die Wände der Zeiten einander ganz nah [...]».

nonostante ciò, vicinissima (o comunque avvicinabile) ai nostri giorni: non solo perché il mito riflette valori, disvalori e situazioni che si ripresentano in ogni epoca, ma anche perché Christa Wolf si avvale consapevolmente – come altri scrittori prima e dopo di lei – di quello che potremmo chiamare “prospettivismo”, ovvero del principio secondo cui l’opera creativa deve tendere alla rappresentazione dell’esperienza autentica dell’individuo così come viene rivissuta nella prospettiva dell’autore al momento della creazione letteraria, nonostante le difficoltà che il trascorrere del tempo necessariamente comporta, sia per chi voglia ricostruire il proprio passato (il ricordo inganna), sia per chi cerchi di immedesimarsi in un’altra persona (le fonti non sono oggettive)²¹. Questo modo di intendere e di concepire il lavoro creativo implica – è bene notarlo subito – un notevole coinvolgimento emotivo da parte dell’autore, un coinvolgimento che inevitabilmente limita le possibilità di una reale polifonia: le voci sono molte, ma tutte condizionate dalla prospettiva della figura privilegiata da chi scrive²².

Nel romanzo, il breve intervento iniziale è quello di una “voce autoriale” che, applicando il concetto di acronia offerto dall’epigrafe, evoca una dimensione in cui sembra possibile incontrare la «donna selvaggia», la «figura dal nome magico», una dimensione in cui è consentito «udire voci» attraverso le pareti dei tempi, voci che forse potranno dare una risposta al dubbio che affiora: «Infanticida?»²³.

Ora, visto che la variante del mito in cui Medea uccide due dei suoi figli

²¹ Il modello originario, per Christa Wolf, è il racconto *Lenz* di Georg Büchner. Ma bisogna osservare, almeno per inciso, che la scrittrice ha dato diverse e non sempre conciliabili “definizioni” di quella che lei ha chiamato “autenticità soggettiva”. Si veda, tra gli altri, Alexander Stephan, *Die “subjektive Authentizität” des Autors*, in «Text und Kritik» 46 (1985), 16-25; Anthony Stephens e Judith Wilson, *Entwurf einer Poetik der Klage*, in «Text und Kritik» 46 (1985), 34-36; Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf*, pp. 25-26; Therese Hörnigk, *Senza “partecipazione” non c’è memoria, né si dà letteratura. L’intento poetico di Christa Wolf*, in Giulio Schiavoni, *Prospettive su Christa Wolf*, p. 85. Sulla pretesa della scrittrice di raccontare «ciò che è successo» si veda Matthias Luserke, *Ich berichte, was vorgefallen ist. Christa Wolfs Medea-Roman*, in Annette Daigger (cur.), *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth*, Berna, Lang 1999, p. 477.

²² Per un’analisi linguistico-psicologica delle voci si veda Daniel Bresson, *Les “voix” dans «Medea» de Christa Wolf: la fonction des locutions*, in «Cahiers d’études germaniques» 1/38 (2000), 111-123. Sulla scrittura dell’autrice si veda anche Nicola Westphal, *«Jetzt hören wir Stimmen»*. *Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in «Medea. Stimmen»*, in «Literatur für Leser» 23/4 (2000), pp. 231-241.

²³ *Medea*, 24: «[...] Kindsmörderin? Zum erstenmal dieser Zweifel. [...] Neben uns, so hoffen wir, die Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen [...] Die wilde Frau. Jetzt hören wir Stimmen».

ci è stata tramandata da Euripide²⁴, e dal momento che il poeta tragico ateniese non solo riprende la tradizione secondo la quale Medea avrebbe provocato la morte di Glauce e, indirettamente, di Creonte, ma rimanda anche ad antefatti in cui Medea, innamoratasi di Giasone, avrebbe tradito il padre, abbandonato la patria e ucciso il fratello Apsirto, Christa Wolf deve necessariamente contrapporsi alla versione del poeta tragico ateniese e alle sue fonti, proprio perché intende discolpare completamente la sua eroina da tutta questa serie di delitti e azioni disdicevoli.

Per Christa Wolf discolpare Medea non vuol dire, però, semplicemente tessere una trama che “dimostri” l’innocenza della protagonista, significa anche riappropriarsi in maniera originale di una tradizione, cercando di rappresentare l’esperienza autentica di una figura mitica così come viene rivissuta nella prospettiva dell’autore. Ciò implica, non solo la ripresa di tesi innocentiste già presenti nella produzione di scrittrici tedesche del tardo Novecento²⁵, ma anche e soprattutto la creazione di un’altra tipica eroina wolfiana, una figura che il lettore potrebbe riconoscere subito dall’epigrafe preposta al primo capitolo.

Per introdurre la voce della protagonista, Christa Wolf ricorre all’ultimo atto della *Medea* di Seneca²⁶, ma in modo da contrapporsi nettamente alla rappresentazione più sinistra e demoniaca della mitica “strega”. Con polemica ironia, Christa Wolf colloca infatti i versi prescelti in un contesto che ne consente una diversa traduzione²⁷. Nel monologo in cui decide di uccidere i figliolotti, la Medea senecana deride come atti di pietà i delitti già commessi e proclama con esultanza la propria identità, cresciuta «grazie al

²⁴ All’origine di questo filone potrebbe esserci il poema epico *Le Corinzjache* di Eumelo di Corinto (VIII-VII sec. a.C.), i cui frammenti tramandano una Medea che sotterra i figli nel santuario di Era durante un rito celebrato per renderli immortali. Ma il tentativo fallisce e i fanciulli muoiono.

²⁵ Si veda Rita Calabrese, *Dal silenzio alla parola*, p. 125-130 e si confronti Barbara Feichtinger, *Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen*, in «Grazer Beiträge» 18 (1992), 205-234. Sul mito nella letteratura contemporanea si veda anche Manfred Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart*, in Henry Thureau and Hartmut Köhler (cur.), *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Francoforte, Lang 2000, VI, 7-20.

²⁶ La cronologia delle opere di Lucio Anneo Seneca (4 a.C.-65 d.C.) è alquanto incerta, ma il ciclo delle tragedie fu probabilmente iniziato nel 56 e concluso dopo il suo ritiro dalla corte di Nerone nell’anno 62.

²⁷ Margherita Rubino, «*Medea. Voci*» di Christa Wolf, in M. R. (cur.), *Medea contemporanea*, Genova, D.A.R.FI.CI.LET. 2000, p. 94 sostiene che «la traduzione della Wolf non soltanto isola e travisa, ma rovescia i versi di Seneca».

male»²⁸, vale a dire grazie alle malvagità che ha inflitto ad altri. L'epigrafe wolfiana ci offre invece la voce di un personaggio che, riandando con la mente al proprio passato, scopre di essersi formata «grazie alla sofferenza»²⁹, ovvero grazie a un “male” che è stato da lei subito.

Il primo intervento di Medea si apre dunque sotto il segno di quella sofferenza e di quello spirito di sopportazione che contribuiscono a caratterizzare le protagoniste delle opere di Christa Wolf come vere e proprie “eroine” che cercano di affermare, costi quel che costi, un'assoluta ed elitaria unità di pensiero e di sentimento, di razionalità e di intuizione. Dopo la dolorosa scelta di fuggire dalla Colchide «perduta» e «guastata»³⁰ da un padre sciagurato, Medea vive a Corinto, in un paese che per lei è e rimarrà sempre straniero³¹. Cacciata dalla reggia dopo il ripudio di Giasone, vive in una casetta d'argilla con la fida Lissa, sorella di latte e nutrice dei due figlioletti³². Al pari di altre protagoniste wolfiane, Medea si presenta immediatamente non solo come personaggio eroico che sfida amici, nemici e il mondo intero, ma anche come figura elitaria, dotata di particolari capacità³³. Fin da piccola la somma sacerdotessa di Ecate – dea della magia e degli incantesimi, della morte e della rigenerazione – possiede una

²⁸ Lucio Anneo Seneca, *Medea*, vv. 904-905 e v. 910: «[...] quidquid admissum est adhuc, / pietas vocetur [...] / Medea nunc sum; crevit ingenium malis».

²⁹ *Medea*, 11: «Alles, was ich begangen habe bis jetzt, / nenne ich Liebeswerk ... / Medea bin ich jetzt, gewachsen ist meine Natur durch Leiden. / Seneca, *Medea*».

³⁰ *Medea*, 104: «[...] in diesem verlorenen, verdorbenen Kolchis [...]».

³¹ *Medea*, 19. D'altra parte, l'estraneità di Medea agli occhi dei corinzi può essere definita “potenziata”, perché la maga appare loro non solo come straniera, ma anche come donna che non si comporta come le sottomesse corinzie – si veda Friederike Mayer, *Potenzierte Fremdheit. Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman «Medea. Stimmen»*, in «Literatur für Leser 20/2 (1997), 85-94. Per Astrid Messerschmidt ed Eva Peters, *Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf*, in «Weimarer Beiträge» 46/4 (2000), 539 i corinzi vedono in Medea una dimensione “altra” e potenziata («das potenzierte Andere»).

³² Tra i personaggi di Euripide c'è la nutrice di Medea, ma non sua figlia. Presentandoci il primo dei personaggi da lei inventati, Christa Wolf ne sottolinea subito lo strettissimo legame con la protagonista. Non solo Lissa è figlia della nutrice di Medea ed è stata a sua volta nutrice dei figli della maga, ma è anche nata nello stesso giorno di questa (*Medea*, 29-30). Christa Wolf potrebbe aver scelto di chiamarla “Lissa” perché nel mito il nome “Melissa” (“la donna del miele”) è collegato al “nutrire”. Melissa era la dea dall'aspetto di ape regina, e la tradizione vuole che Zeus bambino sia stato nutrito dalle api (Graves, *I miti greci*, § 7.3).

³³ Per Rita e Cassandra si veda Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf*, p. 26 et passim.

«seconda vista»³⁴, una caratteristica che riporta alla mente del lettore il dono della preveggenza ricevuto da Cassandra, così come i sogni e le visioni di Rita nel romanzo *Il cielo diviso*, il «veder nero» di Nelly e di sua madre (soprannominata "Cassandra") in *Trama d'infanzia*³⁵, nonché la facoltà profetica accompagnata da un «forte dolore» o da una «forte concentrazione», di cui parla, nelle pagine di *Nessun luogo. Da nessuna parte*³⁶, la wolfiana Karoline von Günderrode³⁷.

Grazie a un dialogo immaginario di Medea con la madre lontana³⁸, rimasta nella Colchide, Christa Wolf pone subito le basi per sviluppare una narrazione che, grazie a un continuo scambio tra passato e presente, stabilisce fin dall'inizio uno stretto rapporto tra la situazione che la protagonista scopre a Corinto e le ragioni che l'hanno indotta a lasciare la patria. Nella tradizione del mito, ripreso anche da Euripide nel prologo e in vari rimandi sparsi nel testo, Medea abbandona la Colchide perché, follemente innamorata di Giasone, decide di aiutarlo a superare le terribili prove di coraggio impostegli dal re Eete per conquistare il Vello d'Oro, di cui l'eroe greco ha bisogno per restituire al padre il trono del regno di Iolco, usurpato dallo zio Pèlia³⁹. Ma come potrebbe mai un'eroina di Christa Wolf abbandonare, per amore di un uomo, una patria in cui crede fermamente? Forse che Rita, nel romanzo *Il cielo diviso*, abbandona la Repubblica Democratica Tedesca per seguire Manfred nella Repubblica Federale di Germania? No di certo: la sua scelta di restare è sicuramente sofferta, ma convinta. Solo la perdita della fede nell'ideale preso a misura della propria esistenza avrebbe potuto indurre Rita a passare per sempre dall'altra parte.

E Medea, infatti, decide di aiutare Giasone non già perché se ne innamora, bensì perché l'eroe greco è disposto, in cambio, a portarla via con sé, lontano da un potere, quello del re Eete, che ormai si fonda sul delitto. Per lei, ormai, l'ideale di una patria armonica e perfetta che si richiami ad

³⁴ *Medea*, 19: «[...] das Kind hat den Zweiten Blick».

³⁵ Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag 1976.

³⁶ Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag 1979.

³⁷ Per i vari passi e alcuni rimandi si veda Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf*, pp. 31-32.

³⁸ La madre (o meglio la matrigna) di Medea era Idia, la seconda moglie di Eete e madre di Apsirto. La vera madre di Medea (e di Calciope) era la ninfa caucasica Asterodea, morta prima del nuovo matrimonio del re (Graves, *I miti greci*, § 152.c).

³⁹ Secondo alcune fonti, Medea ebbe altri figli oltre a quelli da lei assassinati, e uno di questi, Tèssalo, non solo ebbe in seguito la corona di Iolco, ma diede il suo nome anche ai territori circostanti (Graves, *I miti greci*, § 156.f), cioè a quella regione storica della Grecia centrale a sud del Monte Olimpo che si chiama, appunto, Tessaglia.

«antichissime leggende»⁴⁰ è svanito per sempre. A questa decisione Medea perviene dopo avvenimenti che si susseguono rapidamente intorno all'epoca dell'arrivo degli Argonauti. Nel tentativo di riportare la Colchide alla perduta età dell'oro, gli scontenti si riuniscono nel tempio di Ecate con lo scopo di riscoprire e ripristinare le antiche tradizioni del paese. Dalle donne del gruppo arriva addirittura la proposta di chiedere al re di dimettersi e di lasciare il trono a Calciope, sorella di Medea. Approfittando di questo richiamo al passato, Eete ripristina l'usanza secondo la quale il re consorte avrebbe potuto salvarsi dal rito di rigenerazione soltanto cedendo per un giorno il trono a un giovinetto da sacrificare al suo posto. Fingendo di seguire questa prassi tardo-matriarcale senza pretendere sacrifici umani, Eete cede dunque il regno al figlio Apsirto per un solo giorno, al termine del quale, però, il giovinetto viene ucciso e fatto a pezzi da vecchie fanatiche, con il tacito consenso del padre⁴¹. Sbarazzandosi del successore, Eete ottiene così di mantenere il regno oltre il tradizionale limite di sette anni più sette⁴².

Quando fugge con Giasone (che sposerà anche per evitare di essere riconsegnata al padre)⁴³, Medea porta con sé sull'Argo il corpo smembrato di Apsirto, corpo che poi getta in mare «con urla selvagge», «pezzo per pezzo», per raggelare il sangue nelle vene di Eete e rinfacciargli il delitto commesso⁴⁴. La rielaborazione wolfiana della morte di Apsirto non corrisponde al mito, ma il lancio delle membra appartiene al filone tradizionale in cui Eete desiste dall'inseguimento per dare degna sepoltura al figlio ucciso da Medea⁴⁵. Nel riprendere il particolare, la scrittrice attribuisce agli Argonauti e ai colchi che sono fuggiti con loro il primo sospetto che Medea abbia ucciso il fratello proprio in quella occasione, prima di gettarne i pezzi in mare. Al momento opportuno sarà così molto facile, per lo spregevole Presbo – un colco diventato organizzatore dei giochi di Corinto⁴⁶ –

⁴⁰ *Medea*, 99: «Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden [...]».

⁴¹ *Medea*, 102: «Wenn beides möglich gewesen wäre, an der Macht bleiben und dich behalten, so hätte er gerne beides gehabt, Bruder. Der Augenblick, da er erkannte, beides war nicht möglich, muß ihn das Grauen gelehrt haben».

⁴² Si veda anche Graves, *I miti greci*, pp. 6-11 *et passim*.

⁴³ *Medea*, 111.

⁴⁴ *Medea*, 105: «[Medea:] Auch meinen Argonauten ist dieses Bild in die Glieder gefahren: eine Frau, die unter wilden Schreien die Knochen eines Toten, die sie bei sich trug, gegen den Wind ins Meer wirft».

⁴⁵ Si veda Graves, *I miti greci*, § 153.

⁴⁶ Questo è un altro dei personaggi creati da Christa Wolf, la quale deve essersi imbattuta nel nome "Presbo" mentre si documentava sul mito di Frisso e del Vello d'Oro. Si veda Graves, *I miti greci*, §§ 70.e, 70.m e si confronti sopra, alla nota 3.

proporre ad Acamante di accusare la maga di aver ucciso il fratello Apsirto. Medea sarà trascinata in giudizio con altre accuse, ma il piano iniziale si basa sulla presunta necessità di cancellare l'antica ingiustizia subita dai tanto disprezzati colchi ospiti di Corinto.

Con una originale rielaborazione del mito di Medea in fuga dal "barbarico" regno caucasico – una versione che si differenzia anche dal frammento *Le Colchidi* di Sofocle (in cui peraltro Eete uccide il figlio Apsirto)⁴⁷ – Christa Wolf ottiene così un primo risultato, quello di discolorare Medea dall'accusa di aver ucciso il fratello, anche se le lascia il rimorso di aver favorito il ritorno alle antiche usanze, nella presunzione di poter controllare «i frammenti del passato», nell'illusione di essere in grado di «comporli o separarli» come di volta in volta conviene⁴⁸. Né va trascurata l'importanza che, per Christa Wolf, riveste la necessità di discolorare Medea anche dall'accusa di aver tradito il padre (che è anche il reggitore del paese) e di aver abbandonato la patria. Al contrario di Rita, ben consapevole di dover scegliere tra la patria e l'ideale, da un lato, e l'amore per Manfred, dall'altro, Medea sente di non aver avuto scelta tra la fuga con Giasone (il minore dei mali) e la fedeltà a un regno imbrattato di sangue, dove rischia di doversi sottomettere come sua madre⁴⁹.

In questa decisione di abbandonare la patria con un gruppo di Colchi, Medea è completamente sola con se stessa, non soltanto perché si rende conto che il sogno di una patria armonica e perfetta si è spezzato per sempre, ma anche perché, con la morte di Apsirto, ha perso la fede negli dèi, una perdita che Christa Wolf ha voluto mettere in risalto anche con l'epigrafe anteposta al quarto capitolo. Nell'introdurre per la seconda volta la voce della protagonista, la scrittrice ricorre di nuovo all'ultimo atto della *Medea* di Seneca, ma ne reinterpreta il senso, isolandolo da un contesto originario che non lascia dubbi⁵⁰. Nella chiusa della tragedia, Medea sta per librarsi in alto su un carro alato, trionfante dopo la strage compiuta. Ed ecco che Giasone le scaglia contro questa esortazione: vattene pure per gli alti spazi del cielo, ad attestare «che, là dove tu passi, non ci sono dèi»⁵¹.

⁴⁷ A[lfred] C[hilton] Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Cambridge, University Press 1917, fr. 343.

⁴⁸ *Medea*, 103: «[...] und wenn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade paßt».

⁴⁹ La stessa Idia dice alla figlia: «Werde nicht wie ich!» (*Medea*, 36).

⁵⁰ Si veda sopra, alla nota 27.

⁵¹ Lucio Anneo Seneca, *Medea*, vv. 1026-1027: «Jason: / per alta vade spatia sublimae aethere, / testare nullos esse, qua veheris, deos».

Nell'epigrafe wolfiana il contesto originario ovviamente non compare, così che le parole di Giasone non significano più, come in Seneca, che a Medea si addice soltanto un luogo "senza Dio", bensì che l'eroina, persa ormai la fede, affronta il percorso delle sue vicende senza più contare sull'aiuto degli dèi: «Va' per gli alti spazi nell'etere sublime, / attesta che là dove tu passi non ci sono dèi»⁵².

Questo secondo intervento di Medea – un lungo colloquio con il fratello assassinato – tende infatti a dimostrare che la protagonista è un'eroina elitaria e solitaria, che ha imparato a contare soltanto sulle proprie forze anche perché ha smesso di credere negli dèi. L'unico che può capirla, in questo, è il potente Acamante, con il quale "la straniera" è subito entrata in confidenza. Ma mentre il primo consigliere del re sembra non credere in nulla grazie all'indifferenza che lo caratterizza, Medea ha perso la fede negli dèi e nella rigenerazione quando il fratello Apsirto è stato ucciso nel barbaro rituale della Colchide. La morte del giovinetto le ha fatto aprire gli occhi sulla pericolosità di una tradizione che, «nata dalla paura»⁵³, induce a obbedire ciecamente agli dèi, nella vana speranza di poter godere di quella rinascita in un altro corpo che rappresenta «la ferma credenza dei colchi»⁵⁴. Durante la visita a Circe⁵⁵, voluta dagli Argonauti come espiazione per la morte di Apsirto, la maga – una zia materna che ha dovuto lasciare la Colchide per motivi analoghi a quelli della nipote Medea – conferma la convinzione di quest'ultima che gli dèi siano un'invenzione degli uomini, un modo per scaricare ogni colpa ed evitare ogni responsabilità.

Se il disvelamento del crimine su cui si fonda il potere nella Colchide è servito a discolpare Medea riguardo ai misfatti che la tradizione collega alla conquista del Vello d'Oro, la scoperta di un delitto parallelo a Corinto è l'espedito che Christa Wolf escogita per creare le premesse che le consentono di scagionare la sua eroina dall'accusa di aver eliminato Glauce e Creonte, nonché di aver ucciso i figli avuti da Giasone. La scoperta di un infanticidio perpetrato per impedire una successione al trono contribuisce inoltre a mettere ancor più in risalto la solitudine e l'isolamento di Medea, che si conferma individuo unico e irripetibile in un mondo che non le dà la possibilità di realizzarsi completamente in piena libertà, secondo un

⁵² *Medea*, 95: «Jason zu Medea: / Geh durch die hohen Räume im erhabenen Äther, / bezeuge, daß, wo du fährst, es keine Götter gibt. / Seneca, *Medea*».

⁵³ *Medea*, 104: «Da konnte ich diesen aus Angst geborenen Glauben loslassen».

⁵⁴ *Medea*, 63: «Das, sagte sie, sei der feste Glauben der Kolcher».

⁵⁵ Si veda Graves, *I miti greci*, §§ 153.f-g, § 153.1. Christa Wolf esclude invece dalla sua rielaborazione i due episodi – presenti invece in Euripide – che riguardano l'uccisione di Pèlia e il progetto di Medea di rifugiarsi presso Egeo.

modello che la guaritrice intuisce ma non sa definire. La sicurezza che ostenta e che tutti le invidiano è solo apparente, o meglio è una sicurezza che deriva soltanto dalla volontà di seguire un corso diverso, nella consapevolezza che per il suo modo di stare al mondo non ci sia più un modello, o che non ne sia ancora nato un altro⁵⁶.

A Corinto, dunque, Medea scopre che anche questo regno – in cui l'oro e il potere sembrano dominare l'esistenza⁵⁷ – fonda il suo potere attuale su un delitto. In una sorta di dialogo immaginario con la madre Idia, la guaritrice racconta di aver partecipato, su invito di Giasone, a un banchetto nella reggia, di aver poi seguito, non vista, la regina Merope (al pari di Idia «prigioniera piuttosto che sovrana»)⁵⁸ e di aver scoperto ossa infantili custodite nascostamente nei sotterranei del palazzo di Creonte. Medea ha subito intuito che quei miseri resti appartengono a Ifinoe, la giovanissima figlia primogenita di Creonte e Merope, fatta uccidere dal padre per non perdere il trono e poi deposta nei sotterranei del palazzo reale. La conclusione è immediata: «La città è fondata su un misfatto. / Chi rivela questo segreto è perduto»⁵⁹. Ma l'eroina – che nei sogni provocati dai ricordi tenderà a confondere Apsirto con Ifinoe⁶⁰ – non può fermarsi, deve indagare, deve "capire" fino in fondo, confermando negli altri la convinzione di trovarsi di fronte a una donna insolente e spavalda, caparbia e irritante, superba e arrogante, beffarda e oltremodo orgogliosa⁶¹.

Così, anche se sostiene a più riprese di non aver mai avuto intenzione

⁵⁶ *Medea*, 177: «Es ist dahin gekommen, daß es für meine Art, auf der Welt zu sein, kein Muster mehr gibt, oder das noch keines entstanden ist, wer weiß».

⁵⁷ Per quanto riguarda l'oro, l'associazione, qui, muove dalla consapevolezza della vera natura del famoso Vello: una pelliccia di ariete adagiata sul fondo di un corso d'acqua per trattenere l'oro alluvionale (*Medea*, 37; cfr. Graves, *I miti greci*, § 148.12, con riferimento al fiume Fasi, il principale corso d'acqua della Colchide).

⁵⁸ *Medea*, 19: «[...] eher eine Gefangene als eine Herrscherin». La regina Merope è un altro personaggio inventato da Christa Wolf. Nel mito, il nome accompagna varie figure femminili. Due di queste sono mogli di un sovrano di Corinto, ma non di Creonte.

⁵⁹ *Medea*, 24: «Die Stadt ist auf eine Untat gegründet. / Wer dieses Geheimnis preisgibt, ist verloren». Il nome "Ifinoe", nel mito, è sempre associato a donne adulte, e non è mai collegato con Corinto.

⁶⁰ *Medea*, 106: «Wenn ich in Tränen erwache, weiß ich nicht, habe ich um dich geweint, Bruder, oder um sie».

⁶¹ La stessa Medea si vanta del proprio orgoglio, che la madre considera quasi dotato di vita propria: «Das habe ich nie vergessen, das du mir[, Mutter,] einmal gesagt hast, wenn sie mich umbringen würden, meinen Stolz müßten sie noch extra erschlagen. So ist es geblieben, und so soll es bleiben, und es wäre gut für meinen armen Jason, wenn er das rechtzeitig erkennen würde» (*Medea*, 20).

di divulgare il segreto che ha scoperto nei sotterranei della reggia⁶², Medea mette sempre più in pericolo se stessa e le persone che le sono in vario modo vicine: non solo i familiari (Giasone e i figli avuti da lui), ma anche tutti coloro che in qualche misura parteggiano per lei. Di questo mondo “altro” – che per qualche tempo si schiude anche per la povera Glauce⁶³ – fanno parte, oltre al corinzio Leucone, soltanto stranieri: Lissa, con la sua grande capacità di proteggere e di capire; Arinna, la figlia di Lissa che collabora con Medea nel curare Glauce, la cretese Aretusa, la donna di Leucone, che ricava gemme dalle pietre e lo scultore Oistros, che è diventato adulto (e amante di Medea) «senza uccidere il bambino dentro di sé»⁶⁴.

Alcuni di questi personaggi, come Giasone e Leucone, sono presenti con la loro “voce”. Di altri, come Lissa, Arinna, Aretusa e Oistros, conosciamo i pensieri e le azioni solo grazie ai ricordi e alle riflessioni della protagonista e delle altre figure che parlano in prima persona.

Giasone, con il quale Medea intrattiene ancora rapporti erotici e personali, è combattuto fra l’attrazione per Medea – che fin dal primo momento lo ha stregato con il suo fascino – e la necessità di vivere e prosperare a Corinto, e dunque di sottomettersi alla volontà di Creonte dopo il fallito tentativo di restituire al padre il trono di Iolco⁶⁵. Nell’introdurre per la prima volta la voce dell’eroe greco, Christa Wolf ricorre al *Simposio* (c. 380

⁶² *Medea*, 176: «Es lag mir fern, dieses Wissen unter die Leute zu bringen. Ich wollte mir nur klarmachen, wo ich lebe» (cfr. 128).

⁶³ *Medea*, 156: «[...] ich fühlte mich in eine andere Welt versetzt [...]».

⁶⁴ *Medea*, 166: «Medea sagt, er hat es geschafft, erwachsen zu werden, ohne das Kind in sich umzubringen [...]». Nel romanzo, Oistros sembrerebbe quasi un corinzio anomalo, anche nel fisico (*Medea*, 153-154, 164-166), se non fosse che Christa Wolf lo dichiara cretese in un’intervista del 1996. Si veda Christa Wolf e Petra Kammann, *Warum Medea?* (1996), in *Christa Wolfs Medea*, p. 52: «Oistros [...] kommt nicht zufällig aus Kreta, wo die minoische Kunst bewegende Zeugnisse der frühen matriarchalen Kultur bewahrt hat». Il personaggio di Oistros è un’invenzione di Christa Wolf, così come quello di Aretusa, che naturalmente non ha nulla a che fare con la famosa ninfa trasformata in una fonte. Il nome Oistros “estro” (in origine “tafano”, poi “pungolo”, “entusiasmo creativo”, “ardore amoroso”) ben si adatta allo scultore che accende d’amore Medea («erhitzt von der Liebe, von Oistros», *Medea*, 164).

⁶⁵ *Medea*, 67. Questo è l’unico accenno, nel romanzo, a quella parte del mito che narra l’arrivo di Giasone e di Medea a Iolco, dove Pèlia ha già ucciso i due genitori dell’Argonauta e dove Medea usa le sue arti per provocare la morte dell’usurpatore (Graves, *I miti greci*, § 155). Secondo la tradizione, Medea e Giasone – costretti a lasciare Iolco – si rifugiarono a Corinto perché Medea aveva diritto alla successione al trono, essendo Eete (emigrato nella Colchide dopo aver affidato lo scettro a un reggente) il legittimo re di Corinto (Graves, *I miti greci*, § 156.b). Ma Christa Wolf non sfrutta questo aspetto, che mal si concilierebbe con l’impianto e lo spirito della sua rielaborazione.

a.C.), là dove Platone scrive che «potente è l'impulso degli uomini a restare nella memoria e a conquistarsi un nome immortale per l'eternità»⁶⁶. L'intento dell'autrice è quello di rimandare criticamente al concetto di eroismo maschile nelle vicende storiche e mitologiche, ma anche di presentare, con un certo sarcasmo, un “eroe” che già nel primo capitolo, agli occhi di Medea, appare come «il povero Giasone», diviso tra la soggezione al re Creonte (che lo considera, in tutti i sensi, un corinzio) e la gelosia nei confronti di Medea⁶⁷, alla quale, tra l'altro, riconosce un'arte magica vera e genuina, quella che lui stesso ha coltivato un tempo alla scuola di Chirone il Centauro⁶⁸.

Il secondo capitolo, del resto, mette molto bene in chiaro che, nel considerare Giasone un eroe e Medea una malvagia⁶⁹, i corinzi dimenticano che la conquista del Vello d'Oro è stata portata a compimento soltanto grazie ai sortilegi e ai decotti della guaritrice e che, senza di lei, nessun Argonauta sarebbe uscito dalla barbarica Colchide, dove i serpenti sono animali domestici e i morti penzolano dagli alberi⁷⁰. Riandando con la mente

⁶⁶ *Medea*, 41: «Gewaltig ist der Antrieb der Männer, / in Erinnerung zu bleiben / und sich einen unsterblichen Namen / auf ewige Zeiten zu erwerben. / Platon, *Symposium*».

⁶⁷ Parlando e scherzando con Leucone e Telamone (uno degli Argonauti), Medea mette in imbarazzo Giasone durante il già menzionato banchetto a corte: «[...] wir brachten den armen Jason in die Klemme, hin- und hergerissen zwischen der Botmäßigkeit gegenüber einem König, von dem wir allerdings abhängen, und seiner Eifersucht [...]» (*Medea*, 17). Si confronti anche sopra alla nota 61. La spaccatura tra Medea e Giasone è messa bene in evidenza dalla battuta di Creonte: «Aber du gehörst doch zu uns, Jason, das sieht doch ein Blinder» (*Medea*, 59).

⁶⁸ Christa Wolf, qui, rimanda al fatto che Giasone significa “guaritore” (Graves, *I miti greci*, § 148.8). Nei suoi appunti scopre con piacere che Giasone «originariamente non era un eroe ma un guaritore». Si veda Ch. W., *Notate aus einem Manuskript* (ab 1. Februar 1993), in *Christa Wolfs Medea* [abbr.: *Notate*], p. 43: «[Ich finde,] daß auch er ursprünglich kein Held sondern ein Heiler war». La Wolf annota inoltre che il nome Medea significa “colei che guarisce con il buon consiglio” (*Notate*, p. 42: «*Medeia* heißt ja die mit gutem Rat Heilende»). Nel romanzo Giasone riporta che “Medea” significa “colei che conosce il buon consiglio” (*Medea*, 61: «Ihr Name nämlich, hatten die Kolcher meinen Männern zuflüstert, bedeute: die guten Rat Wissende»). Si veda anche più sotto, alla nota 99.

⁶⁹ *Medea*, 57: «Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau».

⁷⁰ Per l'usanza dei colchi di appendere agli alberi i cadaveri degli uomini (ma non delle donne, che ricevevano normale sepoltura) si veda Graves, *I miti greci*, §§ 152.b, 152.3. Nel romanzo di Christa Wolf, Giasone parla dei «necrofrutti» o «frutti di morte» della Colchide (*Medea*, 47, 63-64: «Totenfrüchte»), ai quali Medea contrappone – con una difesa piuttosto debole, se si tiene conto dell'uccisione rituale di Apsirto – i sacrifici umani della Grecia (*Medea*, 64).

alla Colchide, lo stesso Giasone ricorda Medea come immagine terribile e irresistibile nell'orgia di sangue durante il sacrificio di un torello, oppure come maga apparentemente vecchissima mentre prepara il decotto che riporta alla vita e "ringiovanisce" l'eroe, fiaccato a morte dallo scontro con due terribili tori e dalla lotta col drago per la conquista del Vello d'Oro⁷¹.

L'altro personaggio dotato di voce propria nella cerchia vicina a Medea è Leucone, le cui riflessioni ci rivelano un uomo chiuso nella sua torre di astronomo, da dove osserva, senza prendervi parte, la vita di Corinto, la città per cui prova un grande attaccamento ma che non ama. Pur avendo rinunciato da tempo ai sentimenti, pur essendosi ritrovato ad avere amici solo tra gli astri, Leucone si è affezionato alla cerchia di Medea e intrattiene una relazione segreta con Aretusa, sebbene sappia di dover dividere l'amore di lei con il suo primo compagno, il misterioso "Cretese" che l'ha adottata quando era ancora giovanissima. Ma tutti i rapporti di Leucone con gli altri esseri umani sono in qualche modo condizionati dalla scelta fatta ai tempi del sacrificio di Ifinoe, una scelta che si spiega con la sua capacità, che Medea gli rinfaccia di continuo, di tacere e di evitare, piegandosi davanti ai più forti, i pericoli insiti nella conoscenza di certe verità⁷².

Nell'introdurre per la prima volta la voce di Leucone – un personaggio che non compare mai nel mito di Medea⁷³ –, Christa Wolf ricorre a un passo tratto dall'opera *La violenza e il sacro* di René Girard: «Gli esseri umani vogliono convincersi che la loro sfortuna viene da un unico responsabile, di cui ci si può facilmente sbarazzare»⁷⁴. E in effetti, nella lunga conversazione che ricorda di aver avuto con Medea, Leucone cerca a più

⁷¹ *Medea*, 64-65. Questo passo del romanzo rimanda chiaramente alla figura di Medea nell'ambito della tradizione che si rifà ai "calderoni della rigenerazione" e ai riti della rinascita primaverile (Graves, *I miti greci*, § 155.2). I tori che Giasone deve affrontare avevano zoccoli di bronzo e sputavano fiamme (Graves, *I miti greci*, § 152.e).

⁷² *Medea*, 168: «[...] die Fähigkeit, zu schweigen und mich wegzuducken».

⁷³ Christa Wolf deve essersi imbattuta nel nome "Leucone" (greco "Leukon") mentre si documentava sul mito di Frisso e del Vello d'Oro. Si veda Graves, *I miti greci*, §§ 70.a, 70.i e si confronti sopra, alla nota 3.

⁷⁴ *Medea*, 161: «Die Menschen wollen sich davon überzeugen, / daß ihr Unglück von einem einzigen Verantwortlichen / kommt, dessen man sich leicht entledigen kann. / René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*». Questo testo del controverso sociologo francese è disponibile anche in italiano: René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi 1992 (*La violence et le sacré*, Parigi, Grasset 1972), così come lo è un altro lavoro di cui Christa Wolf si è certamente servita nella traduzione tedesca: René Girard, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi 1987 (*Le bouc émissaire*, Parigi, Grasset 1982). Su Christa Wolf come "capro espiatorio" nella Germania degli anni Novanta si veda, tra gli altri, Giulio Schiavoni, *Introduzione. L'orgoglio e le speranze*, in G. S. (cur.), *Prospettive su Christa Wolf*, pp. 12-13.

riprese di far capire all'amica il bisogno degli esseri umani di scaricare il proprio fardello sugli altri, cerca di convincerla che la situazione si sta facendo per lei insostenibile. Essendosi reso conto che la guaritrice conosce il segreto di Corinto, Acamante le ha già aizzato contro la plebaglia con l'accusa di aver assassinato il fratello. L'operazione riesce benissimo, anche perché la sicurezza che si sprigiona dalla guaritrice viene considerata arroganza dai corinzi, che la odiano anche per questo. Rifugiatasi presso Oistros, Medea si salva, ma continua a non voler ammettere di essere il centro di un pericolo che si irradia su chi le sta vicino e che diventa sempre più grave⁷⁵. Avendo letto negli astri un anno molto buono per Corinto, Acamante pensa bene di addossare la colpa del terremoto abbattutosi sulla città all'arte malvagia di Medea, riuscendo così a distogliere da sé l'attenzione di Creonte, pieno di rancore verso tutti per la paura provata. Ma il terremoto è solo una delle disgrazie che si abbattono su Corinto. La corte non si è curata dei cadaveri sotto le macerie della povera gente e la conseguenza, nonostante gli avvertimenti di Medea e dei medici di Creonte, non può essere che una spaventosa epidemia di peste, quasi una conferma di quello che per Lissa è l'oscuro morbo di Corinto, vale a dire l'inarrestabile tendenza all'autodistruzione della propria civiltà⁷⁶. Per il popolo – che odia tutti gli stranieri e disprezza i discendenti degli indigeni a cui Corinto ha strappato la terra – la diffusione della peste è però dovuta a Medea, che viene accusata di portarsi dietro la malattia visitando i malati.

Il motivo della paura della morte e di una fede che possa vincerla, si ripresenta qui prepotentemente, ma Leucone preferisce non porre la domanda a Medea, attenendosi invece a quella che lui considera l'ineluttabile legge che governa tanto gli uomini quanto gli astri, indipendentemente dalla volontà dei singoli⁷⁷. Del resto, pur essendosi scontrato violentemente con Acamante per difendere l'amica, Leucone ha preferito rinunciare alla sfida, e sarà per sempre perseguitato dal dubbio: fu saggezza o viltà?⁷⁸. Così, mentre l'intera città è pervasa dalla paura, si afferma sempre di più la sua convinzione che tutto sia già predestinato e che comunque sia

⁷⁵ *Medea*, 168: «[Leukon:] Und, mit Händen ist es zu greifen, immer gefährlicher wird es für jeden, sich in den Abglanz jenes Lichtes zu begeben, das Medea ausstrahlt. Sie, ja sie ist das Zentrum der Gefahr».

⁷⁶ *Medea*, 178: «[Leukon:] Lyssa sah wie ich, daß eine Art Siechtum Korinth befallen hat und kaum jemand gewillt ist, dieser Krankheit auf den Grund zu gehen».

⁷⁷ *Medea*, 181-182: «[Leukon:] Ich möchte sie fragen, ob es einen Glauben gibt, der die, die ihm anhängen, von der Angst vor dem Tod befreit, von der wir besessen sind».

⁷⁸ *Medea*, 176: «[Leukon:] Und ich wußte nicht mehr,] ob Klugheit oder Feigheit die Zügel in der Hand hatte [...]».

stato messo in moto un ingranaggio distruttivo che nessuno potrà fermare.

In qualche misura messa in pericolo per le scelte e l'atteggiamento di Medea è anche Glauce, l'anonima principessa corinzia della tradizione (in Euripide non ha neppure un nome) che nella elaborazione psicologica di Christa Wolf si trasforma in una figura a tutto tondo con una sua vicenda originale di notevole rilievo. Per introdurre la voce di questa ragazza che ormai qualcuno crede folle o idiota, la scrittrice tedesca ricorre a un passo tratto dal frammento *Il caso Franza* di Ingeborg Bachmann: «Lui mi ha preso i miei beni. La mia risata, la mia tenerezza, la mia capacità di gioire, di compitare, di aiutare, la mia animalità, la mia radiosità, lui ha soffocato, calpestandolo, ogni singolo manifestarsi di tutto questo, finché non si è più manifestato. Ma perché uno faccia così, questo non lo capisco ...»⁷⁹.

Vittima di una prepotenza maschile è certamente anche la Glauce wolfiana, che da piccola ha visto portar via la sorella maggiore Ifinoe nel pieno della notte, ha sentito le urla strazianti della madre Merope, l'ha vista scagliarsi contro il padre Creonte, responsabile del sacrificio della figlia maggiore. Ed è il padre, con l'aiuto di Turone, il repellente allievo di Acamante, che favorisce il processo di rimozione di Glauce, soffocando ogni pur timido segno di accettazione del ricordo. Ed è Turone che vuol farle credere che Ifinoe sia stata rapita da un principe potente, che lei ora ama. L'azione dei due si intensifica quando Medea, intuendo che lo stato di prostrazione e gli attacchi epilettici di Glauce dipendono dalla rimozione di un ricordo intollerabile, non solo cura la giovane cercando di farle cambiare abitudini e atteggiamento, ma le offre anche la possibilità di afferrare quella «fune interiore» che le consente di scendere nell'abisso dove giacciono le immagini del passato, e dunque di vincere anche la paura del pozzo nel cortile della reggia⁸⁰.

La nostalgia per il tocco risanatore di Medea attraversa tutti i pensieri di Glauce, così che la contrapposizione tra le due rivali, tramandata dal mito, viene completamente annullata a favore di un rapporto che non diventa

⁷⁹ *Medea*, 137: «Er hat mir meine Güter genommen. / Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, / mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, / mein Strahlen, er hat jede einzelne Aufkommen / von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekomen / ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht ... / Ingeborg Bachmann, *Franza-Fragmente*». I due frammenti *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny* (pubblicati nel 1979) fanno parte della trilogia *Todesarten*, iniziata con *Malina* (1971) e rimasta incompiuta per la tragica morte della scrittrice, scomparsa il 17 ottobre 1973.

⁸⁰ *Medea*, 146: «[Glauke:] Ich solle mir die Zeit nehmen und mir ein Herz fassen und mich an einem inneren Seil [...] hinunterlassen in die Tiefe in mir [...]» (cfr. 157-158).

mai completamente armonioso solo per colpa di Creonte e di Turone. Anche la veste malefica che, secondo la tradizione, Medea avrebbe mandato a Glauce per farla morire si trasforma qui in un gaio strumento di guarigione e di rinascita che Medea e Arinna fanno indossare alla ragazza con effetti straordinari, al posto di quella nera che porta fin da quando era piccola⁸¹.

Ma l'azione di Medea è fortemente contrastata da Creonte e da Turone, tanto che nel suo monologo Glauce (sorvegliata anche dalla scaltra Agamedea) oscilla continuamente tra la nostalgia di «un altro mondo», che ha conosciuto grazie a Medea⁸², e le "verità" che i due uomini cercano continuamente di farle accettare. Come nella tragedia di Euripide⁸³, Glauce è innamorata di Giasone, ma qui è consapevole che le toccheranno solo le briciole: non solo perché il capo degli Argonauti ha una relazione con Arinna, ma anche e soprattutto perché il matrimonio promessole dal padre non potrà mai darle l'amore, dal momento che Giasone resta, come tutti, attaccato a Medea.

Anche il monologo di Glauce – che ci rivela un personaggio tutto wolfiano anche nella concezione – è naturalmente dominato dalla figura di Medea, sia pure filtrata, oltre che dalla malevola prospettiva di Turone, dal ricordo e dalla riflessione della principessa corinzia, che oscilla continuamente tra l'odio per la guaritrice, inculcatole dalla corte, e la consapevolezza della sua benefica influenza, nonché della sua capacità di provocare, con la sola presenza, effetti positivi perfino su Creonte. Ancor prima di conoscere Medea, Glauce ha dimostrato di saper essere coraggiosa e indipendente, almeno «quando non è Glauce»⁸⁴, vale a dire quando riesce a liberarsi, anche solo per breve tempo, dalla consapevolezza di essere brutta e malata, inetta e infelice, priva del favore degli dèi. La ragazza si è infatti travestita per andare al porto a vedere l'arrivo dei colchi, che aspettava con ansia, senza immaginare che poi Medea avrebbe scatenato in lei quell'amore-odio che caratterizza anche il suo atteggiamento verso la madre, anch'essa guaritrice. Non sapendo che la straniera ha ormai perso la capacità di guarire⁸⁵, Glauce l'accusa di averla volutamente abbandonata, e attribui-

⁸¹ *Medea*, 141-142. E si veda anche sotto, alla nota 118.

⁸² Si veda sopra, alla nota 63.

⁸³ Si veda il rapido cenno allo sguardo amoroso della «signora» nel quinto episodio, là dove il Nunzio racconta a Medea i momenti che precedono l'orribile morte della giovane sposa e di suo padre.

⁸⁴ *Medea*, 143: «[...] ich kann ja kühn sein, wenn ich nicht Glauke bin».

⁸⁵ *Medea*, 197: «Ich habe [Glauke] nicht weiter helfen können, meine Kraft zu heilen hat mich verlassen». Il tentativo di rendere scientificamente plausibili gli interventi della

sce a Merope la colpa di aver sempre amato di più la bella e saggia Ifinoe. Grazie alla spietata azione di condizionamento messa in atto da Creonte e da Turone, Glauce arriva così a considerare malvagia l'influenza di Medea, insolenti i suoi tentativi di aiutarla, giochi di prestigio i suoi interventi risolutivi. E quando paventa e insieme brama la rovina di Medea, è convinta che quest'attesa sia condivisa anche Giasone, che la frequenta sempre più spesso, incoraggiato da Creonte. Se Medea sarà annientata, Glauce potrà sposare colui che è destinato a diventare il nuovo re di Corinto e potrà finalmente dimenticare, cosa che la guaritrice le ha impedito di fare.

Le ultime parole di Glauce, che pure tendono a far prevalere la nostalgia per il tocco risanatore di Medea, ci riportano, da un lato, alla sensazione di completo abbandono che pervade la poveretta e, dall'altro, al senso di colpa che prova nel presagire «la punizione» che sta per abbattersi su Corinto⁸⁶, quasi che la peste e il terremoto che l'ha preceduta fossero la conseguenza della disobbedienza al padre nel tormentato rapporto con Medea. Così – già consapevole della sparizione di tutti coloro che hanno avuto rapporti con Medea – Glauce ode la folla urlare il nome maledetto della straniera e, sentendo arrivare un nuovo attacco epilettico, si ritrova a invocare proprio quel nome, il nome che per tutto il monologo si è rifiutata di pronunciare⁸⁷.

La figura di Glauce rappresenta, quasi fisicamente, il risultato della manipolazione operata dal potere patriarcale, nonché il rapporto di attrazione-ripulsa nei confronti di Medea, un rapporto che riguarda però anche l'avversario Acamante, che non compare mai nel mito di Medea⁸⁸. Per introdurre la sua voce, Christa Wolf ricorre a un passo che attribuisce a Catone, senza peraltro fornire alcuna indicazione che possa essere d'aiuto nel rintracciarne la provenienza⁸⁹: «Appena le donne sono equiparate a noi, ci sono superiori»⁹⁰. Nell'affermare la superiorità delle donne rispetto agli

guaritrice grazie alle sue conoscenze di medicina e di scienze naturali fallisce miseramente in questo passo del romanzo – si veda anche Birgit Roser, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs «Medea. Stimmen»*, Francoforte, Lang 2000, p. 113.

⁸⁶ *Medea*, 139: «Es ist alles meine Schuld. Ich habe gewußt, daß die Strafe kommen muß [...]».

⁸⁷ *Medea*, 140: «[...] die Frau, deren Namen ich nicht mehr aussprechen will [...]».

⁸⁸ L'Acamante del mito greco era figlio di Teseo e partecipò alla conquista di Troia nascondendosi con altri guerrieri nel famoso cavallo di legno (Graves, *I miti greci*, §§ 86.a, 167.c et passim).

⁸⁹ Cfr. Margherita Rubino, «*Medea. Voci*» di Christa Wolf, in M. R. (cur.), *Medea contemporanea*, Genova, D.A.R.F.I.C.L.E.T. 2000, p. 94.

⁹⁰ *Medea*, 115: «Sobald die Weiber uns gleichgestellt sind, / sind sie uns überlegen. / Cato».

uomini in un contesto di equiparazione sociale o gerarchica, l'epigrafe sembra alludere, non tanto a un Acamante impegnato nella politica di opposizione al ritorno del matriarcato (poiché in quel tipo di organizzazione sociale gli uomini non sarebbero equiparati alle donne), quanto al fatto che il primo consigliere del re subisce il fascino intellettuale di Medea nonostante i pregiudizi che caratterizzano gli uomini di Corinto nei confronti dell'altro sesso.

Condannato dalle sue funzioni politiche alla solitudine e alla riservatezza, Acamante si confronta e si confida con Medea, e ne subisce il fascino proprio perché riconosce in lei una figura elitaria di un livello simile al proprio. Quando si oppone alle sue idee, non lo fa per contrastare un rappresentante dell'altro sesso, bensì per difendere la disincantata visione del mondo e delle cose che gli consente di accettare i compromessi della ragion di stato. Quando decide che Medea deve soccombere, è mosso soltanto da considerazioni che riguardano il mantenimento del potere costituito e che lo costringono a prendere decisioni a lui molto sgradite – tanto che a volte prova una punta d'invidia per il collega Leucone, costretto a stare lontano dalla politica e dunque a godersi la vita accademica senza fastidi. In nessun caso, però, considera Medea superiore, poiché l'eroismo e l'utopia non fanno parte dei valori che si sente di riconoscere come tali. Se si ascoltassero i sognatori (che ovviamente si trovano anche a Corinto), sarebbe impossibile, sostiene Acamante, la vita comunitaria per l'essere umano così com'è⁹¹.

Per quanto riguarda la superiorità della donna, l'epigrafe deve dunque essere intesa come chiave di lettura che riflette il punto di vista della stessa Medea, non di Acamante. Durante tutto il monologo dell'astronomo – un monologo che in larga parte consiste in una sorta di dialogo con la “straniera” – Medea si richiama continuamente alla Colchide e alle usanze di stampo matriarcale che ancora la caratterizzano rispetto a Corinto. In questo contesto ogni sua affermazione sembra rimandare alla superiorità

⁹¹ *Medea*, 123: «Auch bei uns in Korinth gibt es eine kleine Schar von Schwärmern, die solche Reden führt, aber dies ernstlich anzustreben [...] würde dem Menschen, wie er nun mal sei, jedes Leben in einer Gemeinschaft unmöglich machen». Marie-Luise Ehrhardt, *Christa Wolfs «Medea» – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2000, p. 44 vede qui una contrapposizione di categorie quali “buono” e “cattivo”, “morale” e “immorale”. Per Christa Wolf, però, queste non sono «categorie letterarie» (Christa Wolf e Petra Kammann, *Warum Medea?* [1996], in *Christa Wolfs Medea*, p. 51), poiché assumono significato diverso a seconda della prospettiva personale, e «qualunque cosa faccia, ogni personaggio si sentirà comunque colpevole» (*Christa Wolf all'Università di Torino – 26 maggio 1997*, in *Prospettive su Christa Wolf*, p. 77).

della donna rispetto all'uomo, anche là dove afferma che le idee «si sono sviluppate dai sensi» e che non dovrebbero perdere questo legame originario, come invece sembra accadere là dove il patriarcato si è imposto⁹². Ma anche la posizione di Medea non appare così univoca, poiché la stessa Medea afferma che “buono” è ciò che favorisce il dispiegamento di tutto l'esistente⁹³, un'affermazione che dovrebbe escludere la possibilità di spaccare il mondo in due: da una parte le donne, superiori agli uomini; dall'altra gli uomini, inferiori alle donne.

Il fatto è che Christa Wolf ha creato ancora una volta un personaggio elitario che si sente – e che lei stessa considera – superiore a tutti, un personaggio femminile cui nessuno può tener testa, né gli uomini (neppure i più “positivi”), né le altre donne, le quali incarnano anche personaggi “negativi” perfino quando, come nel caso di Agamedea, provengono dalla Colchide e sono allieve della stessa Medea.

Tra le figure dotate di voce autonoma, Agamedea è l'unica che miri veramente a distruggere Medea⁹⁴, con la quale condivide la femminilità, la patria e le arti terapeutiche. Acamante vorrebbe invece che la bella straniera (con la quale ha ascoltato la musica delle sfere celesti)⁹⁵ avesse un atteggiamento diverso, più ragionevole, un comportamento che le consentisse di salvarsi. Prima di lasciare la città contagiata dalla peste, il primo consigliere del re giunge perfino a suggerire a Leucone di convincere Medea ad abbandonare Corinto⁹⁶. E il suo disprezzo per Presbo e Agamedea è assoluto, tanto che vorrebbe poter considerare calunnia la loro delazione e farli giustiziare⁹⁷. La ragion di stato, però, glielo impedisce, e lo scontro con Medea lo induce a chiarire la «disgraziata storia di Ifinoe», la giovanissima figlia primogenita di Creonte e Merope, fatta segretamente sacrificare dal padre per evitare di perdere il trono se la principessa fosse andata in sposa a uno straniero. Ma il disvelamento di questo sacrificio, compiuto dai sacerdoti in presenza di funzionari del regno, implica necessariamente

⁹² *Medea*, 123: «[...] sie glaubt, die Gedanken hätten sich aus den Gefühlen heraus entwickelt und sollten den Zusammenhang mit ihnen nicht verlieren» (cfr. 169-170).

⁹³ *Medea*, 122: «Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen befördert habe».

⁹⁴ *Medea*, 77: «[Lyssa:] Du willst sie ja wirklich vernichten. / [Agamedea:] Ja. Das will ich. Der Tag, an dem es geschieht, wird mein glücklichster Tag sein».

⁹⁵ *Medea*, 124: «Wir lauschten der Sphärenmusik [...]».

⁹⁶ *Medea*, 180-181.

⁹⁷ *Medea*, 133: «Welche Lust wäre es mir gewesen, [Presbon und Agamedea] mit ihrer gehässigen Denunziation nicht nur abzuweisen, sondern sie wegen übler Nachrede steinigen zu lassen».

la condanna di Medea, che – sostiene Acamante – si è messa in trappola da sola rivelando di conoscere il segreto di Corinto⁹⁸.

Per introdurre la voce di Agamedea, un'altra figura che non compare mai nel mito di Medea⁹⁹, Christa Wolf ricorre in maniera decisamente arida alla tragedia di Euripide. Nel testo originario, la maga si appresta a predisporre la morte di Glauce e di Creonte, dopo aver ottenuto dal sovrano il permesso di rinvviare di un giorno l'esilio. A conclusione del lungo monologo in cui si prefigura il misfatto, Medea sostiene che le donne non sono molto portate alle cose buone, ma sono le artefici più esperte di ogni male¹⁰⁰. Nell'epigrafe wolfiana ritroviamo il senso di questa riflessione, ma il passo viene riproposto in modo tale da far credere che il poeta tragico ateniese l'abbia messa in bocca, non già a Medea – che per Christa Wolf era «ancora influenzata da valori matriarcali»¹⁰¹ –, bensì al sovrano di Corinto, sommo rappresentante di coloro che mirano a rafforzare il patriarcato, eliminando gli ultimi residui della cultura matriarcale: «Creonte. E se anche le donne non sono adatte al bene, sono certo maestre del male. / Euripide, *Medea*»¹⁰².

E “maestra del male” è diventata senza dubbio Agamedea¹⁰³, che invidia Medea per la superiorità e per l'apparente imperturbabilità (irritante anche per gli altri), che la odia per la mancanza di quell'affetto che la maga sembra averle negato adottandola come piccola allieva rimasta senza madre; che ha spasmodicamente ma inutilmente cercato di essere la favorita della maestra; che non riesce a farsi accettare come persona di grande valore; che ora trama contro di lei con l'aiuto di Presbo, il quale vuole la rovina di Medea perché è consapevole di esserle indifferente e perché la maga appartiene al piccolo gruppo di coloro che non hanno rinnegato le proprie origini e che, sostiene Agamedea, sembrano aver ricreato «una piccola Col-

⁹⁸ *Medea*, 127-128.

⁹⁹ Nell'assegnare un nome alla ex allieva di Medea, Christa Wolf dev'essere stata attratta dal significato del nome di Agamede (“la molto astuta”), figlia di Augia, uno degli Argonauti (Graves, *I miti greci*, § 138.6). Secondo Omero (*Iliade* XI, 739-741), questa strega «conosceva tutti i medicamenti che crescono sulla terra». La radice indoeuropea *med- (che troviamo in “medico”, “medicamenti” e simili) compare ovviamente anche nel nome “Medea” (si veda sopra, alla nota 68), con il significato di “misurare”, “consigliare a misura del caso”, “curare”.

¹⁰⁰ Si veda la chiusa del primo episodio della *Medea* di Euripide, ai vv. 407-409.

¹⁰¹ Si veda sopra, alla nota 10.

¹⁰² *Medea*, 71: «Kreon: Und sind Frauen auch nicht zum Guten geschickt, / sind sie doch Meisterinnen des Bösen. / Euripides, *Medea*».

¹⁰³ Sulla meschinità e aggressività egocentrica di Agamedea si veda, tra gli altri, Volker Krüchel, *Erläuterungen zu Christa Wolf. «Medea»*, Hollfeld, Bange 2003, p. 92.

chide meravigliosa che non è mai esistita»¹⁰⁴. Grazie a questi due personaggi, sempre intenti a ottenere e mantenere il favore dei Corinzi altolocati, Christa Wolf riesce a presentarci una Medea che viene incolpata dell'assassinio di Apsirto, mentre è soltanto colpevole di aver favorito, come altri colchi, il ritorno ad antiche usanze che Eete ha saputo sfruttare per eliminare il figlio.

Alla definitiva rovina di Medea contribuiranno tuttavia anche altri avvenimenti, e alla necessità di eliminare Medea per evitare la divulgazione del segreto di Corinto si aggiungerà quella di trovare un capro espiatorio¹⁰⁵ per le disgrazie che si sono abbattute sulla città, e in particolare sul popolino, la cui presenza si fa sentire, quasi fisicamente, solo nell'ottavo capitolo.

Nell'introdurre per la terza volta la voce di Medea, ormai rinchiusa in uno stanzino in attesa di giudizio, Christa Wolf ricorre di nuovo a un passo tratto dall'opera *La violenza e il sacro* di René Girard: «La festa ha perduto tutte le sue caratteristiche rituali, e perciò finisce male quando ritorna alle sue origini violente. Non è più un ostacolo per le forze malvagie, ma il loro alleato»¹⁰⁶. L'epigrafe anticipa con efficacia i ricordi di Medea in questo capitolo, che rimanda subito alla grande festa di primavera in cui la popolazione corinzia sacrifica venti tori in onore di Artemide, misteriosa e poliforme dea della fecondità, sulla cui statua vengono appesi i testicoli degli animali uccisi. Ma questa è solo una versione tarda della celebrazione originaria. Nonostante il parere contrario di Lissa e di Arinna, Medea si reca alla festa e rimane coinvolta negli incidenti che inducono il popolo a riportare il rito sacrificale alle sue origini, non già con l'intento di ostacolare forze malvagie, bensì per sfogare nella maniera più violenta il malcontento per il comportamento dei potenti e la rabbia per la depredazione di tombe avvenuta per mano di prigionieri ribelli. Quando il popolo furente si lascia trascinare da una vecchia che propone il ritorno alle antiche usanze dei sacrifici umani, Medea riesce a convincere i più scatenati a sacrificare solo uno dei prigionieri che lavorano nei templi. E così si ritrova,

¹⁰⁴ *Medea*, 76: «[Sie lassen] ein wundersames Kolchis entstehen,] das es auf dieser Erde niemals und nirgends gegeben hat». Si confronti anche il passo alle pp. 80-81 e si vedano le riflessioni di Medea alla nota 40.

¹⁰⁵ Si veda sopra, alla nota 74.

¹⁰⁶ *Medea*, 185: «Das Fest hat sämtliche rituellen Charakteristiken / verloren, und es geht insofern schlecht aus, / als es zu seinen gewalttätigen Ursprüngen / zurückfindet. Es ist kein Hindernis mehr / für die bösen Kräfte, sondern deren Verbündeter. / René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*».

come nella Colchide, di fronte al riaffermarsi del sacrificio umano e alla necessità di scegliere il minore di due mali, qui addirittura il minore di due crimini: il sacrificio di un solo essere umano rispetto all'uccisione di tutti i prigionieri che si trovano nel tempio.

Ma la violenza non viene soltanto dai corinzi. La festa primaverile celebrata sui monti da Lissa, Arinna e le altre donne della Colchide è in onore di Demetra, l'antichissima divinità che personifica la forza generatrice della terra. Quando la masticazione del lauro provoca l'ebbrezza delle festanti e la loro danza diventa più selvaggia (così la definisce la stessa Medea)¹⁰⁷, ecco che il perfido Turone viene sorpreso mentre abbatte un pino del boschetto sacro con l'intento di punire i colchi, incolpati di aver portato a Corinto, prima la peste e poi l'eclissi di luna, fenomeno che – anche grazie all'ordine di Acamante di non avvertire il popolo – provoca, nei colchi, la paura della fine del mondo e, nei corinzi, il timore di una punizione celeste causata da coloro che hanno introdotto divinità straniere nella loro città. Medea cerca di fermare le sue donne, che però la respingono con un odio da lei ricambiato, come se ormai condividesse la convinzione di Agameda, secondo la quale all'odio si deve rispondere con l'odio, senza la presunzione di elevarsi al di sopra di tutto e tutti, visto che la gente comune ha bisogno tanto dell'odio quanto dell'amore¹⁰⁸.

Così, subito dopo aver esultato nel riaffermare la loro vera identità¹⁰⁹, le festanti si avventano su Turone, recidendogli il sesso e portandolo poi infilzato come trofeo fino a Corinto. Sebbene Oistros cerchi di convincerla a fuggire subito, Medea arresta l'emorragia di Turone e gli salva la vita, ma viene accusata di aver guidato le donne nell'aggressione del perfido assistente di Acamante, accusa da cui non cerca nemmeno di difendersi, essendo convinta che tutto ormai si svolge secondo un piano su cui non può influire in alcun modo. E la rappresaglia dei corinzi non si fa attendere. Tutti i colchi catturati vengono uccisi senza pietà: si salvano soltanto alcune donne e ragazze che riescono a rifugiarsi presso Arinna, sulle montagne.

Quanto a Medea, il suo destino è davvero segnato: non già quando – orgogliosa di essere la maga, la selvaggia, la straniera – si ripromette di non

¹⁰⁷ *Medea*, 207: «[Wir] begannen unseren Tanz, der immer wilder wurde [...]».

¹⁰⁸ *Medea*, 199: «Agameda meint, es sei eine Form von Hochmut, auf Haß nicht mit Haß zu antworten und sich so über die Gefühle der gewöhnlichen Menschen zu erheben, die Haß genauso brauchen wie Liebe, eher mehr».

¹⁰⁹ La stessa Medea gioisce nel sentirsi finalmente del tutto in sé: «Endlich waren wir ganz bei uns, endlich war ich ganz bei mir» (*Medea*, 207).

farsi umiliare¹¹⁰, né quando sputa sui testicoli dei tori appesi su Artemide quasi per farsi uccidere dai corinzi, bensì nel momento in cui viene arrestata e rinchiusa nello stanzino per essere giudicata. Ed è qui che si ritrova ancora più sola, separata da tutti, amici e nemici, a domandarsi se la fine che ora incombe su di lei sia stata davvero inevitabile, se la sopporterebbe più facilmente attribuendola a poteri sovrumani. Ma la domanda ha già avuto risposta: al contrario di Leucone, Medea non crede più che i destini umani siano legati al corso degli astri, e in questo concorda con Acamante, sia pur non condividendo la sua indifferenza nei confronti dei mortali. Così, mentre Medea ritorna con la mente alla febbre alta e alla caduta di capelli che l'hanno afflitta per la scoperta dello scheletro di Ifinoe, ma anche per l'odio di Agamede, il tradimento di Presbo e la mancanza di scrupoli di Acamante; mentre ricorda la riscoperta della voglia di vivere durante la fuga dalla folla che le dava la caccia per strada e poi la vera e propria rinascita nell'amore per Oistros; mentre rivive gli ultimi momenti felici con i figli Medeo e Ferete nella cucina di Lissa; mentre rivede passare davanti alla stanzetta del tribunale Creonte e tutti gli altri che dovranno giudicare o testimoniare; mentre le ritorna alla mente Agamede con il suo sguardo altezzoso, trionfante e pieno d'odio, e poi Giasone, che le passa davanti conducendo Glauce, quasi a prefigurare il prossimo matrimonio che consentirà all'eroe dell'Argo di regnare su Corinto dopo la morte di Creonte; mentre ricorda tutto questo, ecco arrivare il messo che la condurrà nella sala del giudizio per farle ascoltare la sentenza.

L'andamento del dibattito che precede la condanna all'esilio è filtrato attraverso i pensieri e i ricordi di Giasone. Nell'introdurre per la seconda volta la sua voce, Christa Wolf ricorre – come già aveva fatto per Agamede – alla *Medea* di Euripide, e più precisamente al secondo episodio, là dove, al termine di una tirata in cui si difende dalle accuse di tradimento avanzate da Medea, Giasone esclama «Ci fosse un'altra nascita, assolutamente senza la donna, / Come sarebbe felice la vita!»¹¹¹. Nel contesto originario l'esclamazione mette in risalto l'insofferenza di Giasone, ma nell'epigrafe del romanzo le sue parole acquistano anche una non trascurabile venatura ironica, visto che l'eroe greco si sente messo in imbarazzo dalla

¹¹⁰ *Medea*, 195: «Ich sagte mir, ich bin Medea, die Zauberin, wenn ihr es denn so wollt. Die Wilde, die Fremde. Ihr werdet mich nicht klein sehen».

¹¹¹ *Medea*, 211: «Jason: Gäb es andere Geburt, ganz ohne die Frau, / Wie glücklich wäre das Leben! / Euripides, *Medea*». La traduzione tedesca è piuttosto libera. L'originale greco (574-575) recita pressappoco così: «I mortali dovrebbero, sai, procreare figli da un'altra scaturigine, e non ci dovrebbe essere il sesso femminile. Allora il genere umano non avrebbe guai».

perdurante tenacia di Medea, ma si rende anche conto che, per cercare di avere un erede dovrà giacere con la poco attraente Glauce, la quale, per di più, potrebbe avere difficoltà a dargli un figlio.

Al centro del capitolo rimane comunque Medea, colei che secondo Giasone si è rovinata con le proprie mani e che ora gli rimprovera l'eccessiva prudenza nel difenderla dall'accusa di aver guidato l'assalto a Turone e nel controbilanciare le malvagie testimonianze dei suoi compatrioti. Lo spregevole Presbo si spinge talmente oltre da provocare l'intervento di Acamante, che lo zittisce. L'astuta Agamedea riesce invece a gettare qualche schizzo di fango su tutti, in modo da impedire ogni intervento a favore della sua «mortale nemica», per la quale avrebbe voluto la lapidazione¹¹². Ciò che ferisce maggiormente l'inflessibile maga è, tuttavia, la passiva accettazione, da parte di Giasone, del progettato matrimonio con Glauce e, più in generale, la sua tendenza sempre più marcata ad assimilarsi ai corinzi. Grazie alla testimonianza di Agamedea, che rende pubblica la relazione di Medea con Oistros, viene anche a cadere ogni possibile motivo di compassione nei confronti dell'accusata, la quale diventa, anche pubblicamente, non già la moglie abbandonata dal marito, bensì colei che lo ha ingannato. Ciò contribuisce, nella prospettiva di Christa Wolf, a rendere assurda l'accusa d'infanticidio commesso per gelosia coniugale. Anche se continua ad accettare la compagnia di Giasone, Medea ama un altro e la questione del «letto tradito», assolutamente centrale nella tragedia euripidea, viene completamente neutralizzata e, in un certo senso, addirittura ribaltata.

Così, mentre Giasone cerca continuamente di convincersi di essere nel giusto di fronte alla pretesa di Medea di costringerlo a seguirla in un percorso senza sbocco, mentre l'eroe dell'Argo si sente sempre più corinzio (e dunque anche solidale con Turone) e desideroso di «spezzare la resistenza» delle donne¹¹³, Medea viene condannata all'esilio, senza la possibilità di portare con sé i figli, che dovranno essere allevati presso la corte. L'intervento di Agamedea, preoccupata per eventuali future pretese di successione, e quello di Glauce, che prova anche un po' di compassione pensando alle proprie future difficoltà nel dare un erede a Giasone, non possono nulla contro un procedimento già tutto concertato e contro l'autorità di Acamante, che conferma la condanna nella sua interezza.

¹¹² Si vedano le riflessioni di Giasone sull'atteggiamento di Agamedea nei confronti della sua «Todfeindin» (*Medea*, 216).

¹¹³ *Medea*, 220.

Con le ultime fasi della vicenda – filtrate attraverso il secondo intervento di Leucone e il quarto di Medea – si completa il capovolgimento della situazione presentata da Euripide. Avendo già trasformato in gaio strumento di guarigione e di rinascita la veste malefica che nella tragedia la maga manda alla figlia di Creonte¹¹⁴, Christa Wolf ci conduce verso l'estremo gesto della misera Glauce. Subito dopo la condanna all'esilio di Medea, la ragazza subisce un nuovo attacco epilettico vicino al pozzo che tanto la ossessiona. Questo simbolo sinistro e la descrizione di questa ed altre crisi richiamano alla mente del lettore la rappresentazione euripidea dell'agonia della figlia di Creonte¹¹⁵, anticipando così, in qualche misura, il suicidio di Glauce nel romanzo. Ripiombata nella sua malattia fisica e mentale, la poveretta si uccide gettandosi nel pozzo, proprio nel giorno in cui Medea viene espulsa dalla città. In seguito al suo gesto, Creonte non muore, ma il dolore lo riduce a «un uomo morto»¹¹⁶. E Acamante, ormai, sembra avere tutti in pugno: ha fatto sparire dalla città i suoi manutengoli Presbo e Agameda, ha fatto murare l'ingresso della grotta che contiene i resti di Ifinoe, ha confinato la regina Merope nelle sue stanze. Per Medea, d'altra parte, le disgrazie non sono finite: una folla di fanatici, non potendo vendicarsi su di lei, si scatena contro i suoi figli, che vengono lapidati, dice qualcuno, «come si meritano»¹¹⁷.

Per correggere e “spiegare” la tradizione euripidea, Christa Wolf ci propone anche la versione ufficiale sulla morte di Glauce, un racconto che tutti devono accettare come veritiero, pena la morte. Approfittando del fatto che, poco prima del processo, Medea ha offerto alla giovane principessa la propria candida veste da cerimonia come regalo di nozze¹¹⁸, Acamante sostiene che Glauce si è gettata nel pozzo fuori di sé dal dolore, per

¹¹⁴ Si veda sopra, alla nota 81.

¹¹⁵ Si veda il quinto episodio, là dove il Nunzio racconta a Medea i momenti che precedono l'orribile morte della giovane sposa e di suo padre.

¹¹⁶ *Medea*, 230: «Den König hat seitdem niemand gesehen [...]. Er ist ein toter Mann».

¹¹⁷ *Medea*, 231: «Gesteinigt! brüllen viele. Wie sie es verdienen». I corinzi lapidano i giovinetti non solo nel mito (si veda sotto, alla nota 123), ma anche in alcuni lavori di scrittrici tedesche del Novecento. Nel radiodramma *Stadtgespräch Nummer eins (Dialogo cittadino numero uno, 1972)* e nel componimento in versi *Brief an Medea (Lettera a Medea, 1977)*, entrambi di Helga Novak, così come nel romanzo *Freispruch für Medea (Assoluzione per Medea, 1987)* la protagonista viene disculpata dall'infanticidio attribuitogli da Euripide (si veda Rita Calabrese, *Dal silenzio alla parola*, p. 126-128).

¹¹⁸ *Medea*, 229: «Dieses weiße Kleid [...] habe [Medea] der Glauke kurz vor der Gerichtsverhandlung als Geschenk übergeben und ihr gesagt, dies solle ihr Hochzeitskleid sein [...]». Si veda anche sopra, alla nota 81.

cercare refrigerio dopo aver indossato la veste intrisa di veleno inviatale dalla perfida straniera¹¹⁹. Quanto alla morte di Medeo e Ferete, Christa Wolf sembra voler riprendere, a modo suo, anche certi elementi secondari del testo di Euripide. Nella tragedia greca, Medea compare su un carro trainato da draghi alati, concesso dal dio Elio, e dichiara di voler seppellire nel santuario di Era i figli che ha ucciso e portato con sé, annunciando per il futuro solenni feste e sacrifici di espiazione per la scellerata strage che ha compiuto¹²⁰. Nel romanzo, invece, si diffonde la leggenda secondo la quale Artemide avrebbe sollevato Medea e Lissa sul suo carro trainato da serpenti per portarle via verso contrade sicure¹²¹, Medea si è preoccupata di affidare i propri figli alle sacerdotesse di Era prima di essere cacciata dalla città¹²² e i corinzi spargono la voce che la maga ha ucciso i propri figli per vendicarsi del tradimento di Giasone. Per assicurarsi che la vicenda della madre infanticida venga tramandata ai posteri, istituiscono una festa da tenersi ogni sette anni in commemorazione della morte dei due giovinetti, proprio nel tempio in cui sono stati uccisi¹²³.

Per Leucone, che osserva gli avvenimenti dall'alto della sua torre di astronomo, non solo i corinzi appaiono come miseri travati incapaci di liberarsi dalla paura senza un capro espiatorio, ma anche il mondo intero sembra ridotto a un rottame, proprio come lo scafo mezzo marcio dell'Argo, sotto cui si è rifugiato Giasone dopo la morte di Glauce e la fine delle sue ambizioni¹²⁴. Non a caso, l'epigrafe anteposta al secondo intervento di Leucone riproduce un'osservazione del sociologo e antropologo tedesco Dietmar Kamper che recita così: «Da un certo punto di vista il

¹¹⁹ Si confronti la variante del mito secondo cui Glauce, divorata dalle fiamme che si sono sprigionate dalla veste, si getta nella fontana del cortile nel vano tentativo di salvarsi (Graves, *I miti greci*, § 156.c).

¹²⁰ Era, la massima divinità femminile dell'Olimpo (e sposa di Zeus), aveva un famoso santuario sull'acropoli di Corinto ed è tradizionalmente considerata protettrice di Medea.

¹²¹ *Medea*, 227: «[Die Legende, die im abergläubischen Volk entsteht:] daß die Göttin selbst, Artemis, die Flüchtenden in ihrem Schlangenzug der Erde entthoben und sie in sichere Gefilde entführt habe».

¹²² *Medea*, 226-227.

¹²³ *Medea*, 236. Nella versione più antica del mito i corinzi uccidono sette figli di Medea, non due come nella tragedia di Euripide. E sette sono i fanciulli e sette le fanciulle che devono trattarsi per un anno nel tempio di Era in espiazione del crimine (Graves, *I miti greci*, § 156.e, § 156.1). Nel fondere questo filone con la variante di Euripide, Christa Wolf distrugge questa tradizionale e non insignificante corrispondenza numerica (cfr. Graves, *I miti greci*, § 156.e, § 156.1).

¹²⁴ *Medea*, 228: «Jetzt soll er Tag und Nacht unter dem halb verfaulten Rumpf seines Schiffes liegen, da sie dicht am Ufer aufgebockt haben [...]».

pianeta è simile all'Argo, privo di meta, con un compito di scarsa importanza, esposto alle infinite avventure del tempo»¹²⁵.

Distrutto per la morte di Aretusa – che ha voluto curare dalla peste il suo Cretese –, Leucone è ancor più consapevole della piccolezza delle vicende dei mortali, così come dell'enorme capacità dell'essere umano di sopportare l'insopportabile¹²⁶. Egli osserva tanti mondi lontani e si sente solo su questo pianeta, che tanto meno gli piace, quanto più lo conosce. Si ritrova in qualche misura vicino al capo degli Argonauti, perché anche lui è troppo debole per opporsi a un avversario come Acamante, ma si vergogna di non aver fatto nulla per salvare Medea, un «capro espiatorio»¹²⁷ che in un certo senso invidia, dal momento che la considera libera da quei conflitti interiori che tormentano chi ha preferito non intervenire. Al pari di Medea, infatti, Leucone è dominato dalla «necessità di capire»¹²⁸, ma – al contrario della maga – possiede anche la capacità di tacere e di evitare i pericoli insiti nella conoscenza di certe verità¹²⁹. Pur essendogli familiare come nessun altro essere umano, Medea gli resterà comunque per sempre estranea¹³⁰, sia perché straniera, sia perché in qualche misura “disumana”: per la sua spietatezza, che pone gli altri di fronte a decisioni che non sono all'altezza di prendere, decisioni che lacerano e che lasciano sconfitti, falliti, colpevoli¹³¹; ma anche per la sua smodatezza, per una mancanza di misura che ormai ha soppiantato l'imperturbabilità e che mette continuamente in pericolo la vita di chi le sta vicino¹³². Nell'annunciare pubblicamente la futura rovina di Corinto con una sorta di profezia-maledizione,

¹²⁵ *Medea*, 221: «In gewisser Hinsicht gleicht der Planet der Argo: / ziellos, mit nebensächlichem Auftrag, ausgesetzt den [un]endlichen Abenteuern der Zeit. / Dietmar Kamper».

¹²⁶ *Medea*, 223: «Nun sitze ich da und muß mir sagen, auf dieser Fähigkeit, Unerträgliches zu ertragen und weiterzuleben, weiter zu tun, was zu tun man gewöhnt ist, auf dieser unheimlichen Fähigkeit beruht der Bestand des Menschengeschlechts».

¹²⁷ L'espressione “Sündenbock” ricorre più volte nel romanzo. Leucone la usa ricordando Medea nel momento in cui viene condotta in mezzo alla folla urlante, verso l'esilio.

¹²⁸ L'espressione «dieser Zwang zu verstehen» viene usata dallo stesso Leucone (*Medea*, 224).

¹²⁹ Si veda sopra, alla nota 72.

¹³⁰ *Medea*, 170: «[...] der Freund einer Frau zu sein, die mir so vertraut ist wie kein anderer Mensch und die mir immer fremd bleiben wird».

¹³¹ *Medea*, 225-226: «Und manchmal frage ich mich, was gibt einem Menschen, was gab dieser Frau das Recht, uns vor Entscheidungen zu stellen, denen wir nicht gewachsen sind, die uns aber zerreißen und uns als Unterlegene, als Versagende, als Schuldige zurücklassen».

¹³² Si veda sopra, alla nota 75.

nel provocare la folla – quasi per farsi uccidere –, o nell'affidare con prepotenza i propri figli alle sacerdotesse di Era¹³³, Medea sembra non essersi resa conto, in effetti, di aver fatto il gioco dei corinzi e di aver aggravato il pericolo che sovrastava Medeo e Ferete. Ora li ha persi, così come ha perso Oistros, ormai disperato, sconvolto, irriconoscibile nel suo scolpire con rabbia, fino quasi a morirne, figure avvinghiate in una stretta violenta, come in una lotta di ognuno contro tutti¹³⁴.

Così, mentre Leucone resta libero, perché Acamante sa che non interverrà neppure per smentire la versione ufficiale sulla morte di Glauce, Medea raggiunge le donne della Colchide che si sono rifugiate sulle montagne. Nel suo ultimo intervento – che Christa Wolf si preoccupa di collocare a sette anni di distanza dal giorno dell'uccisione di Medeo e Ferete¹³⁵ – Medea sopravvive selvaggiamente condividendo con queste donne un'esistenza spettrale, ben diversa dall'irrecuperabile felicità nella casetta d'argilla e dalle piccole gioie della quotidianità domestica, ben diversa dall'armonica atmosfera della casa di Oistros e Aretusa, il piccolo mondo ormai distrutto in cui era possibile vivere e lavorare, creare ed amare.

Medea, ormai, non ha neppure la consolazione di sapere vivi i due figli cresciuti con amore da lei e da Lissa: i due figli che, se non fossero stati lapidati, sarebbero diventati i loro «vendicatori»¹³⁶, coloro che avrebbero dovuto celebrare il trionfo della vita sulla morte. A questo mancato, impossibile trionfo rimanda l'epigrafe anteposta al breve capitolo che conclude il romanzo, là dove troviamo questo passo tratto dal testo *Nonostante Platone* di Adriana Cavarero: «Gli uomini, che sono esclusi dal segreto di generare la vita, trovano nella morte un luogo che, poiché toglie la vita, viene considerato più potente di questa»¹³⁷.

¹³³ *Medea*, 226-227.

¹³⁴ *Medea*, 226.

¹³⁵ *Medea*, 236: «Arinna sagt, im siebten Jahre nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt» (si confronti sopra, alla nota 123).

¹³⁶ *Medea*, 235: «Unsere Rächer sollten sie sein».

¹³⁷ *Medea*, 233: «Die Männer, die von dem Geheimnis / ausgeschlossen sind, Leben hervorzubringen, / finden im Tot einen Ort, der, da er das Leben nimmt, / als mächtiger angesehen wird als dieses selbst. / Adriana Cavarero, *Platon zum Trotz*». Per il passo originale – «gli uomini, esclusi dal generare la vita che è esperienza esclusivamente femminile (esclusi dal segreto), trovano nella morte un luogo ritenuto più potente della vita in quanto la vita toglie» – si veda A. C., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti 1990, uno dei testi italiani più noti della critica femminile contemporanea al pensiero filosofico occidentale.

Con l'ultima epigrafe Christa Wolf ha voluto proporci parole che prefigurano una drastica contrapposizione tra l'ordine patriarcale, collegato alla fascinazione della morte, e l'ordine matriarcale, ricondotto al concetto di nascita e rigenerazione. La donna custodisce il "segreto" del generare, mentre tutto, nell'uomo greco, rimanda al concetto di morte: l'eroe è tale perché sfida continuamente la morte, il filosofo costruisce il suo pensiero sulla morte, intesa come liberazione dell'anima dalla prigione del corpo, in cui sarebbe "caduta" grazie alla nascita.

L'epigrafe potrebbe dunque annunciare un ultimo capitolo in cui la vita trionfa sulla morte, nonostante l'azione di coloro che mirano a rafforzare il patriarcato eliminando gli ultimi residui della cultura matriarcale. Come abbiamo visto, però, non è così. E a Medea non resta più nulla: né la speranza di poter influire sulla condotta dei propri simili, né la paura, poiché non teme gli dèi, dei quali ormai ride, ai quali si sente addirittura superiore¹³⁸. Ed è ancora una volta sola, perfino tra le sue donne: perché è l'unica che possieda il coraggio assoluto, l'unica che abbia veramente tentato di opporsi alla violenza, non soltanto degli uomini, ma anche delle sue donne, sia nella Colchide sia a Corinto.

Le resta la magra consolazione che i posteri, guardando indietro alla tradizione che la raffigura come madre infanticida, giudicheranno il gesto insignificante rispetto a tutti i misfatti dei secoli successivi, poiché – ormai l'esiliata ne è convinta – non c'è modo di correggere l'umanità¹³⁹. Le resta inoltre la possibilità di dare libero sfogo all'odio che la pervade, a quell'odio che, secondo Agamedea, deve corrispondere a quello che si riceve¹⁴⁰. Così, furente ma impotente, Medea maledice Acamante, Creonte, Presbo e anche l'allieva Agamedea, che pure in precedenza ha difeso, nobilitandone il comportamento¹⁴¹. Giasone, al quale la Medea di Euripide predice una morte miserabile¹⁴², non è compreso in questo elenco. Ma l'eroe dell'Argo

¹³⁸ *Medea*, 235: «Wollen die Götter mich lehren, wieder an sie zu glauben. Da lach ich nur. Jetzt bin ich Ihnen über».

¹³⁹ *Medea*, 236: «Denn wir sind unbelehrbar».

¹⁴⁰ Si veda sopra, alla nota 108.

¹⁴¹ *Medea*, 200: «Und ich könnte ihr, Agamedea, nicht einmal Falschheit vorwerfen [...]».

¹⁴² La tragedia allude qui alla leggenda secondo cui Giasone sarebbe stato ucciso da un pezzo dell'Argo, cadutogli addosso mentre dormiva. Christa Wolf ci presenta la visione dell'uomo distrutto che si è rifugiato sotto lo scafo mezzo marcio della sua nave (si veda sopra, alla nota 124), ma preferisce, come nel caso di Creonte, offrire al lettore un altro "morto vivente".

– sostiene chi l'ha visto – «non ha più niente da dire»¹⁴³, poiché si ritrova, al pari di Creonte, nella condizione di «morto vivente».

Ormai ridotta all'ombra di se stessa, Medea maledice comunque tutti, perché per lei non esiste più «un mondo, un tempo» a cui possa adattarsi¹⁴⁴, perché nemmeno qui – nemmeno tra le sue compagne, nemmeno dove c'è Lissa, una di quelle donne che farebbero ripartire il disco della terra qualora dovesse fermarsi¹⁴⁵ – esiste qualcuno che possa indicarle un luogo o un tempo in cui sia possibile vivere veramente la libertà e non semplicemente vegetare ascoltando il vuoto che la colma, godendo di una libertà che è semplicemente assenza d'amore e perfino di dolore¹⁴⁶.

Così, mentre nella tragedia di Euripide l'infanticida – colpevole e spietata nella sua selvaggia natura¹⁴⁷ – trionfa sul carro divino trainato da draghi alati, preannunciando la propria unione con Egeo ad Atene, nel ro-

¹⁴³ *Medea*, 236: «Der hat nichts mehr zu sagen».

¹⁴⁴ *Medea*, 236: «Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort».

¹⁴⁵ *Medea*, 178: «[Leukon:] Sie gehört zu den Frauen, die die Erde wieder anstoßen würden, falls sie einmal stehenbleiben sollte [...]».

¹⁴⁶ *Medea*, 235: «Die Liebe ist zerschlagen, auch der Schmerz hört auf. Ich bin frei. Wunschlos horch ich auf die Leere, die mich ganz erfüllt».

¹⁴⁷ La selvaggia e tremenda natura della Medea di Euripide emerge subito dal monologo della vecchia Nutrice. E, sempre nel prologo, il Pedagogò avverte che c'è una sorta di follia nella disperazione e nella collera della sua padrona. Il fatto che Medea abbia subito un grave torto in una società che considera normale il ripudio della sposa (si veda, nel primo episodio, la vibrata protesta per la condizione di inferiorità della donna nel mondo greco) contribuisce a spiegare il suo gesto, ma non può far dimenticare il suo carattere selvaggio e spietato. Si veda l'atteggiamento di Medea nell'esodo (ma non solo), in particolare là dove afferma di aver ucciso i figli per provocare lo strazio di Giasone. Né va dimenticato che il Coro delle donne di Corinto – così spesso citato da chi vorrebbe giustificare il gesto di Medea come affermazione della dignità della donna vittima del disprezzo maschile – esprime comprensione e compassione per la condizione di Medea soltanto prima che si profili l'infanticidio. Dopo che Medea si è decisa a uccidere i figli (perché solo così il suo sposo sarà colpito al cuore), il Coro cerca di fermare la mano omicida, cerca di evitare che la madre diventi un'empia sterminatrice di figli (terzo stasimo), sia pure per vendicarsi dell'empio marito (quarto stasimo) e infine condanna il suo gesto orrendo e nefando, contrario alle leggi degli dèi e degli uomini (esodo), un gesto per il quale la madre non può essere giustificata, come invece vorrebbe qualcuno, in quanto straniera. Nel suo selvaggio trionfo, del resto, Medea stessa annuncia solenni feste e sacrifici di espiatione per la scellerata strage che ha compiuto. Ciò nonostante, Glenn W. Most, *Eine Medea im Wolfspeck*, in Bernd Seidensticker e Martin Vöhler (curr.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlino, de Gruyter 2000, pp. 348-367 (spec. p. 354) ritiene che la riabilitazione di Medea sia già in qualche misura presente nella tragedia di Euripide.

manzo di Christa Wolf l'innocente e "spietata" Medea soccombe con tutto il suo mondo, che si è definitivamente trasformato in un mondo di vinti¹⁴⁸, quei vinti già evocati da Circe¹⁴⁹, quelle vittime già contrapposte ai vincitori dalla stessa protagonista: «Sul disco che chiamiamo terra non esistono che vincitori e vittime»¹⁵⁰.

L'eroina wolfiana, pur restando elitaria e solitaria, segnata dalla sua diversità nella visione del mondo e delle cose¹⁵¹, non è dunque più la stessa. La spietatezza che anche l'amico Leucone le attribuisce – una spietatezza, che pone gli altri di fronte a decisioni che non sono all'altezza di prendere, decisioni che lacerano e che lasciano sconfitti, falliti, colpevoli¹⁵² – non è servita, questa volta, a costruire una vittoria che sia fatta almeno di speranza o di testimonianza positiva¹⁵³. Nonostante "il cielo diviso", Rita può continuare a sperare in quella che potremmo chiamare la sua Colchide, come se questa potesse diventare un paese «governato da regine e re giusti», abitato da persone che vivono in armonia e tra le quali «la proprietà è

¹⁴⁸ Visto che non compie i delitti che le vengono attribuiti dal mito, alcuni critici si sono domandati se l'eroina wolfiana possa essere ancora chiamata "Medea" – si vedano, per es. Volker Hage, *Kein Mord, nirgends*, in «Der Spiegel» 9 (26.02.1996), 202-205 e Georgina Paul, *Schwierigkeiten mit der Dialektik. Zu Christa Wolfs «Medea. Stimmen»*, in «German Life and Letters» 50/2 (1997), 232, 234. Considerato anche il finale (e nonostante il legame del romanzo con la tradizione), sembra difficile accettare l'opinione di chi – come Manfred Fuhrmann, *Honecker heißt jetzt Aietes*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 53 (02.03.1996) – sostiene che l'eroina wolfiana «è ancora Medea». Il risultato della "razionale" smitizzazione della Medea antica costituisce una sorta di rimitizzazione della sua figura – si veda anche Mireille Tabah, *Aufklärung oder Re-Mythisierung? Christa Wolf und Medea*, in Irene Heidelberger, Leonard e Mireille Tabah (curr.), *Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte*, Stoccarda, Heinz 2000, pp. 275-290.

¹⁴⁹ *Medea*, 109: «[Die] Niedergeschlagenen».

¹⁵⁰ *Medea*, 113: «Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr, mein lieber Bruder, als Sieger und Opfer. Nun verlangt es mich zu wissen, was ich finden werde, wenn es mich über den Rand hinaustreibt».

¹⁵¹ Sul temibile «Anderssein» della Medea wolfiana si veda, tra gli altri, Eva Kaufmann, *Stimmen um Medea*, in E. K., *Aussichtsreiche Randfiguren: Aufsätze*, Neubrandenburg, Federchen 2000, p. 105. Va comunque ribadito che la Medea wolfiana emerge dal romanzo come figura assolutamente elitaria per la sua diversità morale e per la sua superiorità, tratti, questi, che la isolano non solo dai colchi, ma anche dai corinzi. Perfino nei confronti di questi ultimi la contrapposizione è più eroico-etica che politico-economica, razziale o culturale – si veda anche Monika Shafi, «*Falsch leiden sollte es das auch geben*», *Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman «Medea»*, in «Colloquia Germanica» 30/4 (1997), 383.

¹⁵² Si veda sopra, alla nota 131.

¹⁵³ Secondo Ute Schmidt-Berger, *Christa Wolfs «Medea». Eine feministische Transformation des Mythos*, in «Der Altsprachliche Unterricht» 40 (1997), 140 Medea si sarebbe addirittura trasformata in una nichilista.

distribuita così equamente» che nessuno invidia l'altro¹⁵⁴. Superato il conflitto interiore tra la tendenza a conformarsi con il potere e la brama di conoscenza, e avendo necessariamente imparato (come Rita) a convivere con il dolore, Cassandra soccombe solo fisicamente, perché va incontro alla morte con la consapevolezza di testimoniare la conquista di un'assoluta (ed eroica) autonomia che le consente perfino di non seguire Enea per non assistere alla trasformazione in monumento dell'eroe saggio, deciso e non brutale¹⁵⁵.

Medea, invece, si salva fisicamente, ma soccombe in tutti i sensi. Il suo rifiuto di identificarsi con un qualsiasi gruppo sociale e il suo desiderio di spingersi sempre più lontano, o addirittura di sapere cosa troverà oltre il margine del «disco che chiamiamo terra»¹⁵⁶, si risolve in una totale sconfitta. Privata della speranza e della capacità di percepire il dolore, ormai ridotta soltanto a odiare e maledire, deve ammettere che non c'è modo di correggere l'umanità. E in fondo sa, nonostante il suo dire e maledire, che i posteri ricorderanno sempre il suo nome come quello di una donna mal-

¹⁵⁴ *Medea*, 99: «Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete [...]». Gli spunti storico-autobiografici sono naturalmente presenti anche nel romanzo *Medea*, ma il tentativo di leggerlo come un affresco allegorico della contrapposizione tra la Repubblica Democratica Tedesca e la Repubblica Federale di Germania (o tra i tedeschi dell'est e quelli dell'ovest dopo la riunificazione) è, oltre che riduttivo, del tutto fallimentare sul piano testuale. Per un possibile rimando, più in generale, a una contrapposizione tra paesi poveri e paesi ricchi, oppure immigrati turchi e popolazione tedesca si veda Peter Arnds, *Translating a Greek Myth. Christa Wolf's «Medea» in a contemporary context*, in «Neophilologus» 85/3 (2001), 422. Herbert Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit. Christa Wolf. «Medea»*, in Karl Menges (cur.), *Literatur und Geschichte. Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag*, Amsterdam, Rodopi 1998, p. 309 rimanda alla storia del XX secolo con le sue piccole e grandi guerre e il massacro degli ebrei. Margaret Atwood, *Zu Christa Wolfs Medea*, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*, pp. 73-74 allarga il discorso a tutta la civiltà occidentale. Secondo Sigrid Löffler, *Medea des Ostens*, in «Falter» 9 (1996), 59 con questo romanzo Christa Wolf si sarebbe voluta vendicare della diffamazione scatenata contro di lei dalla stampa tedesca all'inizio degli anni Novanta. Inge Stephan, *Geschlechtermythologien und nationale Diskurse. Genealogische Schreibweisen bei Botho Strauß (Ithaka) und Christa Wolf (Medea. Stimmen)*, in I. S. (cur.), *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Literatur, Kultur, Geschlecht)*, Colonia, Böhlau 1997, p. 249 sostiene che, nell'opera di Christa Wolf, l'intento didattico (innegabile!) e il fascino del mito si trovano in un rapporto di tensione non del tutto risolto.

¹⁵⁵ Si veda Cercignani, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf*, pp. 138-139.

¹⁵⁶ Si veda sopra, alla nota 150.

vagia e di una madre snaturata. Perché così vogliono i vincitori (uomini e donne), perché così sarà anche grazie ai vinti che rifiutano l'eroismo, quei vinti (uomini e donne) che Christa Wolf magari assolve¹⁵⁷, ma che la spietatezza di Medea allontana da sé, condannandoli senza appello.

¹⁵⁷ Si veda *Christa Wolf all'Università di Torino – 26 maggio 1997*, in *Prospettive su Christa Wolf*, p. 75-76.

Anton Reiningger
(Udine)

*Lessings «Minna von Barnhelm»
und die französische Komödie des 18. Jahrhunderts*

Von den zahlreichen dramatischen Werken der europäischen Literatur seiner Zeit, die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* erwähnt und zum Ausgangspunkt für seine dramaturgischen Ausführungen nimmt, hat sich kaum eines auf den Spielplänen der europäischen Bühnen gehalten. Einzig Marivaux und Voltaire werden noch manchmal auf französischen Theatern aufgeführt, kaum woanders. Die meisten Namen, denen wir in Lessings Hamburgischer Dramaturgie begegnen, tauchen wie die vergessenen und unglaubwürdigen Zeugen einer verschollenen Zeit auf und erschweren nur das Verständnis des Textes, weil sich keine konkrete Erinnerung mit ihnen verbindet. Es wird schlagartig offenkundig, daß hier die kulturelle Kontinuität versagt hat, denn diese Werke beherrschten die Bühnen des 18. Jahrhunderts, während es heute hingegen nichts mehr zu geben scheint, was in jene fernen Jahre zurückführt. Und dies gilt nicht nur für das deutsche Publikum, dem das 18. Jahrhundert vor Lessing nichts bedeutet. Selbst in Frankreich, dem Heimatland der meisten Dramaturgen, die Lessing erwähnt, scheint das Theater dieser Zeit vergessen zu sein¹.

Lessings *Minna von Barnhelm* hat hingegen diese Probe des geschichtlichen Wandels glänzend bestanden und wohl nicht nur aus nationalen Gründen, so als wäre der Mangel an qualitätvollen Dramen aus dieser Zeit schon ein zureichender Grund, um das Überleben dieser Komödie zu sichern. Wenn Lessings *Minna von Barnhelm* dem Schicksal entgangen ist, einzig in einer Klassikerausgabe ein kümmerliches Überleben zu fristen, so

¹ Das Bedauern, mit dem z.B. ein Verleger zur Kenntnis nehmen muß, daß eine Ausgabe des *Théâtre du XVIIIe siècle* mit kaum mehr als hundert Käufern im Jahr rechnen kann, bestätigt die zuvor gemachte Vermutung vom weitgehenden Schwinden einer unmittelbaren Beziehung zu dieser dramatischen Wirklichkeit. *Réimprimer la Pléiade*. In: *La lettre de la Pléiade*, n. 13, 2002, p. 2.

ist dies kaum darauf zurückzuführen, daß sich in ihr eine zukunftsweisende, avantgardistische Ästhetik angemeldet hätte, die ihrer Zeit vorausgeeilt wäre und somit als Denkmal umstürzender literarischer Revolution und einer überzeugenden neuen Sicht auf die Wirklichkeit dem Vergehen getrotzt habe. Wahr ist vielmehr, daß Lessing zutiefst ein Sohn seiner Zeit war, d.h. in seinem spezifischen Fall der Aufklärung und ihrer theatralischen Kultur. Obwohl er für Shakespeares Dramen eingetreten ist und mit dafür gesorgt hat, daß das literarische Paradigma folgenscher sich wandelte, blieb er selbst an der Schwelle des Neuen stehen. Nicht viel anders als Wieland übrigens, dem das große Verdienst einer ersten umfassenden Übersetzung des englischen Dramatikers zukam, von dessen unverwechselbarem Geist er freilich nicht erreicht wurde. Nicht nur sind die Hauptfiguren von Lessings Komödie unverwechselbar in die Kultur der Aufklärung und der Empfindsamkeit eingesenkt, viele ihrer Züge und nicht wenige dramatische Motive gehören in den theatralischen Fundus des 18. Jahrhunderts, bevor der Sturm und Drang weitgehend Schluß machte mit ihm. Doch was Lessing über alle seine Vorgänger und Zeitgenossen hinaushebt, ist seine wahrhaft einzigartige Fähigkeit, die Elemente der theatralischen Tradition so weitgehend zu vertiefen und funktionell in die Struktur seiner Komödie einzubauen, daß jenes Geklapper der komödiantischen Mechanik, das selbst den gelungensten Beispielen dieses Genres vor Lessing anhaftet, weitgehend zum Schweigen gebracht und dem Geschehen jener Schmelz der Wirklichkeit gewährt ist, der den Figuren bis heute Leben einhaucht und dem Stück eine Qualität verleiht, die bis heute nicht verblaßt ist. Eine ferne Erinnerung an die komödiantischen Versatzstücke ist einzig die Geschichte von Tellheims versetztem Verlobungsring, der von Minna ausgelöst wird und dann das Requisit einer Intrige wird, deren objektiver Sinn in einem realistischen Bezugsrahmen schwer einzusehen ist, wenn es nicht vor allem darum ging, Tellheim zu demütigen. Der poetische Sinn dieses Motivs liegt wohl daran, daß es dazu beiträgt, den Charakter der Heldin zu bestimmen. Und hier vor allem jenen Überschuß an Selbstvertrauen und Handlungswillen, der dazu verführt, auch die menschlichen Beziehungen manipulativ nach den eigenen Wünschen zu gestalten, wobei sich die Wirklichkeit am Ende doch als vielschichtiger erweist, als es gedacht war, und ihre intrigenhafte Beherrschung riskiert, in das gegenteilige Ergebnis zu münden.

Auf den ersten Blick scheint mit Lessings Komödie vor allem ein Hauch geschichtlicher Aktualität die abgestandene Luft theatralischer Konvention zu erneuern. Der Major von Tellheim und Minna von Barnhelm treten aus der blassen Geschichtslosigkeit hervor, die den meisten

Komödien des 18. Jahrhunderts vor Lessing zu eigen ist. Die Welt der Familie ist in ihnen gleichsam absolut gesetzt, als könnte sie jenseits aller Beeinträchtigung durch die Geschichte für sich allein bestehen. Die in ihr auftretenden Probleme sind nicht so sehr geschichtslos, als jenseits der Sphäre geschichtlichen Bewußtseins angesiedelt. Diese Behauptung scheint nun freilich über das Ziel hinauszuschießen. Denn geschichtliche Veränderungen zeichnen sich implizit selbst innerhalb der familiären Dynamik dieser Komödien ab, nämlich als Konflikt mit den bestehenden Konventionen. Nicht wenige dramatische Konflikte, bei Diderot vor allem, haben zur Voraussetzung, daß zwischen den Generationen Spannungen entstehen, die nicht allein auf die naturwüchsige gesellschaftliche Rolle und die Machtverteilung innerhalb der Familie zurückzuführen sind, sondern auf einen Wandel der Wertehierarchien, der freilich nur am Rande thematisiert wird.

In Lessings Komödie jedoch handeln die beiden Helden mit Beziehung auf eine bedeutsame geschichtliche Erfahrung. Sie haben ihren Charakter in Auseinandersetzung mit dem Ernst des geschichtlichen Lebens erproben müssen, in ihrem Fall mit den Folgen des Siebenjährigen Krieges, der die beiden dramatischen Helden sogar in den gegnerischen Lagern vorgefunden hat. Ihre Welt ist nicht die in sich geschlossene der Familie, in der die jungen Frauen den ihnen zugemessenen kargen Freiraum höchstens mit List erweitern können und die jungen Männer tagtäglich sich mit dem Prinzip patriarchalischer Herrschaft konfrontiert sehen, sodaß die Komödie vor allem zur Darstellung der mehr oder minder gelungenen Versuche wird, individuelle Ansprüche auf Glück mit der gesellschaftlichen Rationalität der Familie in Übereinstimmung zu bringen, die darauf zumeist nur sehr beschränkt Rücksicht nehmen konnte oder wollte. Bei Lessing ist die Familie kaum mehr erahnbar. Tellheim erscheint als Mann ohne jede familiäre Bindung, Minna bringt nur einen Oheim ins Spiel, ist sonst eine junge Frau, die weitgehend frei über sich verfügen kann. Die ihr von dem einzigen Verwandten verordnete Zwangsheirat ist Fiktion, nur Teil ihrer Strategie, Tellheim aus seiner inneren Erstarrung zu lösen. Die bürgerliche Familie als gesellschaftliche Institution ist in Lessings Drama nicht mehr vorhanden, es sei denn als zitierter Schrecken.

Vom zeigensässigen Publikum wurde die Komödie offenkundig auch oder sogar vor allem als «aktuelles Zeitstück»² verstanden. Was den historischen Hintergrund als Element der dramatischen Handlung betrifft,

² H. Göbel, *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*, in: *Interpretationen. Lessings Dramen*, Reclam 8411, Stuttgart 1987, S. 49.

hatte Lessing freilich das Beispiel Voltairs vor Augen³, der die Helden seiner Komödie *Le café ou l'écossoise* (1760) vor dem Hintergrund der 1746 zu Ende gegangenen Kämpfe zwischen der englischen Regierung und den jakobitischen Aufständischen in Schottland handeln läßt⁴. Die weibliche Hauptfigur, vor allem aber ihr Vater, der seit mehr als zehn Jahren vor einem Todesurteil auf der Flucht ist, sind im weiteren Sinne Opfer dieser geschichtlichen Ereignisse, wenngleich ihr individuelles Schicksal vor allem als das Ergebnis einer persönlichen Intrige erscheint, die von einer verfeindeten Familie ausging. Deren Gelingen hat jedoch den historischen Hintergrund zur Voraussetzung. Das Mißtrauen, das in der englischen Gesellschaft gegen die besiegten Schotten herrscht, spielt in der Entwicklung der Handlung eine bedeutende Rolle, erlaubt es doch der eifersüchtigen Konkurrentin der Heldin, die Polizei ins Spiel zu bringen und damit die Vereinigung der Liebenden für kurze Zeit zu verhindern. Doch bleibt der historische Hintergrund sonst ganz blaß und wir erfahren nicht, inwiefern die Hauptpersonen damit verbunden sind. Wirksamer für die Entwicklung der Handlung ist das Motiv der Todfeindschaft zwischen zwei

³ Waldemar Oehlke, *Lessing und seine Zeit*, München o. J., S. 414 weist schon auf Voltaires Drama hin, freilich im Hinblick auf die Wirtshausszenerie, die auch in Goldonis *Locandiera* Anregungen gefunden haben mochte.

⁴ Lessing bespricht es im 12. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, aber seine Aufmerksamkeit gilt weniger der Heldin als der Figur des «elende(n) Skribent(en)» Frelon, der ihn an den Don Marzio in Goldinis *La bottega del caffè* erinnert. Er scheint freilich nichts davon zu wissen, daß Voltaire mit dieser Figur eine Rechnung mit einem seiner literarischen Gegner, Élie-Catherine Fréron, beglich, der in seinen Zeitschriften ihn und die «Philosophen» mehr als einmal angegriffen hatte. Das zeitgenössische Publikum, das Voltaires Komödie sehr schätzte, sah sie vor allem als ein kaum verhülltes Pamphlet, denn Fréron-Frelon wird hier in einen zynischen, von niedrigen Motiven bewegten Zuträger der Polizei verwandelt. Lessing lobt hingegen den psychologisch nur schwer glaubhaften Freeport, einen Kaufmann mit allzu bizarren moralischen Prinzipien, der von seinem Reichtum einen idealistischen Gebrauch macht, als gelungenes Urbild eines englischen Charakters. Er verzichtet jedoch auf ein klares Werturteil über das Stück als ganzes und kritisiert einzig Voltaires Verstöße gegen den Realismus in der Wiedergabe englischer Sitten. – Voltaire selbst hat sich im Vorwort der Komödie (1761) dagegen verwehrt, daß die Figur Frélons wesentlich zum Erfolg des Stückes beigetragen habe. J. Yashinsky, *Voltaire's «L'Écossoise»: background, structure, originality*, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 182, Oxford 1979, S. 260 ff. versucht nachzuweisen, daß diese Komödie tatsächlich einige wichtige formale Neuigkeiten enthielt, die zum Teil den von Diderot empfohlenen Reformen entsprachen, zum Teil sogar über ihn hinausgingen, was die Rolle des Raumes betrifft. Überraschenderweise hat Flaubert gerade in Frélon die originellste Figur des Stück gesehen und es bedauert, daß sie so schnell wieder daraus verschwindet. Zitiert nach J. Yashinsky, op. cit., S. 267.

Familien, durch das jener geschichtliche Bezug gleichsam privatisiert wird. Im Geist des Sentimentalismus wird sie dann auch durch die einigermaßen zufällige Liebe, die zwischen den Kindern der beiden feindlichen Familien entsteht, aufgehoben. Sie demonstrieren die Überwindung einer Feindschaft zwischen Völkern und Familien aus dem Geist privatester Gefühle, die sich über alle Vorurteile hinwegsetzen. In keinem Augenblick der Komödie wird der zwischen ihnen doch denkbare Konflikt auch nur ansatzweise thematisiert. Voraussetzung für die Verwirklichung ihrer Liebe ist freilich das Eingreifen des Ministers, der von einem Augenblick zum anderen ein Todesurteil kassiert und damit auch sichtbar macht, wie weitgehend Leben und Tod unterm Absolutismus jenseits des kodifizierten Rechts entschieden wurde. Wenn es auch der Sohn des Klägers ist, der alle Anschuldigungen zurücknimmt, so braucht es schon ein absolutistisches Regime der extremen Art oder die Leichtfertigkeit der Komödie, die sich um die Schwere der Wirklichkeit nicht kümmert, um dieses Vorgehen begreiflich zu machen.

Voltaires Komödie wird durchaus auch deshalb als bemerkenswert angesehen, weil sie einige strukturelle Neuigkeiten enthält, die in ähnlicher Form in Lessing wiederkehren. So beginnt das Stück in medias res und vermeidet lange Monologe oder künstliche Dialoge, um die Vorgeschichte den Zuschauern zur Kenntnis zu bringen. Er entwickelt Szenen, die sehr dem ähneln, was Diderot «tableaux» genannt hatte.

In Lessings *Minna* konkretisiert sich der geschichtliche Hintergrund bis in die Details der Handlung. Tellheims Charakter ist nicht zuletzt dadurch charakterisiert, daß er durch sein Verhalten im geschichtlichen Kontext, d. h. durch die von ihm gewährte finanzielle Hilfe für die von Kriegskontributionen belasteten sächsischen Stände, jene menschliche Dimension sichtbar werden läßt, die erst seinen unzweifelhaften preußischen Patriotismus rechtfertigt, weil er ihn im Namen der universellen menschlichen Gefühle in seine rationalen Schranken verwiesen hat. Für ihn hat der Gegner im Krieg noch nicht die Züge des Menschen verloren, mit dem es unverzichtbare Gemeinsamkeiten gibt. Daß Minnas Liebe zu ihm eng mit diesem Zeugnis von Großmut verbunden ist, wird aus der Komödie zumindest aus einer kurzen Andeutung klar. Es ist auch offenkundig, daß ihre Begegnung ihren besonderen Wert dadurch erhält, daß sie gegen den Geist der Geschichte wirkt und gerade aus der Krise eine Bestätigung allgemein gültiger menschlicher Werte schöpft.

Auch aus der Unterhaltung zwischen Franziska und Just, das heißt von der Ebene der Bedienten, kommt ein Beitrag zur Bereicherung des Zeitgemäldes. Die zwischen Sarkasmus und schwarzem Humor angesiedelte

Erzählung Justs von des Majors Bedienten hat wohl vor allem die Funktion, der Kammerzofe Minnas den Unterschied zwischen Schein und Sein, von äußerem Auftreten und Charakter vorzuführen und damit zugleich auch Justs Rolle als allzeit getreuer Diener in das richtige Licht zu rücken. Aber für den Zuschauer hebt sich auch für einen Augenblick der Vorhang auf die Szenerie des militärischen Alltags, in dem es um das Überleben und das Ergattern von bescheidenen materiellen Vorteilen geht, wobei moralische und rechtliche Normen keine große Rolle spielen. Aus dem Verhalten des Majors angesichts der Überschreitung der Grenzen zwischen Erlaubtem und Verbotenem geht auch eine Bestätigung seiner unbeugsamen Rechtlichkeit hervor. Daß er die Desertion seiner Soldaten nicht einfach hinnehmen kann, liegt in der Logik seiner Rolle, die ihm auch unternehmerische Aufgaben vorschrieb. Aus der Sichtweise des Kanonenfutters mochte sich freilich die Bereitschaft seines Jägers Karl, sie durch die Vorposten zu bringen, in einem anderen Lichte darstellen. Zeitgeschichte jedoch in jedem Fall, mag auch die Beurteilung sich gewandelt haben.

Nun muß auch Lessing den König bemühen, um seinen Helden reinzuwaschen, doch darf man ihm wohl zugute halten, daß der befreiende Brief das Ergebnis einer langen Bemühung um die eigene Rehabilitierung ist und in seiner Rationalität durchaus nachvollziehbar ist, wenngleich in der Kritik der letzten Jahre immer wieder darauf verwiesen wird, wie wenig dieser Schritt mit der bekannten Regierungspraxis des Königs übereinstimmt. Wenn man von der historischen Treue absieht und der dramatischen Wirklichkeit ein Anrecht auf utopische Freiheit zugesteht, dann ist der Brief des Königs keineswegs der bequeme Ausweg des *Deus ex machina*, der aus einer höheren Ebene herabsteigend, die menschlichen Verwirrungen durch sein Eingreifen löst. Die Komödie ist von Anfang an auch darauf hin konstruiert, in Tellheims Sache, seinem Konflikt mit der Finanzverwaltung, zu einer Entscheidung zu kommen. Die Erwartung in dieser Hinsicht drängt sich freilich nicht in den Vordergrund, der ganz von dem dramatischen Verhältnis Tellheim – Minna von Barnhelm beherrscht wird. Doch innerhalb seiner dialektischen Entwicklung spielt dieses Motiv eine unübersehbare Rolle, ist in seinen Auswirkungen immer wieder spürbar. Ob nun das menschliche Interesse des Königs, das heißt Friedrichs II. an einem seiner Offiziere der geschichtlichen Wahrheit nahekommt, das mag dahingestellt bleiben⁵.

⁵ Joachim Dyck, *Minna von Barnhelm oder: Die Kosten des Glücks*. Wagenbach, Berlin 1981, S. 82.

Zeitgeschichtlich ist zweifelsohne auch die Figur des Riccaut de la Marlinière, auch wenn man in ihr Traditionen des miles gloriosus erkennen kann. Lessing spielt in ihr auf die für den Hof Friedrichs II. charakteristische Präsenz des französischen Elements an. Daß dies in satirischer Zuspitzung geschieht, ist wohl weniger als Zeichen eines erwachenden Nationalismus zu deuten, nach dem sich deutsche Tugend und französische Lasterhaftigkeit gegenüberstehen, denn als Protest einer Schicht von Intellektuellen, die sich durch des Königs Vorurteile stark benachteiligt fühlen durfte. Die Figur des Riccaut verleiht der Berliner Szene ein Kolorit, das viel zum Leben der Komödie beiträgt und unbeschadet die Zeiten nationalistischen Vorurteils überstanden hat, weil sie heute wie als Zitat unter Anführungszeichen zu lesen ist.

Auch ein anderes Element zeitgeschichtlichen Realismus in Lessings *Minna von Barnhelm*, das Wirtshaus mit seinem geschäftstüchtigen und geschmeidigen Wirt, hat in Voltaires *Le café ou l'écossaise* aus dem Jahre 1760 ein Vorbild. Auch hier sind wir in einem Gasthaus und die Heldin, ein junges Mädchen, das wegen des politischen Unglücks ihres Vaters in Not lebt, tut alles, um ihre peinliche Lage vor dem Wirt zu verheimlichen. Freilich nicht deshalb, weil sie fürchten müßte, auf die Straße gesetzt zu werden. Im Gegenteil, es ist ihr sozialer Stolz, der sie dazu treibt, lieber zu hungern, als seine gutgemeinte und spontane Hilfe anzunehmen. Der Wirt Voltairs ist also weit von der geschäftstüchtigen Charakterlosigkeit entfernt, die Lessings Figur auszeichnet, überdies fehlt ihm noch jener zeitgeschichtliche Anstrich, der hier aus seiner polizeilich abgesegneten Spitzeltätigkeit hervorgeht. Die amtliche Neugier, mit der Minnas Identität und Absichten von dem Berliner Wirt ausgeforscht werden, macht den geschichtlichen Hintergrund eines absolutistischen Überwachungsstaates sichtbar, der in dem sächsischen Edelfräulein den begründeten Verdacht nährt, sie solle hier schon als präsumptive Verdächtige vernommen werden. Der Wirt Voltairs ist hingegen auf dem Schachbrett der dramatischen Figuren unter die Kategorie der Helfer einzureihen, die sich der Härte der Wirklichkeit entgegenstellen und dem Helden ihre bedingungslose Unterstützung leihen. Er besitzt jene unbedingte Güte, von der nicht allzu viel unter die Menschheit verteilt sein darf, wenn nicht jeder dramatische Konflikt unmöglich werden soll. Nur insofern ist er ein Kind seiner Zeit, der erwachenden Aufklärung, als er es sich gestattet, an das Publikum gerichtet, freimütig Personen von Stand moralisch abzuurteilen. Das Aufbegehren des dritten Standes bleibt freilich bei Voltaire noch ohne sichtbare Wirkung auf die Entwicklung der Handlung.

Das Fortschreiten zu einer realistischen Ästhetik, in der von den Helden verlangt wird, daß sie sichtlich Gestalten ihrer Zeit sind und in ihrem Leben Konflikte lösen, die in ihrer Mechanik psychologisch glaubwürdig sind, wird hingegen bei Lessing in jeder Szene bestätigt. Die Qualität seiner Schreibweise hat mit jenem «spezifisch temporären Gehalt» zu tun, den Goethe an Lessings *Minna* gerühmt hat⁶.

Wie im Fall Tellheims ist auch die Situation Lindanes, der Heldin Voltaires, die der Erwartung: sie hofft, ihre Lage durch die Vermittlung eines Freundes der Familie zu verbessern und außerdem steht sie an einem entscheidenden Wendepunkt ihrer Liebe zu einem Mann, dessen wahre Identität oder vielmehr Bedeutung für die Geschichte ihrer Familie noch unbekannt ist. Sie, die sich in den Sohn des Mannes verliebt hat, der ihre Familie an den Abgrund gebracht hat, erwartet sich von ihm nur ein Zeichen, daß ihre beiderseitige Zuneigung von Dauer sein wird. Wie es freilich zu dieser Zuneigung gekommen ist, bleibt ganz der Phantasie der Zuschauer überlassen. Wohl gehören die Liebenden dem gleichen Stande an, was zweifelsohne von größter Bedeutung ist. Doch lebt die Schottin in beschränktesten Verhältnissen und muß sich durch ihre Häkelarbeit mehr schlecht als recht durchbringen. Ihr Geliebter, Lord Murry, hingegen besitzt alles, was einer reichen adeligen Familie standesgemäß zusteht. Wie hat er sein Aschenbrödel kennengelernt? Denn anfänglich war ihm ihre Identität unbekannt. Erst das geschwätzige, aber grundgute Kammermädchen hat ihm ein Licht aufgesteckt und seine Liebe mit einem tragisch-pathetischen Hintergrund versehen, durch den erst die rührende Botschaft des guten Herzens ihre Glanzlichter erhält.

Lindane gehört freilich zu den unzweifelhaft tugendhaften Frauen, an denen jede Versuchung abprallt. Ihre Integrität hat Züge märtyrerhafter Selbstverleugnung. Nicht das eigene Leiden, die eigene Armut schmerzt sie, sondern das der von ihr abhängigen Personen, ihres Kammermädchens vor allem. Der Stolz, nichts von ihrer wahren Lage nach außen dringen zu lassen, beruft sich nicht ausdrücklich auf ihre Herkunft, doch ist offenkundig, daß es um die Bewahrung des gesellschaftlichen Scheins geht. Obwohl sie sich durch Handarbeit ihr Leben verdient, freilich mit einer auch in der Adelsgesellschaft gepflegten Fertigkeit, kann sie sich nicht entschließen, dies vor der Welt einzugestehen. Ihre Selbstverleugnung, was das Essen betrifft, nimmt in all ihrer Tragik komische Züge an. Die Armut ist vor allem ein Mittel, um die Tugend der dramatischen Per-

⁶ J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Berliner Ausgabe, Bd. 13, Aufbau-Verlag, Berlin 1971, S. 305.

son ins richtige Licht zu stellen. Trotzdem sie den Symptomen nach zu schließen einen äußersten Grad von Entbehrung einschließt, kann sie die Standhaftigkeit der Heldin nicht in Gefahr bringen. Es wäre also kaum gerechtfertigt davon zu reden, daß hier schon die Armut als existentielles Phänomen thematisiert wird. Der Mangel an Geld und der Verzicht auf Hilfe werden zu Proben des eigenen Stolzes.⁷ Um dessen Unbedingtheit bei seiner Heldin sichtbar werden zu lassen, hat Voltaire die seltsame Figur des Kaufmanns Freeport eingeführt, der seine Geschäfte in den Kolonien vor allem deshalb zu betreiben scheint, um sich der Langeweile zu entziehen, die ihn bei der Rückkehr in die Heimat unweigerlich befällt. Diese unbürgerlichen, ja beinahe dandyhaften Züge werden durch seine Gewohnheit bestätigt, nach einem erfolgreichen Geschäftsabschluß einen Teil des Gewinns zu verschenken. Obgleich er sich bei dieser Geste von Großzügigkeit auf christliche Tugend beruft, deutet nichts in seinem Verhalten auf bewußte christliche Nächstenliebe hin. Es ist vielmehr Ausdruck der inneren Stärke und Freiheit, die mehr einem Abenteurer aus den Wunschträumen von Groschenheften als einem bürgerlichen Kaufmann zusteht. Lindanes Ablehnung dieses großzügigen Geschenks hat wohl keine andere Funktion als die, ihren maßlosen als Tugend verkleideten Stolz zu beleuchten, der dem Tellheims nicht unähnlich ist. Auch er weist die Hilfe seines ehemaligen Wachtmeisters zurück, mit Gründen freilich, in denen die soziale Verantwortung die Oberhand zu haben scheinen. Doch bezieht Lessings Komödie einen wichtigen Teil seiner Wirkung eben aus der Relativierung von Tellheimes Stolz. Das Mitleid wird von ihm nichts mehr übrig lassen.

Lessing hat freilich auch darauf verzichtet, seinen Helden in eine so extreme Lage wie die Lindanes zu bringen. Es bleibt ihm noch so viel, daß er auf die Mißhandlung durch den Wirt mit einer stolzen Geste antworten kann. Freilich enthüllt gerade sie, wie ernst seine Lage ist. Aber um auf die von ihm erfahrene Kränkung entsprechend zu antworten, opfert Tellheim die sentimentalischen Erinnerungen, die sich an seinen Verlobungsring heften. Es ist nicht so sehr die gesellschaftliche als vielmehr die persönliche Demütigung, die ihm unerträglich ist. Dabei sind in dem Konflikt mit Minna durchaus gesellschaftliche Argumente an beherrschender Stelle. Als Indi-

⁷ J. Yashinsky, *Voltaire's «L'Écossaise»: background, structure, originality*, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Oxford 1979, S. 265 sieht die melodramatischen Züge Lindanes, in denen er Corneilles Einflüsse zu erkennen meint. Bezeichnenderweise schließt das Stück mit den Worten: «Ah! Que je suis heureuse! Mon amant est digne de moi».

viduum ist Tellheim durchaus bereit, seine gesellschaftliche Abwertung zu ertragen, aber nicht angesichts der von ihm als auch als Institution verstandenen Ehe.

Auch bei Lessing ist die Armut, wenngleich die zeitweilige, ein Mittel tugendhafter Bewährung. Tellheim verleugnet z. B. seine eigene Notlage gegenüber der Witwe eines Kameraden, der ihm Geld schuldet, was nun nicht eine Geste des Stolzes ist, sondern vielmehr ein Zeichen seiner Fähigkeit, mit den anderen zu fühlen, vor allem in Augenblicken der Bedürftigkeit. Seine Großzügigkeit ist nicht vom Bewußtsein des Standesunterschieds bestimmt, sondern hat allgemeinmenschliche Züge, insofern der Rittmeister Marloff der gleichen Klasse wie Tellheim angehört. Im Bewußtsein der Helden dieser Komödie ist jedenfalls auch Platz für die Banalität der materiellen Bedürfnisse, nicht nur für die sublimeren Gefühle verratener Liebe oder verletzten Stolzes, wenngleich Reichtum oder Gelderwerb keine Themen sind, denen ein Vorrang eingeräumt werden könnte. Allemal siegt die Tugend über das Gewicht der materiellen Bedingungen, und dies auch in den unteren gesellschaftlichen Schichten, wie beim Wachtmeister Paul Werner, der im Namen der Freundschaft und Kameradschaft bereit ist, auf die einzige ihm verbliebene materielle Sicherheit, sein kleines Gütchen, zu verzichten. In Lessings Komödie stellt sich die Weigerung Tellheims, zum Schuldner seines ehemaligen Wachtmeisters zu werden, durchwegs als moralische Entscheidung dar, die seinem Bild als ehrenhafter und gerechter Mann zugute kommt. Er ist sich durchaus bewußt, daß er die materielle Grundlage des Lebens seines ehemaligen Untergebenen dadurch in Gefahr brächte. Daß es einen königlichen Erlaß gab, der es einem Offizier verbot, von einem Unteroffizier oder Soldaten Geld zu leihen⁸, wird nicht einsichtig, wie auch der von Joachim Dyck aufgezeigte Aspekt des Offiziers als Unternehmer und oft Ausbeuter seiner Untergebenen jenseits der dargestellten Wirklichkeit bleibt. Sichtbar wird freilich die finanzielle Not, in der sich ein abgedankter Offizier von einem Tag auf den anderen befinden konnte, wenn er nicht für diesen Fall vorgesorgt hatte. Die Wiederherstellung von Tellheims Ehre war somit auch engstens mit dem Gewinn einer finanziellen Grundlage für die kommende Zeit verbunden. Wie prekär sie war, wird in seinem verzweifeltsten Entschluß sichtbar, Dienst auch in der Fremde anzunehmen, um der geliebten Frau ein zumindest bescheidenes Auskommen zu ermöglichen. Als Offizier eines Freibataillons, das dem Befehl des

⁸ Joachim Dyck, *Minna von Barnhelm oder: Die Kosten des Glücks*. Wagenbachs TB 72, Berlin 1981, S. 109f.

preußischen Königs unterstand, hätte Tellheim auf jeden Fall auch um die Erlaubnis zur Heirat nachsuchen müssen, die ihm nicht mit aller Selbstverständlichkeit gewährt worden wäre.

Als die Person charakterisierender Zug tritt der Gelderwerb einzig in der bewußt zweideutigen Figur des umtriebigen Höflings Riccaut de la Marlinière hervor. Er hat nun keineswegs etwas mit der Welt des Bürgertums zu tun, der sonst der Gelderwerb als Charakteristikum zugewiesen wird. In ihm werden die parasitären Züge einer Hofgesellschaft karikiert, die insofern etwas in ihrer kritischen Schärfe nachgibt, als sie den speziellen, freilich keineswegs vereinzelt Fall des internationalen Abenteurers aufgreift und vielen Generationen von Lesern und Zuschauern die billige Gelegenheit geboten hat, nationale Vorurteile zu pflegen, von denen Lessing wohl frei war, wenngleich er wegen der Bevorzugung der französischen Kultur am Berliner Hof genügend Gründe hatte, gegen die Konkurrenz von jenseits des Rheins Verbitterung zu hegen.

Eine Grundkonstellation von Lessings Komödie: der verschuldete Offizier, der sich vom Hofe Rettung aus seiner verfahrenen wirtschaftlichen Lage erwartet und in dieser unsicheren Lage auf die Liebe zu einer verehrten Frau verzichten zu müssen glaubt, findet sich auch in der Komödie *L'école des amis* von Nivelle de la Chaussée⁹ (1760), des Begründers der *comédie larmoyante*¹⁰. Doch schon an diesem Punkt trennen sich die Straßen der beiden Autoren. Denn bei La Chaussée wird die schwierige Lage der Hauptfigur zum Anlaß, den Begriff der Freundschaft zur Diskussion zu stellen. Zumindet das Publikum sollte sich am Ende der Komödie diese Frage stellen, die als solche von den handelnden Personen nicht thematisiert wird. Der Held der Komödie, Monrose, ist von einigen Freunden umgeben, deren Verhalten in dieser kritischen Situation anschaulich macht, wie schillernd und schwer zu beurteilen sich Freundschaft äußern kann. Nivelle de la Chaussée hat jedoch eine Hauptfigur geschaffen, die durch eine extreme Passivität charakterisiert ist. Davon ist bei Lessing nur so viel übriggeblieben, daß Tellheim jeden Versuch unterläßt, auf den Ausgang der Untersuchung irgendeinen Einfluß zu nehmen. Noch nicht in seinem Vertrauen auf die Bürokratie erschüttert, wartet er

⁹ Die von mir benutzte Ausgabe ist *L'école des amis. Comédie en vers, et en cinq actes*. Paris 1760.

¹⁰ Lessing geht in der *Hamburgischen Dramaturgie* auf zwei Stücke von Nivelle de la Chaussée ein, *Melanide* und *L'école des mères*, aber keines von beiden unterzieht er einer wirklichen Analyse. Immerhin gesteht er *Melanide* zu, eine Szene (2. Szene, 3. Akt) zu besitzen, um deren willen er gern ein solches Drama geschrieben haben wünschte (*Hamburgische Dramaturgie*, 8. Stück).

einfach, daß die einzige für ihn vorstellbare Entscheidung getroffen wird. Monrose ist hingegen über weite Strecken das Objekt der Bemühungen seiner Freunde, ihm aus der peinlichen Ungewißheit zu helfen, in der er sich befindet. Er selbst scheint unfähig zu sein, auch nur einen Schritt zu unternehmen, um etwas an seiner Lage zu ändern. Immer muß er einen seiner Freunde damit beauftragen oder es hinnehmen, daß sie, oft mit der gegenteiligen Wirkung, für ihn tätig werden. Was ihn auszeichnet, sind einzig seine edlen Gefühle, die es ihm verwehren, sich zur Geltung zu bringen und vor allem, sich entschieden der geliebten Frau zu nähern. Wie letztlich auch Tellheim erlebt er sich als Opfer eines grausamen Schicksals, dem er nur dadurch zu begegnen weiß, daß er bereit ist, auf alles zu verzichten, nur nicht auf seine Ehre. Darin ist er Tellheim nicht unähnlich. Aber bei *Chaussée* spielt das gesellschaftliche Phänomen des Geredes und Gerüchts eine ganz entscheidende Rolle für die Entwicklung der Handlung. Diese Dimension ist bei Lessing vollkommen ausgeblendet. Der Hof selbst erscheint in der Komödie von *De la Chaussée* als Ziel einer möglichen Manipulation der öffentlichen Meinung, zumindest versucht dies einer der Freunde von Monrose. Fast alle Schicksalsschläge, denen sich der Held ausgesetzt sieht, enthüllen am Ende ihren Scheincharakter, und wo tatsächlich zu handeln und zu entscheiden war, wird die graue Eminenz eines wahrhaft treuen Freundes wirksam, der durch sein Eingreifen alles zum Guten wendet, wobei er eine Autorität und Geschicklichkeit entfaltet, die ihn zu einem Übervater märchenhafter Herkunft macht. Sein Erfolg läßt den Helden der Komödie jedoch als einen schwachen, der Wirklichkeit nicht gewachsenen Charakter erscheinen, der in seiner Haltung der Selbstbewahrung erstarrt ist. Die Handlung entwickelt keinerlei dialektisches Potential. Der Held der Geschichte hat am Ende nichts gelernt. Es war ihm nicht einmal gestattet, sich über die Gründe seines Unglücks klar zu werden, oder die Zweckmäßigkeit des Vorgehens seiner Freunde zur Diskussion zu stellen. Sein Unglück ist einzig der Anlaß, sie auf die Probe zu stellen und dabei den treuesten, d.h. den tüchtigsten in der Beseitigung der existentiellen Stolpersteine aufzufinden.

Nivelle de la Chaussée hat auch das psychologische Problem der Entfremdung der Liebenden nicht thematisiert. Hortence, die vom Helden verehrte Frau, will sich einfach wieder ins Kloster zurückziehen, wo sie ihre Jugendjahre verbracht hat, als sich Monrose scheinbar von ihr abwendet. Er wiederum verharrt in seiner, ihm edel erscheinenden Verzichthaltung und zeigt sich nur zu jedem Opfer bereit, um der geliebten Frau ihren scheinbar durch die Schuld seines Onkels verloren gegangenen Reichtum zu ersetzen. Die geliebte Frau wiederum will ihren letzten Besitz, ihre

Diamanten, opfern, um dem Verzweifelten auf die Beine zu helfen. Das heißt, der Autor spart nicht mit Gesten, die den altruistischen Charakter seiner Hauptfiguren unterstreichen sollen. Doch bleiben sie letztlich in die Welt der sublimen Gefühle eingeschlossen, unfähig, von selbst auch nur das Geringste zur Überwindung ihrer Probleme zu tun. Sie werden am Ende gleichsam zu ihrem Glück gezwungen, denn es ist das planmäßige und auf der Kenntnis der Welt beruhende Handeln des einzigen wahren Freundes, Ariste, das zum glücklichen Ende führt, wobei die Hauptpersonen tatsächlich wie Marionetten bewegt werden. Die dramatische Handlung, die zur Rettung des Helden führt, geht auf diese Weise an den Hauptfiguren vorbei. Sie findet hinter der Bühne statt.

Dies ist bei Lessing nicht sehr viel anders. Auch bei ihm ist der Held der Geschichte, Tellheim, keineswegs im Kampf mit der Hof- und Kriegsbürokratie dargestellt. Aber die Zeiten sind fortgeschritten. Im aufgeklärten Absolutismus Preussens, der sich auf eine gut organisierte Bürokratie stützen kann, scheint der Eingriff eines Freundes nicht mehr die unumgängliche Voraussetzung für die Wiederherstellung des Rechts zu sein. Zumindest verzichtet Lessing auf diese Interpretation der Finanzgerichtsbarkeit. Nicht die Freunde sind also das Problem des Helden, sondern er selbst ist zum Problem geworden. Und diese Wendung verweist die Komödie von Nivelle de la Chaussée in den Raum einer belanglosen Vorgeschichte, in der es nur um das abstrakte Theorema der wahren Freundschaft geht, deren Bewährung mitzuerleben, dem Zuschauer verwehrt ist.

In Lessings Komödie ist die Auflösung des Konflikts zwischen Tellheim und der staatlichen Bürokratie ganz in den Hintergrund getreten. Wenn er Fürsprecher gefunden hat, so bleiben sie stumm. Im Mittelpunkt steht ganz die psychologische Auseinandersetzung zwischen zwei sehr verschieden gearteten Charakteren, Tellheim und Minna von Barnhelm, in denen sich überdies zwei einander entgegengesetzte Haltungen der gesellschaftlichen Instanz gegenüber verkörpern. Die Handlung ist ganz darauf ausgerichtet, diesen Gegensatz sichtbar zu machen und ihn letztlich aufzulösen, nachdem sich die beiden «Gegner» über die wahre Hierarchie der Werte verständigt haben. Freilich trägt dabei Tellheim die ganzen Kosten. Er verzichtet am Ende auf die guten Gründe, die ihn bisher in seinem Handeln geleitet haben und schreibt der durch das Mitleid wieder in ihre Rechte eingesetzten Liebe die Kraft zu, den Konflikt mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht zu lösen, aber doch zu ignorieren.

Gerade vor dem Hintergrund der Komödie des 18. Jahrhunderts wird einsichtig, wie weitgehend die ästhetische Qualität von Lessings Werk mit

der Komplexität der Charaktere und der Handlungsführung zu tun hat, die sie auszeichnet. Sie kommen zugleich auch dem Eindruck von Realismus zugute, der ihr noch heute schwer abzusprechen ist. Vor allem die Hauptfiguren sind mit einer so differenzierten Dialektik ausgestattet, wie sie schwerlich von einer anderen Komödie dieser Zeit, mit Ausnahme jener Goldonis, erreicht wird. Keine der französischen Komödien, die Lessing gekannt hat, reicht darin auch nur von weitem an ihn heran, auch wenn darin gesellschaftliche Themen angedeutet werden, die noch seine sind. In ihnen setzt sich der didaktisch-demonstrative Charakter als leicht ablösbare ideologische Botschaft durch und drängt das Leben der dramatischen Figuren zurück.

Tellheims moralische Argumentation beruft sich in keiner Weise auf gesellschaftliche Konventionen. Daß sich in seinem Verhalten ein für die preußische Offizierskaste typische Werthierarchie äußere, kann nicht so ohne weiteres als unbegründet beiseitegeschoben werden. Doch er selbst sucht darin keine Bestätigung. Sein Verhalten erscheint ganz von seiner Innerlichkeit gesteuert. Es sind seine persönlichen moralischen Vorstellungen, die in ihm zum Ausdruck kommen. Das heißt nicht, daß in ihnen nicht auf die gesellschaftliche Wirklichkeit Bezug genommen wird. Denn seine Weigerung, das wohl einmal gegebene Eheversprechen einzulösen, beruft sich ja unter anderem auch auf den Schaden, den eine Ehe für Minnas gesellschaftliche Lage bedeuten würde. Doch dabei zählen letztlich nur moralische Argumente. Die Richtigkeit der Überlegung, daß die Ehe mit einem der Korruption verdächtigten Offizier nicht empfehlenswert ist, muß man Tellheim wohl zugestehen. Sie würde einer psychologische Belastung ausgesetzt sein, der wohl nicht alle gewachsen sind.

Auf der Ebene der Persönlichkeitsstruktur spiegelt sich diese Qualität eines psychologischen Realismus in Lessings Prinzip des gemischten Charakters, dessen Begriff sich in der Auseinandersetzung mit Diderot klärt. Dessen Forderung, in der Komödie nicht länger dem Charakter die Hauptfunktion zuzuweisen, sondern der Zugehörigkeit zu einem Stand, spiegelt das Anwachsen des Verständnisses für die gesellschaftliche und historische Dimension des menschlichen Lebens wider. Diderot ist sich bewußt geworden, in welchem Ausmaß das Verhalten des einzelnen von seiner gesellschaftlichen Rolle bestimmt wird, und will deshalb in Zukunft dem Charakter im traditionellen Sinne nur mehr eine kontingente Rolle zuweisen. Lessing sah in dieser Entscheidung jedoch eine Gefahr für den realistischen Charakter der Komödie, da die repräsentative Funktion, die dieser neuen dramatischen Figur eigen war, den Dichter dazu drängen mochte, sie in einem idealen Sinne zu typisieren¹¹. Sie konnte dann leicht

¹¹ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke IV, S. 630f.

zu einer Art Sprachrohr für abgelehnte oder erwünschte gesellschaftliche Tendenzen werden. Voltaire hatte dies schon einige Jahre zuvor in der Komödie *La femme qui a raison* (1749) demonstriert. Ihre Helden gehören wie jene Lessings einer gesellschaftlich und geschichtlich identifizierbaren Situation an. Ihr Kampf um das Recht, Liebe und Ehe miteinander in Einklang zu bringen, ist Ausdruck eines anwachsenden Individualismus, der sich freilich noch auf das Reich der Innerlichkeit beschränkt. Es geht darum, die Ansprüche der eigenen Gefühle zur Geltung zu bringen, die sich mit der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rationalität der väterlichen Macht auseinandersetzen müssen. Die Komödie Voltaires zeigt den Triumph der neuen Empfindsamkeit in der freien Liebeswahl der Kinder. Er kommt wohl nicht zufällig mit der Zustimmung, ja sogar Förderung der Mutter des Helden zustande. Sie ist das wahre Zentrum des dramatischen Konflikts, denn in ihr treffen die Emanzipation der Gefühle und die Unterwerfung unter die alte Ordnung der männlichen Autorität am heftigsten zusammen. Ihre spezifische Rolle besteht eben darin, daß sie beauftragt ist, die väterliche Autorität in der Zeit der Abwesenheit des Mannes vor den Kindern zu vertreten. Nachdem sie zu ihnen übergelaufen ist und einer Doppelhochzeit zugestimmt hat, von der sie genau weiß, daß sie den Wünschen ihres Mannes widerspricht, spielt sie freilich eine eher untergeordnete Rolle, als es darum geht, diese Entscheidung zu verteidigen und von der väterlichen Autorität annehmen zu lassen. Die Unbotmäßigkeit, zu der sie sich hat hinreißen lassen, mag freilich in den Augen der damaligen Zuschauer ein ungeheuerlicher Bruch geltender gesellschaftlicher Regeln gewesen sein. Voltaire führte eine Rebellion vor, zu der sich zuvor kaum jemand schon verstanden hatte. Der Gipfel war, daß sie auch Erfolg hatte. Ein Erfolg, der freilich durchaus unglaubwürdig erscheint und nur deshalb möglich wurde, weil die Figur des Vaters in sich widerspruchsvoll und von ideologischer Schwäche gezeichnet erscheint. Er, der seit vielen Jahren die Mühen einer Arbeit in fernen Ländern auf sich genommen hat, um der Familie einen angemessenen Wohlstand zu ermöglichen, gehört noch einer Generation an, die den eigenen wirtschaftlichen Aufstieg mit Entbehrungen bezahlt. Das Wort Genuß ist noch mit einem moralischen Tabu belegt, über das er sich kaum von selbst hinweggesetzt hätte. Daß er, der sich eine solche außerordentliche Disziplin auferlegt hat und sein Leben ganz unter das Gesetz der Akkumulation gestellt hat¹², von einer Stunde zur anderen auf diese Grundwerte seiner Existenz verzichtet, läßt sich nur schwer psychologisch rechtfertigen. Er kapituliert vor dem Argument seiner Frau, daß nun die Zeit

¹² Voltaire, *La Femme qui a raison*, in: *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972, p. 979. – M. Duru bezeichnet ohne Umschweife den Luxus als Erfindung des Teufels, die seine Familie ins Verderben geführt hat.

gekommen sei, den angehäuften Reichtum zu genießen. Die frühere Tugend des Verzichts war in ihren Augen die unvermeidliche Antwort auf die tatsächliche wirtschaftliche Situation:

Alors que la misère à tous deux fut commune,
Je me fis des vertus propres à ma fortune.¹³

Nun, da sich die Lage verändert hat, sieht sie keinen Grund mehr, auf «une plus douce vie»¹⁴ zu verzichten. Sie vertritt das siegreiche historische Prinzip eines Bürgertums, das seinen wirtschaftlichen Sieg in gesellschaftlichen Erfolg umwandeln will, denn die Einheirat in die Familie eines Marquis stellte allemal einen Aufstieg dar, wenngleich er mit dem Verrat an jenen Werten verbunden ist, die bisher dem eigenen Erfolg zugrunde lagen¹⁵. Der Bürger ist sozusagen reif geworden, die adelige Lebensführung zu übernehmen, um jenen Anspruch auf Lebensgenuß geltend zu machen, der ihm bisher versagt war. Der Übergang zu dieser neuen, durchaus revolutionären Lebensform stellt sich freilich weitgehend konfliktlos her. Es genügt ein Appell an den gesunden Menschenverstand, um eine Lebenshaltung zu entwerfen, die dem bürgerlichen Vater als unbezweifelbare Richtschnur gedient hatte. Jene Überzeugungen enthüllen sich von heute auf morgen als verdinglichte Konventionen, mit denen sich zu identifizieren nahezu als Beschränktheit erscheint. Das materialistische Erklärungsmuster, nach dem bestimmte Formen von Tugend auf die wirtschaftlichen Bedingungen der Menschen zurückgeführt werden, hat ein emanzipatorisches, befreiendes Element in sich, enthüllt freilich die moralischen Werte als nicht durchschautes Rollenspiel, in dem die Idee der Identität in Mitleidenschaft gezogen wird. Voltaires Komödie wird zum Programmstück gelungener gesellschaftlicher Anpassung, die gleichsam als Lösung aller denkbaren familiären Konflikte vorgestellt wird. Die Helden dieser Komödie, die von letztlich nur scheinbaren Konflikten lebt, sind bloße Agenten eines historisch-gesellschaftlichen Prozesses, der jenseits ihrer persönlichen Dimension abläuft. In ihrem Verhalten spiegelt sich der Wandel der wirtschaftlichen Voraussetzungen ihres Lebens wider.

¹³ Voltaire, *La Femme*, p. 985.

¹⁴ Voltaire, *La Femme*, ibidem.

¹⁵ Lessings Urteil über das Stück, in nur wenigen Zeilen wie nebenbei in der *Hamburgischen Dramaturgie* ausgesprochen, war eher vernichtend: «Charaktere und Interesse hat das Stück nicht; aber verschiedene Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergeinsten Fache, das es sich auf nichts als aufs Incognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet». Lessing, *Werke*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, Band IV, S. 617f.

Diderot selbst wollte die Idee des Individuums, der unverwechselbaren Persönlichkeit, der Tragödie vorbehalten wissen. Der spezifisch gesellschaftliche Charakter der Komödie erforderte hingegen einen Helden, der «eine groß Anzahl von Menschen vorstellen»¹⁶ sollte. Doch nach Lessing Meinung habe Diderot eben gegen dieses Gesetz in seinem *Le fils naturel* (1757) verstoßen. Allzu ungewöhnlich ist das Schicksal der Hauptfigur, als daß es dem geforderten allgemeinen, repräsentativen Charakter eines Helden der Komödie nachkommen könnte. Dorval, als uneheliches Kind geboren, mag sich wohl zurecht darüber beklagen, daß er gesellschaftlich geächtet war und der familiären Bande entbehrte, aber Lessing will Diderot nicht abnehmen, daß sein Held «ganze dreißig Jahre in der Welt herum irren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen getroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte»¹⁷. Im Namen des emphatischen Begriffs der Menschheit verwehrt sich Lessing gegen eine solche Annahme, auch weil er sie nicht auf die adeligen oder bürgerlichen Kreise beschränkt wissen will, wie dies wohl im Falle Dorvals geschehen ist.

Lessing lehnt Diderots Unterscheidung der tragischen und komischen Person im Namen der von Aristoteles behaupteten Allgemeinheit jeder dichterischen Figur ab, in der sich ein Kriterium des Realismus verbirgt, denn «das Allgemeine ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder tut»¹⁸. Auf dieses Prinzip beruft sich Lessing auch in seiner Kritik an Molière und Plautus, die in der Entwicklung ihrer Komödie gegen die Erfahrung verstoßen: «statt der Abbildung eines *geizigen Mannes*, haben sie uns eine grillenhafte widrige Schilderung der *Leidenschaft des Geizes* gegeben. Ich nenne es eine *grillenhafte* Schilderung, weil sie kein Urbild in der Natur hat. Ich nenne es eine *widrige* Schilderung; denn da es die Schilderung einer *einfachen unvermischten Leidenschaft* ist, so fehlen ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben erteilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder *herrschenden* Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen; und diese Vermischung muß sich in jedem dramatischen Gemälde der Sitten finden, weil es zugestanden ist,

¹⁶ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke IV, S. 633.

¹⁷ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke IV, S. 639.

¹⁸ Lessing zitiert hier fehlerhaft eine Aristotelesübersetzung des Curtius, indem er die dort nicht genannte Notwendigkeit hinzufügt: G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke IV, S. 644.

daß das Drama vornehmlich das wirkliche Leben abbilden soll. Doch muß die Zeichnung der *herrschenden* Leidenschaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende Charakter sich desto kräftiger ausdrücke¹⁹.

Lessing hat es nicht gesagt, aber das, was ihn an Diderots *Le fils naturel* störte, war die Abstraktheit der Charaktere und die von ideologischen Bedürfnissen gegängelte Handlungsführung. Dorval, der nach einem noch lange gültigen Vorurteil mit dem Makel einer «unehrlichen» Geburt belastet war, dies zumindest innerhalb der bürgerlichen Wertehierarchie, sollte zum Musterbeispiel eines Menschen werden, der seine Lebensführung ganz unter das Gesetz der «vertu» gestellt hat, worunter freilich kaum mehr die christliche Tugend zu verstehen ist, sondern das verbürgerlichte Ideal des «honnête homme», in das Züge der Kultur der Empfindsamkeit eingewandert sind. Er war der lebendige Beweis für die Möglichkeit, zur vollkommenen Inkarnation vorbildhaften Verhaltens werden zu können, obwohl er sich an den Rand der Gesellschaft gedrängt fühlte. Die Entwicklung seiner Geschichte suggeriert, daß die Gebote der «bienséance» letztlich über die spontanen Regungen der Natur, d. h. der Gefühle, siegen können und müssen. Doch bleibt die Dialektik zwischen Natur und Gesellschaft in ein unentschiedenes Zwielficht getaucht. Denn einerseits will Diderot keineswegs leugnen, daß es spontane Gefühle gibt, die das Verhältnis zwischen den Menschen nachhaltig bestimmen. Doch hat es ganz den Anschein, als wäre die Unmittelbarkeit der Gefühlsäußerungen von dem Augenblick an als verwerflich zu betrachten, wo die durch sie gestifteten Beziehungen in den Raum der Gesellschaft aufgenommen werden. Dorval dringt gegen seine Absicht in das Liebesverhältnis seines Freundes Clairville mit Rosalie ein. Er erweckt in Rosalie eine tiefe Liebe, die sie dazu bringt, Clairville zu verlassen, der nur mehr die Ankunft ihres Vaters erwartete, um die zuvor schon so sicher scheinende Heirat auszurichten. Dorval erwiedert diese Liebe und sieht sich deshalb mit den Pflichten eines Freundes im Widerspruch. Obwohl er nichts getan hat, um Rosalies Zuneigung zu gewinnen, fühlt er sich in Gefahr, als Verräter an Clairville zu erscheinen. In dieser Lage bleibt ihm als Ausweg nur die Flucht aus einer Situation, die durch den unlösbaren Widerspruch von Liebe und Freundespflicht zur unerträglichen Belastung geworden ist.

Es ist offenkundig, daß die Spontaneität der Liebe, die hier durchaus auf moralischen Vorzügen des geliebten Menschen beruht, keinen absoluten Wert darstellt, dessen Verwirklichung sich über alle anderen ethi-

¹⁹ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie, Werke IV*, S. 657f.

schen Verpflichtungen hinwegsetzen könnte. «Vertu» wird in diesem Zusammenhang unweigerlich zu einer Übung des Verzichts, denn eben jene Unmittelbarkeit des Gefühls, gegen die sich in der Folge im Falle Rosalies alle verschwören, bleibt das unbestrittene Vorrecht ihres Liebhabers, Clairville.

Im Verhalten der dramatischen Figuren dieses Stücks gab es freilich einige Züge, die Diderots Zeitgenossen zur Kritik herausforderte. So etwa die freimütige Erklärung ihrer Liebe, die Constance, die Schwester Clairvilles, vor Dorval ablegt, und die offenkundig nicht dem gesellschaftlichen Brauch der Zeit entsprach²⁰. Constance erscheint als eine Frau, die sich kraft ihrer starken Persönlichkeit über die Konventionen erhebt. Sie nimmt eben jene Freimütigkeit vorweg, die in Minnas Entschluß liegt, auf die Suche nach ihrem Verlobten zu gehen.

Diderot fühlt sehr genau, daß die Herrschaft der höfischen Kultur, das allgegenwärtige Gebot der Dezenz, das den Mitgliedern der Gesellschaft die Kontrolle über das eigene Gefühlsleben vorschrieb, für die Kunst inzwischen zu einer tödlichen Fessel geworden war, weil sie dem Ausdruck der Leidenschaften allzu starke Beschränkungen auferlegte. Im Namen der Wahrheit und der Natur fordert er eine neue Freiheit, für die er im Altertum verlässliche Zeugen findet: «La Vérité! La Natur! Les Anciens! Sophocle! Philoctète!»²¹. Für Diderot war der erste Schritt dahin noch mit der Wahl der Prosa verbunden, zu der sich in der Folge immer mehr Autoren bekannten.

So weit die Theorie. In der Praxis hat Diderot in *Le Fils naturel* einen Helden geschaffen, der alles besitzen mag, nur nicht Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, denn er bleibt Gefangener seiner moralischen Überzeugungen, die ihn in dieser besonderen Lage zwingen, die Wahrheit zu verbergen. In der psychologisch zentralen Szene des Stückes, als Constance, die schon ihre Liebe gestanden hat, mit Dorval zusammentrifft, der nun auch ohne jeden Rest von Zweifel weiß, daß er von Rosalie geliebt wird, wohnt der Zuschauer einer mit höchster Kunst geführten Unterredung bei, in der Dorval alle Mittel aufwendet, um die Wahrheit seiner Lage unter einem Geflecht von psychologischen Scheingründen zu verbergen. Er kann nicht zugeben, daß er in Wirklichkeit Rosalie, die Verlobte seines Freundes, liebt. Und nicht nur deshalb, weil er den Anschein vermeiden will, die Gebote der Freundschaft verletzt zu haben, sondern auch weil er Con-

²⁰ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in: *Oeuvres estétiques*, Garnier Frères, Paris 1959, S. 85.

²¹ Diderot, *Entretiens*, S. 120.

stance nicht beschämen will, die seinen zufällig gefundenen, aber unvollendeten Brief, in dem er Rosalie seine Liebe gesteht, mißverstanden hat. An dieser Szene zeichnet sich die Schwierigkeit ab, die Grenzen zwischen Gesellschaft und Natur sichtbar zu machen. Daß von Wahrheit im emphatischen Sinn nicht die Rede sein kann, ist nur zu offenbar. Dorval verwandelt seine eigene traurige Geschichte in ein argumentatives Instrument, um sich der Ausweglosigkeit seiner inneren Lage zu entziehen. Seine spontanen Wünsche könnte er nur dann zum Ausdruck bringen, wenn er die Gebote der zivilisierten Gesellschaft und einer höheren, empfindsamen Moral mißachtete.

Lessing selbst nahm Diderots Komödie gegenüber eine recht distanzierte Haltung ein. Er hatte einiges daran auszusetzen, was mit seinen Vorstellungen von der Lebendigkeit der Charaktere und der Natürlichkeit der Sprache im Widerspruch stand. Die dramatischen Personen griffen allzu leicht zu «neumodisch philosophischen Sentenzen» und exekutierten frei von Zweifeln an der Richtigkeit dessen, was sie als Wirklichkeit ansahen, ihre eigenen moralischen Überzeugungen.

Doch hinderte dies Lessing nicht daran, das dramatische Werk und die theoretischen Schriften Diderots zum Theater für seine Entwicklung von der größten Bedeutung anzusehen²². Der *Hausvater* stellte sich ihm als ein Drama dar, das die bloß nationalen Grenzen überwunden hatte und im Namen der ganzen Menschheit ausdrückte, «was jeder ausdrücken konnte, der es verstand und fühlte»²³.

Bei Diderot konnte Lessing lernen, wie bedeutsam die Entwicklung der Szenerie sein kann, innerhalb deren sich die Personen bewegen. Der *Père de famille* beginnt mit einem *tableau*, das die versammelte Familie vorstellt. Nur eine Person fehlt, der Sohn des Hauses. Um seine Abwesenheit dreht sich das Gespräch und ihm gilt vor allem die Sorge des Hausvaters. Es entwickelt sich noch kein Handlung, noch dient die Exposition der ersten Szenen dazu, sie vorzubereiten²⁴. Was Diderot erreichen will, das ist ein Bild der inneren Unruhe, die den Titelhelden befallen hat, weil er das geordnete Hauswesen in Gefahr sieht. Zugleich erhalten die Zuschauer freilich auch eine erste Information über die Charaktere der Familienmitglieder und über ihr Verhältnis zueinander.

²² G. E. Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot*, Werke, IV. Band, S. 149.

²³ a.a.O., S. 150.

²⁴ Peter Szondi, *Psicologia sociale della tragedia borghese in Diderot. Con un excursus su Lessing*. In: *Lessing e il suo tempo*. A cura di M. Freschi, Cremona o. J., S. 188 ff hat dieses Motiv eingehend dargestellt.

Auch bei Lessing entspringt aus den einleitenden Szenen keine Handlung. Sie entwickeln die besondere Situation, in der sich der Held der Komödie befindet, lassen erkennen, in welchem gesellschaftlichen Umfeld er sich bewegt und erlauben, sich eine erste Meinung über seinen Charakter zu bilden.

Diderot führte vor, wie eine dramatische Person szenisch charakterisiert wurde: so zeigt sich der Hausvater als Mann von Vernunft und gutem Herz in der Behandlung der wirtschaftlich von ihm Abhängigen. Die Heimlichkeit, mit der er seine Wohltätigkeit übt, läßt eben jenen Takt erkennen, der dann auch Tellheim auszeichnet, wenn er das Vorhandensein von Schulden leugnet, um der Witwe eines Kameraden und Freundes das Leben zu erleichtern, obwohl er selbst dadurch seine eigenen Schwierigkeiten verlängert.

Tellheim hat auch wie der Familienvater einen ausgeprägten Sinn für Pflicht und Rechtlichkeit. Der Held Diderots zögert nicht, den ungetreuen Diener, der ihm das heimliche Treiben des Sohnes verheimlicht hat, zu entlassen, wengleich auch dann noch mit Zeichen der Generosität, so wie Tellheim, freilich unter sehr viel anderen Bedingungen bei den Soldaten, seinen Jäger der Militärjustiz übergibt, als er versucht, sechs seiner Soldaten zur Desertion zu verhelfen. Tellheim identifiziert sich also vollkommen mit dem damals herrschenden Militärsystem, zeigt keinerlei Verständnis für den Versuch, sich einer Situation zu entziehen, die nicht eben große Überlebenschancen bot und für die meisten keine patriotischen Motivationen bereithielt, auf die sich ethische Werte gründen konnten. Tellheim fügt sich durch diese Züge bruchlos in die zeitbedingten Wertvorstellungen ein, ist keineswegs eine Person, die jenseits der geschichtlichen Bedingtheit handelt.

Das Verhalten des Hausvaters legt davon Zeugnis ab, daß diese Familie daran gewöhnt ist, ein privates Leben beständiger Intimität zu führen. Sonst wäre es nicht denkbar, daß die unerklärliche Abwesenheit des Sohnes thematisiert wird. Auch aus diesem Grund kann man Diderot an den Anfang einer Tradition stellen, die grundlegend für die weitere Entwicklung des Dramas wird, die Tradition des Familiendramas²⁵.

Diderot tendiert dazu, den *coup de théâtre* von der Bühne weitgehend zu verbannen, weil er in ihm ein der gesellschaftlichen Wirklichkeit widersprechendes Element erkennt. Max Weber hat in seiner Analyse der Entstehung des Kapitalismus eben in dieser Ausschaltung des «Zufalls» ein konstitutives Element der sich nun immer stärker durchsetzenden Wirt-

²⁵ Peter Szondi, *Psicologia sociale*, S. 112.

schaftsform gesehen²⁶. Der *coup de théâtre* gehörte eher in die höfische Kultur, in der das politische Geschehen von der außerordentlichen Rolle des regierenden und oft schwer berechenbaren Prinzen weitgehend abhing. Die Bevorzugung des *tableau* rechtfertigte sich durch seinen Realismus und größeren Wahrheitsgehalt, zumindest in einer Welt, in der die Familie die beherrschende Form gesellschaftlicher Organisation war.

Diderot macht aus seinem Familienvater das Sprachrohr eines aufklärerischen bon sens. Den vorgeschobenen Wunsch der Tochter, sich ins Kloster zurückzuziehen, um sich den befürchteten Leiden des Weltlebens zu entziehen, lehnt er mit Argumenten ab, die nichts von der gängigen orthodoxen Rechtfertigung des ganz der Religion gewidmeten Lebens gelten lassen, sondern sich ganz auf die menschliche Problematik der Weltferne stützen. Den Worten nach verkündet er wohl seinen Respekt vor der religiösen Berufung²⁷, aber es hat allen Anschein, als würde sie in einer besonderen Bedingung der Natur bestehen, die eher einem Mangel gleicht. Wer im Besitz gesellschaftlicher Qualitäten ist, darf sich nicht der Welt entziehen und der «inutilité»²⁸ dessen weihen, der noch lebendig ins Grab hinabsteigt²⁹. Der Familienvater würde sich als gescheitert ansehen, wenn seine Tochter sich ihrer Aufgabe als Familienmutter entziehen würde. Das schließt auch die Ablehnung des Standes der unverheirateten Frau ein. Die Begründung, die er dafür liefert, geht in die gleiche Richtung, die gesellschaftliche und menschliche Isolation. Die Familie erscheint also als ein Ort der Zuflucht, ohne den der einzelne seine gesellschaftliche Rolle verliert. Die Menschen existieren vor allem insofern sie Teil eines gesellschaftlichen Kontextes sind und darin eine nützliche Rolle übernehmen. Die alte Jungfer muß mit der Verdächtigung leben, mit einem Mangel behaftet zu sein, weil sie übriggeblieben ist.

Dagegen ist die Ehe der Ort aller positiven menschlichen Werte. Diderot verklärt die Familie als einzig denkbaren Ort nicht nur der weiblichen Selbstverwirklichung. Der Familienvater selbst spricht von der Liebe zu seinen Kindern mit einem Pathos, das keinen Zweifel an der Spontaneität und Unbedingtheit seiner Gefühle zuläßt.

Zugleich ist er freilich davon überzeugt besser als sie zu wissen, was für

²⁶ Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Bd.1, Tübingen 1920, S. 53.

²⁷ Diderot, *Le Père de famille*, in: *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972, p. 79.

²⁸ Diderot, *Le Père de famille*, ibidem.

²⁹ Diderot, *Le Père de famille*, p. 80.

sie gut ist. Er ist von keinem Zweifel geplagt, daß seine Erwartungshaltung – die weitgehende Unterwerfung seiner Kinder unter seine Führung – immer in Gefahr ist, tyrannisch zu werden. Er macht seiner Tochter den Vorwurf der Grausamkeit, weil sie das Vertrauen in ihn verloren hat, aber er ist nicht zur kritischen Reflexion über die Ursachen dieser Entwicklung fähig.

Sein Mitleid mit der Armut verträgt sich sehr gut mit seinen Absichten, die *Mésalliance* seines Sohnes mit einem wohl tugendhaften, aber scheinbar aus dem gesellschaftlichen Nichts kommenden Mädchen zu verhindern. Die mögliche Verbindung der beiden wird von ihm als «Gefahr»³⁰ dargestellt, vor der er pflichtschuldig das unbedarfte Mädchen bewahrt hat. Doch die konnte doch höchstens darin bestanden haben, daß der Sohn von seinem Vater verstoßen wurde oder daß ihm die gesellschaftliche Anerkennung versagt wurde, was freilich in den Augen des 18. Jahrhunderts ein unerträglicher Verlust zu sein scheint.

Diderot fühlt freilich die Notwendigkeit, die moralische Reputation seines Helden dadurch zu bewahren, daß er ihn sich über die grausamen Vorurteile der Welt beklagen läßt³¹. Er lebt sozusagen den Konflikt zwischen der privaten und öffentlichen Meinung, weiß daß er im Namen der letzteren sich selbst gegenüber Gewalt üben muß, aber er kann sich nicht vorstellen, daß der einzelne sich über die in der Gesellschaft geltenden Normen hinwegsetzt. Er vertritt dem Sohn gegenüber die Vorstellung eines objektiven Glücks, das auf «*éducation*», «*naissance*», «*état*» e «*fortune*» beruht. Das Vorhandensein dieser Voraussetzung garantiert jenseits der persönlichen Neigungen die Erfüllung aller vernünftigen Hoffnungen.

Sein Sohn findet für diese Vorstellung von einem erfüllten Leben freilich Namen, die sich nur schwer mit dem Wunsch nach persönlichem Glück vereinbaren lassen: «*intérêt*» und «*ambition*»³². Für ihn ist die Ehe ein Bündnis, das es leichter macht, die «*peines de la vie*»³³ zu ertragen, womit seine pessimistische Auffassung der gelebten Wirklichkeit unübersehbar durchdringt.

Sein Vater hat insofern die Normen der aufgeklärten Zeit sich zu eigen gemacht, als er sich nicht auf die bloße Autorität beruft, die ihm die Gesellschaft verliehen hat, sondern sich der Argumentation anvertraut, um den Sohn zu überzeugen. Er leitet freilich seine Ansprüche auf den Ge-

³⁰ Diderot, *Le Père de famille*, p. 86.

³¹ Diderot, *Le Père de famille*, p. 86.

³² Diderot, *Le père de famille*, p. 87.

³³ Diderot, *Le père de famille*, *ibidem*.

horsam des Sohns von dem Gefühl der Dankbarkeit ab, das ihm auf Grund seiner Sorgen und Mühen für seine Erziehung zusteht. Sowohl die wirtschaftliche Sicherheit, die er ihm in Aussicht stellt, wie auch die zur Belohnung für seinen Gehorsam versprochene Liebe eines Vaters zielen freilich darauf, ihn als eigenständiges Subjekt zu annullieren. Der Vater kann den Sohn nur insoweit anerkennen, als er die bestehende Ordnung weitergibt. Er handelt als ihr Repräsentant, wenn er im Verhalten des Sohnes vor allem die Verletzung der gesellschaftlichen Regeln erkennt: «le désordre de la société, la confusion du sang et des rangs, la dégradation des familles»³⁴. Er stellt seine Idee von der Pflicht des Vaters gegen das Verlangen nach Glück des Sohnes. Und diese Pflicht artikuliert sich als Erhaltung wesentlich bürgerlicher Werte, wie «un nom, des parents, des amis, les prétentions les plus flatteuses» und zuvor schon hat er es nicht auf einen Hinweis auf «une fortune considérable» fehlen lassen, die ihm durch eine Erbschaft zusteht. Es ist offenkundig, daß der Vater vor allem die gesellschaftliche Rolle des Sohnes im Auge hat, deren Voraussetzung in der soliden finanziellen Grundlage und in einer seinem Rang entsprechenden Heirat besteht. Nach Meinung des Sohnes begründet die Liebe freilich eine höhere Ordnung, angesichts derer die bürgerliche Vernunft sich unterzuordnen hat. Diderot beschreibt ihr Verhältnis als das von Natur und Konvention³⁵. Die Argumente des Vaters stützen sich auf eine durchaus realistische Einschätzung der Macht der gesellschaftlichen Ordnung und ihre psychologischen Folgen für den Einzelnen. Der Sohn glaubt an ein Glück, das gegen sie errungen wurde, und ist vor allem überzeugt, es gegen sie behaupten zu können. Der Vater besteht hingegen mit einigem Recht auf der Vorstellung, daß die psychische Stabilität des Individuums zu einem guten Teil auf der gesellschaftlichen Anerkennung beruht. Sich gegen die Welt zu isolieren, um ungestört seiner Idee des Glücks zu leben, muß ihm als Verletzung eines vernünftigen Verhältnisses zur gelebten Wirklichkeit erscheinen. Es ist im Namen eben dieser Vernunft, daß er gegen die Wünsche des Sohnes seine Autorität ins Spiel bringt. Dem muß sie sich freilich als Versuch darstellen, seinen Anspruch auf Glück zu mißachten. Es besteht keine gemeinsame Grundlage für einen Ausgleich der Interessen und die Gestalt des Vaters nimmt die Züge des Tyrannen an³⁶, der seine Macht willkürlich und zum Schaden des Sohnes gebraucht.

³⁴ Diderot, *Le père de famille*, p. 89.

³⁵ Diderot, *Le père de famille*, p. 90.

³⁶ Diderot, *Le père de famille*, p. 92.

Nach der im Zorn ausgesprochenen Verfluchung des Sohnes überläßt sich der Vater freilich einer selbstmitleidigen Klage, die ganz auf die Erweckung eines Schuldgefühls in seinem Sohn abzielt. Es ist offenkundig, daß er von der unnachgiebigen Behauptung der eigenen Autorität selbst nicht mehr überzeugt ist.

Der Sohn gehört schon zu jenen Rebellen, die im Namen der eigenen Ideale, der Liebe und des Stolzes, der Gesellschaft die Stirne bieten, aber letztlich doch auf ihren Gesinnungswandel hoffen, weil die Vorstellung der eigenen wirtschaftlichen Unabhängigkeit noch außerhalb des Denkbaren liegt.

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn mag wohl nicht in erster Linie auf der Verschiedenheit ihrer beider Charaktere beruhen. Doch sie einzig auf den Gegensatz ihrer gesellschaftlichen Rolle zurückzuführen, scheint nicht minder reduktiv, denn was die beiden trennt, das ist eine grundlegend verschiedene Einschätzung der Bedeutung von Liebe, Familie und bürgerlichen Konventionen. Das Verhalten des Familienvaters läßt sich nicht einfach aus der gesellschaftlichen Rolle herleiten, es sei denn sie wäre untrennbar mit der institutionellen Verteidigung der Konventionen gleichzusetzen, die von der Jugend hingegen in Frage gestellt werden. Nicht allgemein übrigens, denn Saint Albin steht mit seiner Leidenschaftlichkeit durchaus allein. Sie charakterisiert ihn zweifelsohne in ganz besonderem Ausmaß. Die rationale Herrschaft über die Gefühle, die ihm weitgehend abgeht, ist den anderen Personen keineswegs abzusprechen.

Überdies hat Diderot die Frauen zu Verbündeten der gesellschaftlichen Vernunft gemacht. Es ist Sophie selbst, das von Saint-Albin geliebte Mädchen ungewisser Abkunft, das Opfer der gesellschaftlichen Mechanismen, die sich ihm entzieht, weil sie an die Heiligkeit der Familienbande glaubt und für sie die Rebellion des Sohnes gegen den Vater unvorstellbar ist. Sie opfert sich überzeugt auf dem Altar der Konventionen und erwirbt durch ihr Märtyrertum die moralische Berechtigung aus ihrem Unglück erlöst zu werden.

Der Liebhaber von Saint-Albins Schwester Cécile, Germeuil, stellt letztlich das Gefühl der Dankbarkeit höher als seine Liebe und bekennt sich dadurch als Verteidiger der gesellschaftlichen Vernunft, wenn er nicht einfach vor der demütigenden Wirklichkeit die Augen schließt, daß er nach dem Maßstab der bürgerlichen Gesellschaft keine annehmbare Partie ist. Zugleich ist er durch den Commendeur gegen seinen Willen in eine Intrige verwickelt, deren Ausgang ihm auf jeden Fall verderblich erscheint. Aber vielleicht ist es gerade seine schiefe gesellschaftliche Lage, die es ihm erlaubt, eine Lösung für den ausweglos scheinenden Konflikt zu finden.

Er ist dem Vater, der die bürgerliche Vernunft vertritt, zur Dankbarkeit verpflichtet für seine Aufnahme in die Familie, deren Wärme über das von der Konvention Geforderte weit hinausgeht. Und er kennt auch die Leiden der von der Gesellschaft mißachteten Person. Er hat auf Grund seiner eigenen Erfahrungen jenes Mitgefühl mit Sophie, dessen es bedarf, um eine Vermittlung zwischen den Konventionen und den Rechten der Natur zu versuchen, an der den anderen nichts gelegen ist, weil sie sich so sicher in den Konventionen der Gesellschaft aufgehoben fühlen.

Sophie erscheint jedoch seltsamerweise als das Opfer der psychischen Gewalt, die von zwei Seiten auf sie ausgeübt werden. Nicht nur durch den intransigenten Onkel Saint-Albins, der nur die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft anerkennt, nein auch durch den Geliebten, der eben durch seine Bereitschaft, die eigenen Gefühle über alles zu stellen, ihren Begriff von Ehre in Gefahr bringt. Ihre Zuflucht ist das Gefühl des Mitleids, das sie in Cécile, der Schwester Saint-Albins, wecken kann. So erweist sich am Ende als das größte Hindernis, das Saint-Albin überwinden muß, um seine Liebe zu verwirklichen, eben das Widerstreben Sophies, das sich aus ihrer konservativen Auffassung von der moralischen Struktur der Familie herleitet.

Cécile, die Schwester Saint-Albins, wagt es hingegen, ihrem Onkel jene Achtung aufzukündigen, die sie ihm nach den Konventionen schuldete, denn er verletzt in ihren Augen eine menschliche Pflicht, die schwerer wiegt, Barmherzigkeit gegenüber den unglücklichen Verwandten zu üben. Wie sich sehr bald herausstellen wird, spricht das nur für sie, denn der Commandeur hat die Verfolgung der armen Sophie so weit getrieben, daß er sie inzwischen in einem Gefängnis gut aufgehoben wähnt. Daß er bei dieser Intrige den Liebhaber Cécils als seinen vermeintlichen Komplizen schwer belastet, gehört in die Logik des Intrigenspiels, das von Diderot so weit getrieben wird, daß sich die Intriganten in ihren eigenen Intrigen verirren. Germeuil, der Sophie vor dem Zugriff des Commandeurs retten will und sie im Haus seines Ziehvaters versteckt, riskiert sogar ein Duell mit ihrem Liebhaber, Saint-Albin, und gerät in Gefahr, sich die Mißachtung des von ihm so sehr verehrten Familienvaters einzuhandeln.

Der Commandeur ist das Sprachrohr der paternalistischen Herrschaft. Nach ihm kommt vor dem Vater der Mann, der sich als Träger der Autorität zu beweisen hat. Der Gegensatz zwischen den beiden hat für die Hauptfigur eine wichtige dialektische Funktion, denn der Familienvater besinnt sich auf die für ihn wichtigen Werte der Väterlichkeit gerade durch die Konfrontation mit dem Schwager, dem Commandeur. Angesichts seiner repressiven Vorschläge, die ihn dazu bringen wollen, ein Familientyrann zu

werden, ist er fähig, die Lage aus größerem Abstand zu sehen und seine negativen Gefühle wegen der Verletzung des bürgerlichen «bon sens» zurückzustellen. Er wehrt sich dagegen, «un père injuste e cruel»³⁷ zu werden, weil er seine Interessen als Familienoberhaupt und Vertreter bürgerlicher, paternalistischer Werte gefährdet sieht. Der Verzicht auf ihre Durchsetzung ist die Voraussetzung dafür, daß den Gefühlen der Kinder Gerechtigkeit erweisen.

Die gesellschaftliche Vernunft wird jedoch durch den Einbruch der Gefühle weitgehend relativiert. Sie sind nicht so sehr persönlicher Art und von der Individualität der handelnden Figuren abhängig, als vielmehr mit einem neuen Begriff der Rolle des Vaters verbunden. Das familiäre Leben ist Quelle einer besonderen Art von Freude und Erfüllung. Der Familienvater ist nur allzu bereit, sich einer unbestimmten Rührung zu überlassen (IV,4), deren Voraussetzung freilich die Rückkehr zu einem geordneten Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist. Diderot bedient sich zur Verdeutlichung dieser Sehnsucht, die den Vater beherrscht, eines kühnen rhetorischen Mittels: er fordert von Saint-Albin, ihm seinen Sohne zurückzugeben, d. h. wieder derjenige zu sein, der er vor seiner verderblichen Leidenschaft war. An diesem Punkt wird auch erkennbar, in welchem Ausmaß der Anspruch auf die eigenen Gefühle zu einem Instrument in der familiären Auseinandersetzung wird. Der Familienvater benutzt ganz offenkundig seine Gefühle, d. h. sein Leiden, als Erpressungsmittel.

Der Tumult, der den vierten Akt durchzieht, hat komischen Charakter, weil er auf einem reinen Mißverständnis beruht. Er unterstreicht einerseits die bedingungslose Liebe Saint-Albins, seinen leidenschaftlichen Charakter, der aller Selbstbeherrschung ledig ist, andererseits tritt die überlegene moralische Festigkeit und Umsicht Germeuils hervor.

Der Nachdruck, mit dem Sophie von Saint-Albin verlangt, er möge sie zu ihrer Familie zurückbringen, bezeugt die Panik, in der sie sich befindet. Sie sieht sich wohl als Opfer einer Intrige, die man sich mit ihr erlaubt, weil sie arm ist und ohne Namen. Die Ehre der Familie, auf die sie sich beruft, ist eine Flucht in ein inneres Reich, nachdem die Begegnung mit der äußeren Welt in ihren Augen nicht das eigene Rollenverständnis bestätigt hat. Ganz an die Standesordnung ihrer Zeit gebunden, empfindet sie die Liebe Saint-Albins als Gefahr, vor der es zu fliehen gilt. Diderot hat einen Charakter geschaffen, dessen Rechtschaffenheit an Beschränktheit grenzt, so wenig will er sich mit den Versuchungen der Welt einlassen.

³⁷ Diderot, *Le père de famille*, p. 114.

Der Familienvater ist weinerlich in einem Ausmaß, das für ein heutige Publikum eher komisch, wenn nicht sogar lächerlich wirkt, und dies besonders in V,9. Selbst seine Bereitschaft, bei dem leisesten Zeichen von Reue seinem Sohn zu verzeihen, erscheint eher als Ausdruck einer Charakterschwäche, denn einer Tugend, insofern sie aus seiner Unfähigkeit hervorgeht, sich eine Trennung von seinen Kindern auch nur vorzustellen.

Diderot kann sich jedenfalls eine Lösung des familiären Konflikts nur innerhalb der ständischen Ordnung vorstellen. Das bedeutet unter anderem, daß die große Unbekannte, die aus dem gesellschaftlichen Nichts zu stammen scheint, in Wirklichkeit nicht namenlos ist. Sophie, soviel erfahren die Zuschauer im Laufe des fünften Aktes, ist die Nichte des Commandeurs, die Tochter seines Bruders, der das bürgerliche Glück seiner Familie durch ein unordentliches Leben zerstört hat. Die gesicherte finanzielle Grundlage, ein Minimum des äußeren Dekors, scheinen die Voraussetzung allen Wertes zu sein. Selbst die Blutsbande halten nicht angesichts des Unwertes, der sich über eine in Armut versunkene Familie ausbreitet. Der Commandeur wird der einzige sein, der von der allgemeinen Versöhnung ausgeschlossen bleibt, weil er sich nicht zu den Werten des Familienvaters, zu den Gefühlsbanden, die zwischen den Familienmitgliedern bestehen, bekehren will.

Die Komödie schließt mit einer rituellen Verdammung der Leidenschaften, die dem wahren Glück im Wege stünden. Dies die Meinung des Familienvaters, die sich freilich als altbacken ausnimmt, angesichts der unverzichtbaren Rolle, die eben diese Leidenschaft bei der Selbstverwirklichung des Helden gespielt hat. Die Unterwerfung unter die Autorität des Familienvaters, so verspätet und formell sie auch verwirklicht wurde, erscheint immer noch die Garantie für das richtige Leben. Die rituelle Wiederseinsetzung des Vaters in seine Rolle, die sich in wiederholten Demutsgesten – wie sich ihm zu Füßen Werfen – äußert, kann freilich nicht vergessen machen, daß es nur deshalb dazu kommen konnte, weil der Vater weitgehend darauf verzichtet hat, von seiner Autorität Gebrauch zu machen, um nicht den Zusammenhalt der Familie zu gefährden. Angesichts der Bedrohung, die Liebe seiner Kinder zu verlieren und sein Alter in Einsamkeit zu verbringen, bröckelt die Festigkeit seiner Überzeugungen langsam ab. Die völlige Niederlage bleibt ihm freilich erspart. Die väterliche Autorität rettet sich mit einiger Mühe in ein neues Familienidyll, das dadurch möglich wird, daß der Stellenwert der wirtschaftlichen Sicherung stillschweigend herabgesetzt wird, was auch wohl deshalb möglich ist, weil der Familienvater ein ausreichendes Vermögen besitzt. Die Komödie en-

det wieder mit einem *tableau*, der in sich ganz den Konventionen der Komödie entspricht. Mit der Ausnahme des *Commandeurs* haben sich alle wieder versöhnt und eine Doppelhochzeit steht bevor. Der Hausvater (*unit ses quatre enfants, et il dit:*) «Une belle femme, un homme de bien, sont les deux êtres les plus touchants de la nature. Donnez deux fois, en un même jour, ce spectacle aux hommes...»³⁸. Diderot läßt den Hausvater mit der Segnung seiner Kinder schließen, einer religiösen Geste, die noch einmal die Apotheose der Familie sichtbar macht, zu der sich Diderot zu bekennen scheint. Die Familie bildet in dieser Komödie den Horizont der Wirklichkeit, innerhalb derer die dramatischen Figuren handeln. Der Hausvater sollte in den Absichten Diderots zumindest keinerlei komische Züge besitzen, sondern die Zuschauer zu Tränen der Rührung bewegen und dies umso mehr als er, der aristokratischen Herkunft ist, sich eines Lebensstils befleißigt, in dem sich das bürgerliche Publikum wiedererkennen konnte. Zweifelsohne war für Diderot die Familie ein oberstes Gut und die Voraussetzung für ein erfülltes Leben. Dem heutigen Leser enthüllen sich freilich schon Züge einer Zwangsanstalt, die nur dann bedeutungslos sind, wenn alles nach einer prästabilierten Harmonie abläuft. Diderot war nun fest überzeugt, daß die menschliche Natur wesentlich gut ist. Was sie verdarb, waren die menschlichen Konventionen: «Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme, et non la nature humaine qu'il faut accuser»³⁹. Das Theater hatte unter anderem eben die Aufgabe, die Menschen zu lehren, die Tugend zu lieben und das Laster zu hassen. Es war eben dieser moralische Zweck der Diderot dazu bestimmte, an die Stelle der molièreschen die rührende Komödie zu setzen, denn «l'honnête» «Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris»⁴⁰.

Verglichen zu der bedrückenden Familienatmosphäre, die in Diderots Komödie herrscht – man kann geradezu von einem Spiel der familiären Enge sprechen – tritt man mit Lessing in eine Welt hinaus, die sich weitgehend von der Familie befreit hat. Dieser Zug, der vielleicht im Widerspruch zur alltäglichen Erfahrung des bürgerlichen Publikums stand, dem die Emanzipation der Heldin erstaunlich, wenn nicht sogar skandalös erscheinen mochte⁴¹, sichert der Komödie hingegen vor dem heutigen Pu-

³⁸ Diderot, *Le père de famille*, p. 141.

³⁹ Diderot, *De la poésie dramatique*. In: *Oeuvres estétiques*. Classiques Garnier, Paris 1959, S. 195.

⁴⁰ Diderot, *ibidem*.

⁴¹ Josef Freiherr von Sonnenfels fand den Charakter Minnas nahezu unterträglich und

blikum eine Modernität, die Diderots *Hausvater* vollkommen mangelt⁴². Allen Figuren eignet ein Verhalten, das schon damals als natürlich wahrgenommen wurde vor dem Hintergrund der gekünstelten Affektiertheit höfischen Benehmens⁴³. Minna trug sicher dazu bei, Normen bürgerlichen Verhaltens zu befestigen. Hingegen wirkt der verklärte Paternalismus von Diderots Komödie unfreiwillig komisch und von vorgestern, drückt dem Stück den Stempel des historisch Vergänglichen auf, weil nichts in ihm die Bedingtheit der gesellschaftlichen Voraussetzungen vergessen läßt. An Lessings Komödie ist zwar immer wieder die Nähe zur geschichtlichen Welt gerühmt worden und es besteht kein Grund, davon abzurücken, aber in dem Konflikt, der die beiden Hauptfiguren einander gegenüber stellt, werden diese von außen herzutretenden Elemente weitgehend eingeschmolzen in der Entfaltung der Charaktere und einer Handlungsstrategie, die nun all jener theatralischen Kunststücke entbehren kann, auf die hingegen die Komödie des 18. Jahrhunderts immer wieder zurückgreifen muß. Eine Erinnerung daran ist freilich auch in Lessings Komödie enthalten. Das gilt vor allem für das Motiv des von Tellheim versetzten Verlobungsringes, der Minna überraschend von dem Wirt des Gasthauses, in dem sie abgestiegen ist, zur Schätzung vorgelegt wird und ihr die erste sichere Spur von seiner Anwesenheit liefert. Doch fehlt ihm ganz jene gezwungene Zufälligkeit, mit der die Komödie sich aus der bedrückenden Enge der wirklichen Verhältnisse rettet. So naheliegend es für Tellheim war, sich an den Wirt als seinen Gläubiger zu wenden, um seine Zahlungsfähigkeit unter Beweis zu stellen, so glaubwürdig ist der Versuch des Wirts, sich über den Wert des Schmuckstücks belehren zu lassen, denn schwerlich wird er einem solch kostbaren Stück jeden Tag begegnen.

sah in ihr nur «eine kleine boshafte Kreatur», die Tellheim letztlich «wieder nach Sachsen möchte ziehen lassen». So in seinen *Briefen über die Wienerischen Schauspiele* (1768), zit. Nach H. G. Werner, *Komödie der Rationalität. Zu Lessings «Minna von Barnhelm»*. In: *Text und Dichtung. Analyse und Interpretation*, S. 45.

⁴² Nun hat H. Göbel, op. cit. S. 69 darauf bestanden, daß die Familie von ausschlaggebender Bedeutung sei. Es kann nicht geleugnet werden, daß Minna in Begleitung des Grafen Bruchsal nach Berlin kommt. Der Anlaß zu dieser Reise war unter anderem geschäftlicher Art: es ging darum, Tellheim die ausstehenden Wechsel zu übergeben. Doch ist damit nicht ausgeschlossen, daß die treibende Kraft für die Reise von Minna ausging. Offenkundig war es im Verhaltenskodex des 18. Jahrhunderts unvorstellbar, daß sich eine Dame adeliger Herkunft allein auf Reisen macht. Doch deshalb zu schließen, die Familie sei von größter Bedeutung scheint mir übereilt. Im Stück selbst bleibt der Onkel völlig im Hintergrund. Minna handelt ganz spontan, als wäre sie niemandem Rechenschaft schuldig.

⁴³ Dies wird auch von H. Göbel, op. cit., S. 50 bestätigt.

Lessings Konstruktion der Komödie scheint beherrscht von dem Wunsch, alle Ereignisse unter das Prinzip der Wahrscheinlichkeit zu stellen, um den Kern der dramatischen Verwicklung ungestört entwickeln zu können. Der ist ganz auf die dialektische Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptpersonen konzentriert, in der Minna die Hindernisse überwinden muß, die sich ihrer Liebe, d. h. der Heirat mit Tellheim, entgegenstellen. Das Neue daran ist, daß diese Hindernisse nicht nur außen, in den gesellschaftlichen Verhältnissen, vor allem nicht in den Familienstrukturen liegen, sondern in der komplexen Persönlichkeit des geliebten Mannes. Diese hat freilich ihre Mängel in der Auseinandersetzung mit der von außen herantretenden Wirklichkeit enthüllt. Tellheim ist in eine tiefe persönliche Krise geraten, weil er die Zwänge, in die er geraten ist, mit den ihm zur Verfügung stehenden Verhaltensweisen nicht bewältigen kann. Sein Selbstwertgefühl ist durch seine Verabschiedung, vor allem aber durch den Konflikt mit der Militärbürokratie arg beschädigt. Er ist in einen gesellschaftlichen Mechanismus geraten, dem er allein nicht gewachsen ist. Er hat seine Stellung und damit sein Einkommen verloren, denn obwohl adeliger Abkunft, scheint er kein Vermögen zu besitzen, aber vor allem sieht er sich dem Verdacht der Bestechung ausgesetzt, mit dem zu leben ihm schlechterdings unmöglich erscheint. Lessing hat letztlich sichtbar machen wollen, daß der Verlust der gesellschaftlichen Rolle seinen Helden dazu treibt, alles auf die Bewahrung der persönlichen Ehre und der Selbstachtung zu setzen. Die Ehe mit Minna von Barnhelm muß sich ihm aus dem diesem Gesichtswinkel notwendigerweise als eine unerlaubte Flucht aus der Gesellschaft in das private Idyll darstellen. Die von Tellheim mehrmals wiederholte Formel, mit der er seine Lage charakterisiert und zugleich die Unmöglichkeit unterstreicht, an seinem Eheversprechen festzuhalten, nämlich daß er «verabschiedet», «an seiner Ehre gekränkt» und ein «Krüppel» sei, ist zur letzten Zuflucht eines Mannes geworden, der damit seine tiefe Verletzung rationalisieren will. Der Verlust des Selbstwertgefühls ist keine gute Voraussetzung, um sich der Liebe zu überlassen⁴⁴.

Doch erscheint auch das Verhalten Minnas von Anfang an der Lage nicht ganz angemessen. Ihr Glück über den wiedergefundenen Verlobten

⁴⁴ Es ist keineswegs so, daß Tellheim «sein ganzes Glück der gesellschaftlichen Repräsentation schulden» will, wie Beatrice Wehrli, *Strategien subversiver Parodie in Lessings «Minna von Barnhelm»*. In: *Studia theodisca. Gotthold Ephraim Lessing*, Edizioni dell'Arco 1994, S. 95 schreibt. Er ist sich nur bewußt, daß eine gesellschaftliche Ächtung das Leben eines Menschen zerstören kann.

verdrängt völlig, daß sein langes Schweigen auf jeden Fall aufklärungsbedürftig ist. Einige Zweifel an der Festigkeit der Liebesschwüre des Majors wären angebracht gewesen. Die Bedingungslosigkeit, mit der Minna dorthin zurückkehren will, wo sich die beiden vor Wochen, wenn nicht vor Monaten verlassen haben, zeugt wohl von ihrer bedingungslosen Liebe zu Tellheim, weckt aber doch zugleich auch Zweifel an ihrer Kenntnis der Welt und der menschlichen Psyche. Die Auflösung des Regiments, von der sie weiß, «die Verwirrung von Rechnungen und Nachweisungen», die Versetzung in eine «entlegene Provinz»⁴⁵ reichen schwerlich aus, um das lange Schweigen zu erklären. Minnas Erklärungen dazu haben offensichtlich die Aufgabe, den schönen Schein der ungestörten Harmonie zu wahren, von möglichen schlimmeren Gedanken abzulenken. Das Wiederfinden des verloren geglaubten Verlobten deckt alle Zweifel zu und verhindert jeden Versuch einer kritischen Rechenschaft über die wahren Ursachen des langen Schweigens. Die unzureichende Beachtung der psychologischen Bedingungen, unter denen das letztlich so seltsame Wiedersehen stattfindet, wird auch von der ersten Begegnung mit Tellheim an bestätigt. Minna von Barnhelm will nicht wahrhaben, daß Schwerwiegendes vorgefallen sein muß, wenn ein Mann wie Tellheim nichts mehr von sich hören läßt. Sie überwältigt ihn mit dem Ausdruck ihrer Freude, will in ihm eben jene Gefühle wiederfinden, die sich ihr aufdrängen. Die Ungezwungenheit, mit der Minna von Barnhelm ihren Gefühlen Ausdruck verleiht, die Abwesenheit jeder gesellschaftlichen Konvention in der Sprache öffnen der Komödie eine Dimension, die ihr bisher fremd war. Vor Lessing hat niemand eine solche Sprache gesprochen, in der Unmittelbarkeit und Takt in vollkommener Harmonie sich verbinden. Der Überschwang der Gefühle, der so stark zur realistischen Charakterisierung der Heldin beiträgt, ist jedoch auch die Voraussetzung dafür, daß sich zwischen den Liebenden ein Nichtverstehen einstellt, aus dem die Komödie ihren Impuls bezieht. Minna erscheint von Anfang an keineswegs als eine in edlen Gefühlen der Selbstverleugnung zerfließende Frau. Im Gegenteil, Tellheims Unglück, von dessen wahrem Ausmaß sie freilich zu dieser Zeit noch nichts weiß, weckt in ihr keineswegs Mitleid, im Gegenteil, sie fühlt sich versucht, aus seiner Lage psychologische Vorteile zu ziehen, indem sie sich als Retterin aus der Not Verdienst um ihm erwerben will: «Er jammert dich? Mich jammert er nicht. Unglück ist auch gut. Vielleicht daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alle wieder zu geben»⁴⁶. Liebe

⁴⁵ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 626.

⁴⁶ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, II,7, *Werke*, Band I, S. 636.

gerät so in die Nähe der Herrschaft. Tatsächlich ist die Komödie als ganzes auch als eine Art von Machtkampf zu interpretieren. Minna von Barnhelms Selbstbewußtsein ist so groß, daß die Möglichkeit einer Niederlage gar nicht erst in ihr aufkommen kann. Angesichts von Tellheims psychologischer Schwäche, die sich ihrer Lebensplanung in den Weg stellt, ist die Versuchung allzu groß, sich seiner durch eine Manipulation der Umstände zu bemächtigen, denn von der ersten Begegnung an ist klar, daß beide innerhalb einer persönlichen Logik handeln, die kaum eine Vermittlung zuläßt. Tellheim beruft sich auf «Vernunft und Notwendigkeit»⁴⁷, die ihm befehlen, die Verlobte nicht in sein eigenes Unglück mithineinzuziehen. Sein Verzicht ist nach seinen Worten ein schwer errungener Sieg über die eigenen Gefühle. Ob es gerechtfertigt ist, Lessing eine «unzweideutige Kritik»⁴⁸ von Tellheims Verhalten bei der ersten Begegnung mit der Verlobten zuzuschreiben, würde ich eher bezweifeln. Es ist wahr, daß Tellheim anschaulich den Kampf zwischen spontanem Gefühl und moralischer Reflexion vorführt, als er zunächst auf Minna zugeht und dann ebenso sichtbar vor ihr zurückweicht. Das hieße auf jeden Fall, Lessings Meinung mit der einer der Hauptpersonn zu identifizieren. Doch davon ist er weit entfernt. Er beherrscht das dialektische Spiel der Komödie in einem Ausmaß, wie es schwerlich von seinen Zeitgenossen zu behaupten ist. Das Gegenüber seiner Figuren ist das Mittel, um ihren Charakter mit all seinen Vorzügen und Schwächen sichtbar werden zu lassen. Was sich in dem kurzen Gespräch der neunten Szene des zweiten Aktes zwischen den beiden abspielt, hat eher damit zu tun, die Ambivalenz der Begriffe Vernunft und Notwendigkeit sichtbar zu machen. Lessing enthüllt das Element der Subjektivität und Bedingtheit zweier zentraler Begriffe des philosophischen Denkens der Aufklärung. Sie hat zweifelsohne Recht, sich als «Liebhaberin von Vernunft» zu bezeichnen und von ihrer «Ehrerbietung für Notwendigkeit» zu sprechen⁴⁹. Aber wenn sie Tellheim dazu herausfordert, er möge doch erläutern, «wie vernünftig diese Vernunft, wie notwendig diese Notwendigkeit ist»⁵⁰, beginnt sie in Wahrheit einen Kampf, um ihre Vernunft und ihren Begriff von Notwendigkeit durchzusetzen. Wenn man ihr im Gegensatz zu Tellheim eine «natürliche Ver-

⁴⁷ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 639.

⁴⁸ G. H. Hertling, *Zur Genese des psychologischen Realismus: «Mitleid», «Furcht» und «Originalität» in Lessings Denken und in Minna von Barnhelm*, in: *Text und Kontext*, 13, 1986, S. 264.

⁴⁹ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 640.

⁵⁰ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *ibidem*.

nünftigkeit» zuschreibt, weil in ihr Herz und Vernunft gleichermaßen sprechen⁵¹, so unterstellt man, daß sie ein Wesen ist, das jenseits aller gesellschaftlichen Lenkung und Beeinflussung aufgewachsen ist, so als wäre es ihr gelungen, die von Rousseau hypotisierten Schäden der Zivilisation zu vermeiden und in einen paradiesischen Zustand ursprünglicher Unschuld zurückzukehren. In Wahrheit ist sie in der Auseinandersetzung mit Tellheim nur zu einer Scheindialektik bereit. Sie geht nicht im Geringsten auf Tellheims Ängste ein. Das ihr von so vielen Interpreten zugesprochene gute Herz schimmert nur in einigen formalhaften Mitleidserklärungen durch, hat keine Auswirkungen auf ihr Verhalten. Minna von Barnhelm läßt keines der Bedenken gelten, die Tellheim vorbringt, um seine Weigerung, das Eheversprechen einzulösen, zu rechtfertigen. Nicht daß er seinen Beruf verloren hat, was vielleicht nicht endgültig sein muß. Nicht, daß er ein Krüppel geworden ist, der zum Teil den Gebrauch einer Hand verloren hat. Aber vor allem nicht, daß er eines ziemlich schweren Vergehens angeklagt ist, das seiner bürgerlichen Ehre Abbruch tun könnte, und dies auch heute noch, wengleich Schmiergeldzahlungen anzunehmen öfters als harmloses Kavaliersdelikt hingestellt wird. Freilich hat Lessing, wie schon öfters festgestellt wurde, den schwersten Tatbestand zunächst unter der formelhaften Wendung «an seiner Ehre gekränkt»⁵² verborgen. Minna weiß also bei der ersten Begegnung noch nichts von der Schwere der Anschuldigungen, die gegen Tellheim vorgebracht wurden. Sie kommt ausdrücklich erst in der berühmten sechsten Szene des vierten Aktes zur Sprache⁵³. Aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß Tellheim diesen Sachverhalt schon in dem Briefe mitgeteilt hatte, den Minna «ungelesen» zurückgeben läßt, um dann doch zu gestehen, daß sie seinen Inhalt wohl kennt. Der ausführliche Bericht von den Umständen, die zu seiner Anklage wegen Bestechung geführt haben, ist eher für die Theaterbesucher bestimmt denn für die geliebte Frau. In denen mag sich freilich das Urteil schon festgesetzt haben, daß Tellheim an einem übertriebenen Ehrgefühl leidet, denn Minna hat nicht wenig dazu beigetragen, diese Überzeugung entstehen zu lassen. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß in ihren Augen Tellheims Bedenken fast nichts zählen. Es ist Minnas Kammerzofe vorbehalten, an ihrer Herrin eine allzu starke Eigenliebe festzustellen,

⁵¹ Die ist G. H. Hertlings, op. cit., S. 264 Meinung.

⁵² G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 641.

⁵³ Diesem Thema hat schon P. Michelsen, *Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings «Minna von Barnhelm»*, Jb. d. Dt. Schillerges. 17, 1973, S. 192 ff. eine ausführliche Darstellung gewidmet.

wenn sie sich in dem Plan gefällt, Tellheim dazu zu bringen, sie «der ganzen Welt streitig zu machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin»⁵⁴. Minna wehrt diesen Vorwurf nicht mit aller Entschiedenheit ab, im Gegenteil, in ihrer Antwort bestätigt sie, daß ihr Verhalten zu Tellheim auch eine spielerische Machtprobe ist: «Du sollst mit deinem Wachtmeister auch machen können, was du willst»⁵⁵. Das heißt doch nicht weniger, als daß sie bis zum Beginn des vierten Aktes, also vor der großen, alles entscheidenden Unterredung mit Tellheim, ihre Auseinandersetzung mit ihm als ein Spiel ansieht, in dem sie ihren Mutwillen ausleben will. Von wahren Mitleid kann kaum die Rede sein. In der berühmten sechsten Szene des vierten Aktes scherzt sie ausgiebig über Tellheims formelhafte Aufzählung der Gründe, die ihm die Heirat mit ihr verbieten, kehrt an dem, was er als Ursache seiner gesellschaftlichen Ausschließung erscheint, die für ihr privates Glück zumindest erfreulichen Seiten hervor: ein Argument nach dem anderen wird scherzhaft in einen privaten Vorteil für sie umgewandelt. Für seine Verabschiedung dankt sie den Großen, weil «sie ihre Ansprüche auf einen Mann haben fahren lassen, den ich doch nur ungern mit ihnen geteilet hätte.» Seine Verbitterung, ein Krüppel geworden zu sein, wird mit einem Scherz beiseite geschoben: so schlimm ist das auch nicht. «Um so viel sicherer bin ich vor Ihren Schlägen»⁵⁶. Ihr Rat freilich, seine finanziellen Verluste als virtuelle Spielschulden zu betrachten und leichtgemut darüber hinwegzusehen, trifft freilich nicht den Kern des Problems. Denn wohl spielt die Armut eine Rolle in Tellheims Weigerung, aber mehr zählt freilich die öffentliche Anerkennung der Unbescholtenheit, die durch die Anklage der Korruption gefährdet ist. Die ernst zu nehmen, sollte keinem Theaterbesucher Schwierigkeiten bereiten, denn die Anschuldigungen vor der Finanzverwaltung gegen Tellheim haben zweifelsohne etwas Ehrenrühriges an sich, sind vielmehr zureichender Grund für die Zerstörung einer bürgerlichen Existenz. Ohne die Niederschlagung des Verfahrens wäre der abgedankte Offizier sein Leben lang der Verdächtigung ausgesetzt und könnte seine Existenz nur dank der Großzügigkeit seiner Frau fristen.

Daß wir erst im vierten Akt wirklich erfahren, warum sich Tellheim an seiner Ehre gekränkt fühlt, hat einen tiefen psychologischen Sinn. Erst als sich Tellheim durch die Argumente Minnas in die Enge getrieben sieht, enthüllt er die Schwere der Anklage, der er sich ausgesetzt sieht. Und nun

⁵⁴ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 664.

⁵⁵ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 665.

⁵⁶ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 676.

wird auch jenseits allen Zweifels klar, daß sein Begriff der Ehre keineswegs eine persönliche Pathologie ist, sondern sich auf einen gesellschaftlich wohl relevanten Fall bezieht. Er läuft Gefahr, wegen Bestechlichkeit und Untreue sein bürgerliches Ansehen zu verlieren.

Die Komödie als dialektische Auseinandersetzung zwischen zwei Charakteren hat zur Voraussetzung, daß Minna die Schwere vor allem dieser Anklage nicht anerkennen will. Zuerst weil sie die Details nicht kennt, aber dann, als Tellheim sie nachreicht und ihr bewußt werden müßte, daß seine Verbitterung gute Gründe hat, will sie ihn auf dem Vorwurf des übertriebenen Ehrgefühls festnageln und bietet ihm deshalb eine pragmatische Antwort an, mit der sie sich dem Problem entziehen zu können glaubt, indem sie es ignoriert. Doch Tellheim ist nicht damit geholfen, daß er sich aus Preußen nach Sachsen rettet, wo ihm die Dankbarkeit der Stände sicher wäre. Er wäre immer noch ein Flüchtling vor der Justiz eines Landes, dem er bisher mit bestem Wissen und Gewissen gedient hat. Einen solchen Bruch in der eigenen Lebensgeschichte kann man schwerlich jemandem zumuten. Minna verflüchtigt den Ernst der Lage, denn nur dann ist es auch gerechtfertigt, ihre Versuche fortzusetzen, Tellheim von der Sinnhaftigkeit der Heirat mit ihr zu überzeugen. Es ist natürlich kein Zufall, daß Lessing seinen Helden, nachdem ihn Minna wegen seines Begriffs der Ehre in die Nähe des Mohrs von Venedig gerückt hat, zerstreut, ja fast abwesend darüber kurz nachdenken läßt, warum er in venetianische Dienste geriet: «Hatte der Mohr kein Vaterland?». Zweifelsohne ein Hinweis darauf, warum für Tellheim eine Flucht aus seiner Lage nicht möglich ist. Minna geht nicht auf das Argument ein, sie versteht jedoch aus seiner sprachlichen Gestik, daß Tellheim wirklich am Rande der Verzweiflung ist. Doch meint sie immer noch, daß es vor allem an ihm liege, wenn es so weit gekommen ist. Sie ist es, die den vielen Interpreten suggeriert hat, daß Tellheim vor allem an einem übertriebenen Ehrgefühl leidet, von dem er geheilt werden müsse. Sie hat dafür die griffige Formel vorgegeben: Tellheim, der sein «stieres Auge auf das Gespenst der Ehre» heftet⁵⁷. Wahr ist, daß Tellheim von seinen Problemen gleichsam hypnotisiert erscheint und seinen Blick nicht davon abwenden kann. Problematisch ist jedoch, daß sein Ehrbegriff ihr nur als wesenloses Produkt seiner Einbildung erscheinen kann. Zwischen den beiden besteht eine Situation der Nichtverständigung, die ihren Grund offenkundig in der verschiedenen Einschätzung der Rolle der Gesellschaft für den einzelnen hat. Daß sie einfach des Unsubstantielle ist, wie manche Interpreten heute noch anzunehmen scheinen,

⁵⁷ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 679.

zu dieser Meinung kann man nur dann gelangen, wenn man von der monadenhaften, unzerstörbaren Existenz des Individuums jenseits aller Bedingtheiten durch die Außenwelt überzeugt ist. Die Konstitution der Öffentlichkeit in dem eben vergangenen Jahrhundert sollte freilich auch die unverbesserlichen Idealisten davon überzeugt haben, wie reel deren Macht ist. Vielleicht war dies zu Lessings Zeiten noch nicht mit der gleichen Evidenz einsehbar. Minna schiebt jedenfalls das Problem der Ehre immer wieder beiseite. Tellheim selbst weiß sehr wohl, daß der Ehrbegriff gesellschaftlicher, nicht moralischer Art ist. Ehre, sagt er, «ist nicht die Stimme des Gewissens, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffenen»⁵⁸. Aber wenn er damit auch zu verstehen gibt, daß sein Begriff der Ehre keineswegs mit der persönlichen Moral zusammenfällt und ihre Substanz mit der Meinung der anderen gleichzusetzen ist, ist er deshalb noch nicht auf die Seite seiner Gegenspielerin übergetreten⁵⁹. Ihre Argumentation macht es ihm nicht leichter, sich aus seiner Lage zu lösen. Die tautologische Definition von Ehre, mit der Minna ihm antwortet: «Nein, nein, ich weiß wohl. – Die Ehre ist – die Ehre», spricht nämlich Tellheims Ehrbegriff allen Inhalt ab und das ironische Sprachspiel erschwert es zusätzlich, zu einer Verständigung zu kommen, die den Gesichtspunkt beider Seiten berücksichtigt hätte. Minnas schlagende Antwort hat jedenfalls den Interpreten den einzuschlagenden Weg angezeit. Ob man deshalb freilich Tellheims Ehrbegriff als das Hirngespinnst seines falschen Bewußtseins bezeichnen muß, weil es «in einem vergangenen Bewußtsein wurzelt»⁶⁰, daran mag sich mancher Zweifel heften. Nichts deutet darauf hin, daß Tellheim mit dem von Hegel ziemlich kritisch definierten “Mann von Ehre” allzu viel gemein hat. Denn bei ihm hat der Inhalt seines Ehrbegriffes nichts Willkürliches an sich und Tellheims Charakter ist fern jeder verschrobenen Subjektivität, deren Selbstbehauptung die Hauptaufgabe des Ehrgefühls wird. Wenn es auch offenkundig ist, daß Tellheim einer bestimmten verfestigten Vorstellung von sich folgt, wenn er auf der Wiederherstellung seiner Ehre besteht, so spricht doch viel dafür, daß ihr Inhalt nicht «das Zufällige und Bedeutungslose», sondern «das in sich selbst Sittliche und Notwendige»⁶¹ ist. Ob Lessing seine Komödie als Invektive gegen den falschen Ehrbe-

⁵⁸ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 680.

⁵⁹ Dies zumindest die Meinung von H. Schlaffer, *Tragödie und Komödie. Ehre und Geld. Lessings «Minna von Barnhelm»*, in: *Der Bürger als Held*, S. 91.

⁶⁰ H. Schlaffer, op. cit. S. 87.

⁶¹ G. F. W. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1970, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 2, S. 182.

griff verstand, wie Schlaffer andeutet⁶², wagte ich nicht so eindeutig zu entscheiden. Die Stellungnahme Minnas gegen den Ehrbegriff ihres Verlobten darf nicht kurzgeschlossen als Lessings wahre Meinung auffassen. Es drückt sich darin mit Sicherheit einzig ein Charakterzug Minnas aus, die von der Sicherheit ihrer gesellschaftlichen Situation aus die Möglichkeiten der Selbstbehauptung des Individuum vielleicht überschätzt. Wenn es jedoch um ihr Schicksal geht, als sitzengebliebene Frau den Spott ihrer Landsmänninnen zu ertragen, zeigt sie wohl Verständnis für die Macht der gesellschaftlichen Vorurteile.

Schon zuvor war klar geworden, daß Minna in Tellheims Konflikt mit der Militärbürokratie immer nur den materiellen Verlust sieht, der ihm droht. Und dem gegenüber hat sie alle Gründe, auf seiner letztlichen Belanglosigkeit zu bestehen. Sie führt das Motiv des Kartenspiels ein, mit dem sie Tellheim seinen finanziellen Verlust schmackhaft machen will: «Bilden Sie sich ein, Tellheim, Sie hätten die zweitausend Pistolen an einem wilden Abende verloren». Damit wird sein Problem jedoch all seines sozialen Pathos entkleidet, das es für ihn besitzt und zu einem rein persönlichen Vergehen derubriziert, das man einem Soldaten wohl nachsehen kann.

Wie weit inzwischen Tellheims Vertrauen in den Staat gesunken ist, geht daraus hervor, daß auch er seine Zukunft unter dem Bild des Würfelspiels sieht. Alle Hoffnung zieht sich darauf zusammen, daß «noch ein glücklicher Wurf für mich im Spiele ist»⁶³. Selbst in der Metapher des Würfelspiels wird noch sichtbar, wie nahe Tellheim an der Tragödie vorbeigeht. Dazu muß man nicht das Ehrprinzip als neue Mythologie bemühen⁶⁴. Minna ist sich vielleicht nie ganz des Ernstes bewußt, der Tellheims Verhalten bestimmt. Nur an seinem bitteren Lachen wird ihr mit einem Schlag einsichtig, wie enttäuscht und menschenfeindlich ihr Verlobter inzwischen geworden ist. Doch da hat sie schon beschlossen, ihm einen «Streich» zu spielen, «ihn wegen dieses Stolzes mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern»⁶⁵. Das klingt nicht so, als wäre ihr die tragische Seite von Tellheims Lage allzu bewußt. Hätte sie von diesem Streich Abstand genommen, wenn sie schon das Wissen der 6. Szene des 4. Aktes besessen hätte? Freilich sind Minnas Lachen und ihre Scherze ein Versuch, den Dingen ihre Schwere zu nehmen. Ihre Überzeugung, daß das Lachen ver-

⁶² H. Schlaffer, op. cit., S. 89.

⁶³ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm, Werke*, Band I, S. 679.

⁶⁴ Die tut H. Schlaffer, op. cit., S. 95.

⁶⁵ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm, Werke*, Band I, S. 663.

nünftiger erhält als der Verdruß⁶⁶, bewahrt die Einsicht auf, daß es eine psychologische Distanzierung von der Wirklichkeit bewirkt, in dem das Denken den notwendigen Spielraum findet, um zu einer Lösung der Probleme zu gelangen. Aber Minnas Versicherung, sie beurteile Tellheims Umstände weit richtiger als er⁶⁷, stößt ihn wieder in die Dunkelheit der Verständnislosigkeit für seine innere Lage zurück. Der Optimismus, mit dem sie ihn von seinen «Übertreibungen» heilen will, stellt sich Tellheim notwendigerweise als Abweisung einer für ihn bedrohlichen existentiellen Erfahrung dar.

Was in dem heutigen Leser von Lessings *Minna von Barnhelm* zweifelsohne das größte Erstaunen, wenn nicht sogar Unverständnis hervorruft, das ist die Bedeutung, die dem Mitleid beigemessen wird, einer Tugend, die zur Zeit ein nicht eben großes Ansehen genießt. Tellheim, der angesichts von Minnas Beschwörung ihrer gemeinsamen Liebe es nicht vermochte, auf seine bürgerliche Ehre zu verzichten, scheint mit einem Mal empfindungslos all jenen Argumenten gegenüber zu sein, die er noch eben so überzeugt vertreten hat. Dabei mußte ihm der vorurteilslose Leser, der sich auf einige Lebenserfahrung und angewandte Psychologie stützen kann, durchaus recht geben. Daß einer, der so tief fällt wie Tellheim, von der treuen Liebe wieder aufgehoben wird und bruchlos den Übergang in ein nie endendes Eheglück findet, dies wäre eher einem Produkt aus Hollywoods Traumfabrik gemäß. Psychologisch glaubwürdig wäre es wohl kaum.

Gerade angesichts des Ernstes von Tellheims Lage wird das ungeheure Gewicht erkennbar, das Lessing dem Mitleid verleiht. Daß Lessing es ausdrücklich so wollte, das wird angesichts der ersten Szene des fünften Aktes ganz unmißverständlich. Tellheim überhört bedenkenlos die gute Nachricht, die ihm der treue Werner freilich wie nebenbei übermittelt, daß die Hofstaatskasse Ordre hat, ihm seine Gelder auszubezahlen. Er hat freilich gute Gründe, nicht an die Wahrheit dieser Botschaft zu glauben. Aber sein Eifer, sich Geld zu borgen, zeugt von einer Emotivität, die er selbst vor kurzem noch als blind denunziert hätte. Alle Umsicht, alle innere Dialektik ist wie beiseitegewischt. Tellheim ist gleichsam ein Gefangener eines Impulses, dem zu widerstehen ihm völlig unmöglich ist. Er selbst wird sich auf einmal klar, daß seine Sicht auf die Wirklichkeit völlig verändert ist. Seine auch vom Publikum zu teilende Vernünftigkeit enthüllt sich nun als fehlbares Produkt einer seelischen Verstimmung, die verantwortlich wäre für die eigene Unfähigkeit, die Lage in ihren wahren

⁶⁶ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 676.

⁶⁷ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 677.

Verhältnissen zu erkennen. Er erlebt den Einbruch des Mitleids als Befreiung aus einer inneren Verdunklung, in die ihn sein Unglück gestürzt hatte. Für sein eigenes Verhalten findet er nun nur mehr Worte, die keine Berufung zulassen: «ärgerlich, kurzsichtig, schüchtern, lässig»⁶⁸. Durch das Mitleid, das sich in der Hierarchie der Gefühle als stärker erweist als selbst die Liebe haben sich «alle Zugänge meiner Seele den Eindrücken der Zärtlichkeit»⁶⁹ von neuem geöffnet. Lessing schreibt Tellheim selbst eine kritische Distanz zu diesem Begriff zu. Er ist sich bewußt, daß in ihm etwas Erniedrigendes mitgedacht werden kann. Vor allem ist er nicht mit einem bloßen Gefühl gleichzusetzen. Mitleid erweist sich vielmehr als ein Handlungsimpuls, durch den sich der Wert des Altruismus verwirklicht. Es ist als kein selbstbezüglisches, in Passivität versinkendes Gefühl. Tellheim erfährt sich vielmehr nach außen verwiesen wie es ihm seit langer Zeit nicht mehr geschah. Das Unglück Minnas setzt ihn wieder in die Rolle des Beschützers ein und befreit ihn aus der lähmenden Unterlegenheit, in der er sich bisher befand. Mitleid ist vielleicht das Wort, das uns heute das am wenigsten geeignete erscheint, um die Ursache der Bewußtseinsveränderung zu beschreiben, die sich Tellheims bemächtigt. Es ist eher altruistische Nächstenliebe, die ihn das eigene Unglück vergessen läßt, weil er in der Bewährung für die Interessen eines anderen zugleich eine neue Selbstbestätigung findet.

Letztlich läuft Tellheim nun zu Minnas Beweisführung über. Das individuelle moralische Bewußtsein setzt sich der institutionellen Rechtsfindung entgegen und negiert sie schlicht und einfach als unwesentlich. Freilich ist auch für den bekehrten Tellheim eine Zukunft nur mehr in der Ferne, im Dienst eines orientalischen Potentaten denkbar. Ein Leben in Deutschland zieht er nicht in Betracht. Und daran wird klar sichtbar, daß er letztlich an den wesentlichen Punkten in der Einschätzung seiner Lage festgehalten hat. Was sich geändert hat, ist die Bereitschaft, für die geliebte Frau auf die Anerkennung der ihm bisher verweigerten Rechte zu verzichten. Sie scheinen auf einmal für das Selbstwertgefühl nicht mehr wesentlich zu sein. Kraft des Mitleids verändert sich schlagartig die Sicht auf die Wirklichkeit, weil die Hierarchie der Empfindungen ihre natürliche Ordnung wiedergefunden hat. Tellheim, der das abenteuernde Soldentum, zu dem der Wachtmeister Werner zu neigen scheint, im Namen des Patriotismus oder idealer Werte verurteilte, scheint auch dies vergessen zu haben und bereit zu sein, eine Existenz als Reisläufer zu führen.

⁶⁸ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 685.

⁶⁹ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 690.

Was dieser Wendung all ihren implizit möglichen sentimental und «rührenden» Charakter nimmt, ist die Tatsache, daß sie das Ergebnis einer Intrige ist, die von Minna ausgearbeitet wurde. Das Stück bestätigt in seinem weiteren Verlauf nur das, was sie als ganz sichere Hypothese schon vor der entscheidenden Begegnung mit Tellheim im vierten Akt festgestellt hatte: «Du wirst sehen, daß ich ihn von Grund aus kenne. Der Mann, der mich jetzt mit allen Reichtümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin»⁷⁰. Darin mag Eigenliebe sichtbar werden, wie schon Franziska anmerkt, aber Minnas Verhalten als «weibliche Ranküne» abzuwerten⁷¹, scheint kaum gerechtfertigt, will man ihr nicht die Liebe zu Tellheim ganz absprechen. Sie spricht freilich von einer «Lust», die ihr Franziska verderben will. Aber diese Züge eines überschießenden Vertrauens in die eigene Rationalität, der Tellheims psychische Mechanismen offen und zum Eingriff bereit liegen, trägt zur Differenzierung und vor allem Modernität der Figur Minnas bei. Sie ist nicht mehr die reine Verkörperung weiblicher Tugendhaftigkeit, die sich in zustimmender Anpassung an die Werte der patriarchalischen Gesellschaft äußerte, wie etwa im Fall Sophies in Diderots Hausvater. Minna ist sich ihrer Fähigkeit bewußt, Einfluß auf andere Menschen auszuüben und benutzt sie, um ihr Leben nach den eigenen Wünschen zu gestalten. In ihr ist ein Wissen ins Positive gewendet, das in den *Liaisons dangereuses* des Choderlos de Laclos zwanzig Jahre später sein ganzes verderbliches Potential entfalten wird. Das deutsche Publikum dieser Zeit mochte freilich daran Anstoß nehmen, daß der Held der Komödie sich in den Händen der geliebten Frau als Marionette erscheinen konnte, deren Bewegungen voraussehbar waren.

Doch ehe Tellheim den verdienten Preis für seine Sinnesänderung erhält, zu der er letztlich durch eine Manipulation seines Gewissens und Charakters gebracht wurde, muß er sich noch einem Prozeß intellektueller Läuterung unterziehen, in dem sein rationaler Diskurs, mit dem er sich gegen die Ansprüche Minna von Barnhelms gewehrt hatte, gegen ihn gewendet wird. Spiegelbildlich tauchen alle jene Argumente, nun freilich in der Hand Minnas, wieder auf, zu denen er zuvor seine Zuflucht genommen hatte. Dies ist sicher auch ein Element der feinen Komik, die das Stück durchzieht und freilich kaum zum lauten Lachen einlädt. Dem Helden wird ein Spiegel vorgehalten, um Selbsterkenntnis zu üben, deren er

⁷⁰ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, *Werke*, Band I, S. 664.

⁷¹ H. G. Werner, *Komödie der Rationalität*, in: *Text und Dichtung. Analyse und Interpretation*, S. 50.

freilich gar nicht mehr bedarf, denn er will sich mit diesem Bild keineswegs noch länger identifizieren. Das, was Minna mit Tellheim in der neunten Szene des letzten Aktes aufführt, ist der lustspielhafte Überschuß zu einer Wandlung, die schon vollendet ist⁷². Sie exerziert die poetische Bestrafung ihres stolzen Liebhabers durch, dem nun auf einmal die Argumente ausgehen, so daß er sich in lautstarke und gefühlsbetonte Versicherungen flüchten muß. Es läßt sich auch nicht ganz von der Hand weisen, daß jenes von ihm so stark strapazierte Argument der Gleichheit zwischen den Liebenden als Voraussetzung einer glücklichen Ehe nun seine Gültigkeit verliert, da es seine Überlegenheit nicht in Frage stellt, wie es hingegen zuvor offenkundig der Fall war. Tellheim selbst vollzieht die Selbstkritik der moralischen Vernunft, indem er sichtbar macht, in welchem Ausmaß Vernunfturteile in Wahrheit von der psychophysischen Totalität des Menschen abhängen. Die Vernünftigkeit ist im Bereich des Verhaltens immer auch eine der Gesellschaft, der sich freilich der einzelne widersetzen kann, wenn er von genügend starken Impulsen dazu getrieben wird. Die kommen im Falle Tellheims wohl vor allem aus dem Bereich altruistischer Selbstbestätigung.

Zur Leichtigkeit des Lustspiels gehört auch der bewußt falsche Schwur, mit dem Minna die Rückgabe des Verlobungsringes an die Möglichkeit einer Ehe mit Tellheim bindet. Dem Zuschauer mag es freilich leicht entgehen, daß sie nicht ihren Ring, sondern den Tellheims zurückgegeben hat und also ihr Schwur eine doppelte Negation enthält. Tellheim, der nicht so gut informiert ist wie der Zuschauer, kann es ganz gewiß nicht bemerken. Und so steht auch Minna am Ende des Stückes vor der Notwendigkeit, Selbstkritik an ihrer manipulativen Intelligenz zu üben. Doch wird sie dessen entoben durch die Ankunft des fälschlicherweise als unbarmherzig dargestellten Onkels. Das bringt Tellheim doch noch zur Besinnung und zum Einlenken, sodaß er Aufklärung über den wirklichen Sachverhalt nichts mehr im Wege steht.

Am Ende der Komödie hat es ganz den Anschein, als wollte sich Tellheim eben von jenem Stand lossagen, mit dem man ihn so gern identifi-

⁷² Trotzdem würde ich H. G. Werner, op. cit. S. 51 nicht zustimmen, der in Minnas Aktion keinen erzieherischen Akt, sondern nur Liebesranküne sieht. Natürlich hat sich Tellheims Charakter nicht wirklich verändert, dazu braucht es wohl mehr. Aber aus seinen Worten spricht mehr als deutlich, daß Minnas List in ihm wohl eine tiefgreifende Veränderung der eignen psychischen Situation herbeigerufen hat. Wohl wird niemals explizit die zuvor geäußerte Meinung widerrufen, ein armer, verkrüppelter Offizier dürfe nicht wünschen, eine reiche, glückliche Frau an sich zu binden, aber zumindest distanziert er sich von seiner Maxime der Gleichheit als Voraussetzung einer glücklichen Ehe.

ziert. Nachdem der bewußte Brief des Königs endlich an seinen Adressaten gelangt ist, mit dem ihm volle Genugtuung gewährt wird, weist Tellheim Minnas polemische Prophezie zurück, er werde seine militärische Karriere nun wohl fortsetzen. Desillusioniert blickt er auf seine Zeit als Offizier zurück. Der Dienst für den König scheint ihm wie Mühe, die Erniedrigung und den Zwang nicht zu lohnen, denen er sich ausgesetzt gesehen hat. Tellheim widerruft letztlich seinen Patriotismus, den er zuvor beschworen hatte. Er hat zwar an dem Krieg aus «Parteilichkeit» teilgenommen, wußte freilich nicht mehr, aus welchen politischen Grundsätzen. Selbst die Formung des Charakters durch die Gefahr, die ein weiterer Grund für seinen Eintritt in die Armee war, stellt sich ihm nun als eine Grille dar. Nur die äußerste Not könnte ihn dazu bringen, aus dieser «gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen»⁷³. Sein Traum ist vielmehr das ruhige Leben im Rahmen der Familie. Angesichts des unverkennbaren Zeitbezugs der Komödie werden diese Erklärungen zu einem impliziten Protest gegen wesentliche Werte der preußischen Führungsschicht. Tellheim, der sich im Krieg bewährt hat, ist ein glaubwürdiger Zeuge eines anderen Lebensideals, dem kriegerischer Ruhm und öffentliche Anerkennung durch die staatlichen Institutionen wenig bedeuten. So legt Tellheim virtuell am Ende des Stücks seine Uniform ab und protestiert damit gegen die behauptete Versöhnung mit dem Staat.

Das Auf und Ab der Glücksfälle, das Wechselspiel von Annäherung und Entfernung, von Verstehen und Mißverstehen, das seit je zur Technik des Lustspiels gehört, wurde von Lessing fast völlig in die Innerlichkeit der Charaktere und in die Dialektik ihrer gleichermaßen von Vernunft und Gefühlen bestimmten Auseinandersetzung verlegt. Die Zufälle der von außen eindringenden Ereignisse spielen kaum mehr eine Rolle. Fast alles besitzt eine realistische, den Geboten der Wahrscheinlichkeit unterworfenen Begründung. So lebt Lessings Komödie vielfach eingesenkt in das Medium des Theaters des 18. Jahrhunderts und zugleich übersteigt sie es durch die ganz ungewöhnliche realistisch-künstlerische Durchformung, die bis heute dem kritischen Urteil standhält.

In dieser Perspektive stellt sich auch die Bedeutung des königlichen Handschreibens in seiner ganzen Ambivalenz dar. Mit dem glücklichen Ausgang der Komödie hat es wohl auch zu tun, aber nicht allzu sehr. Die Verwandlung Tellheims geschieht ganz ohne seinen Einfluß. Es braucht nicht den Eingriff von oben, um ihn die Wirklichkeit mit anderen Augen sehen zu lassen. Er wehrt sich ja zunächst sogar gegen die Möglichkeit

⁷³ G. E. Lessing, *Werke*, Band I, S. 694.

dieser glücklichen Lösung. Für Minna freilich war dieses Schreiben, von dessen baldiger Zustellung sie schon seit der Begegnung mit Riccaut wußte, ein Glücksfall, der ihr ermöglichte, ihren «Streich» bis zur letzten Konsequenz durchzuziehen und Tellheim durch die spiegelbildliche Wiederholung seiner Argumente zu bestrafen und zu «bessern». Letzten Endes hat jedoch auch Tellheim erst durch dieses Schreiben jenen inneren Frieden gefunden, der es ihm ermöglicht, das Idyll seines künftigen Lebens an der Seite Minnas zu entwerfen. Seine Rolle als Offizier hat er offenkundig endgültig beiseite gelegt. Von Patriotismus kann schwerlich die Rede sein angesichts des reservierten Urteils über das Verhältnis des einzelnen zum Staat und seinen Lenkern. Daß der Name Friedrichs II. nicht fällt, bedeutet mehr, als es zunächst scheinen mag. Natürlich war jedem Zuschauer klar, wer der ungenannte König war, von dem in der Komödie gesprochen wurde. Aber da auch der Name Berlins nie fällt, blieb jene ausdrückliche Identifikation der Komödiefiguren mit historischen Persönlichkeiten ausgespart, die sich so leicht zur Verklärung der Wirklichkeit verwenden ließe. Der Komödie ist es angemessen, daß ein König sich königlich verhält nach jener idealtypischen Vorstellung, der in der Wirklichkeit kaum einmal Genüge getan wird. Die Skepsis, mit der sich Tellheim am Ende von der Geschichte verabschiedet, gilt wohl eben dieser Erfahrung.

Marco Castellari
(Milano)

La presenza di Hölderlin nell'“Antigone” di Brecht

Aus nichts wird nichts.
Das Neue kommt aus dem Alten,
aber es ist deswegen doch neu.
Bertolt Brecht¹

Le tracce hölderliniane nell'opera di Bertolt Brecht sono rade e diseguali: lo svevo non è certo nel novero dei poeti che popolano con più frequenza le pagine di un autore che attinse con abbondanza e libertà alle fonti più disparate, senza tema di affermare con compiacimento la propria «Laxheit in Fragen geistigen Eigentums»². Friedrich Hölderlin compare saltuariamente e a diverso titolo in pochi testi letterari, nel diario di lavoro, nell'epistolario e in scritti di natura eterogenea, senza che se ne possa trarre un'immagine definita e coerente di un poeta che, si sarebbe portati a concludere, ebbe scarso peso nell'opera dello *Stückeschreiber* di Augusta. A contraddire quest'impressione si erge solitaria la rielaborazione di *Antigone*, che Brecht stese fra il 1947 e il 1948 basandosi, appunto, sulla traduzione di Hölderlin. D'improvviso, e per breve tempo, Brecht si confrontò con un testo di altissima complessità: la *pièce* che ne scaturì e le note che l'accompagnarono rendono testimonianza di un incontro problematico quanto fruttuoso fra l'infedele traduttore e lo spregiudicato adattatore della tragedia sofoclea. Scopo di questo lavoro è rivalutare l'importanza della scelta della versione hölderliniana, nelle sue premesse e ancor più nelle sue conseguenze sulla forma testuale e sul significato complessivo della rielabo-

¹ *Volkestümlichkeit und Realismus* (1938). Per le citazioni dai testi di Brecht si è fatto ricorso alla più aggiornata edizione completa: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1988-2000 [abbr.: BW], qui BW XXII/1: 410.

² *Eine Erklärung Brechts*, in «Berliner Börsen-Courier», 6 maggio 1929 (BW XXI: 316). Come noto, Brecht rispose con queste e simili parole alle accuse di plagio mossegli da Alfred Kerr per l'utilizzo non dichiarato di una traduzione tedesca delle ballate di Villon nella *Dreigroschenoper*.

razione brechtiana. Dopo una ricognizione preliminare della presenza di Hölderlin nell'intera opera di Brecht sullo sfondo della ricezione complessiva del poeta svevo nel primo Novecento (1.), lo studio muoverà a una disamina puntuale del "problema-Hölderlin" nell'*Antigone* brechtiana attraverso la presentazione di fonti ancora ignote alla critica e la rilettura di dati noti in chiave integralmente hölderliniana, giungendo fra l'altro a determinare per la prima volta con esattezza l'edizione dalla quale Brecht trasse la traduzione di Hölderlin (2.); infine, si accennerà alla possibilità di utilizzare i risultati ottenuti per un riposizionamento funzionale della rielaborazione di Brecht nel contesto della vivace presenza di Hölderlin nel teatro novecentesco di lingua tedesca (3.).

1. Hölderlin nell'opera di Brecht

I dati che emergono con più forza dallo spoglio dell'opera di Brecht alla ricerca di una pur vaga presenza hölderliniana sono discontinuità e contraddittorietà. Il primo³ testo brechtiano a denunciare un rapporto intertestuale⁴ con l'opera di Hölderlin è *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931): nel decimo quadro, infatti, il gioco parodistico che domina l'intera *pièce* trova espressione in una descrizione epico-patetica della caduta dei prezzi, il cui destino è evocato rielaborando in regime ludico celebri versi hölderliniani:

Den Preisen nämlich
 War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
 Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen
 Tief ins Unendliche hinab. Bei 30 erst hielten sie.⁵

³ Ancora tutto da dimostrare è il rinvenimento di reminiscenze di *Hälfte des Lebens* nella poesia giovanile brechtiana *Goldene Früchte hängen* (1914, BW XIII: 75), ipotizzato in BERG/JESKE 1998: 91.

⁴ Gérard Genette ha come noto indicato con *hypertextualité* ogni relazione trasformativa (diretta e/o indiretta, vale a dire imitativa) che lega un dato testo (*hypertexte*) a un altro anteriore (*hypotexte*) secondo un regime ludico, satirico o serio (GENETTE 1982: 11sgg.). A una definizione "stretta", descrittiva del concetto (qui però: *Intertextualität*) si rifà anche Werner Frick, proprio nell'analisi dell'*Antigone* di Brecht e di altre trasformazioni moderne della tragedia greca: alle sue preziose riflessioni metodologiche sulla validità delle categorie genettiane per questo preciso settore di studi e alle sue condivisibili riserve rispetto all'applicabilità della concezione ontologica di intertestualità a testi della *klassische Moderne* rimandiamo per un approfondimento (FRICK 1998: 30sgg.). Sulla scia di Frick useremo dunque i termini "intertestuale" ovvero "intertestualità" per indicare la relazione trasformativa che intercorre fra "ipotesto" e "ipertesto". In Genette *hypertextualité* e *intertextualité* sono due differenti tipi di relazione transtestuale: la semplificazione operata da Frick è ben motivata dal carattere particolare dei testi oggetto del suo, e del nostro, studio: in essi, infatti, citazione letterale, trasformazione diretta e imitazione si sovrappongono, come vedremo ampiamente, fino all'imperscrutabilità.

⁵ BW III: 211sg. Si confronti l'ultima strofe di *Hyperions Schicksaalslied*, canto intonato

Hölderlin è in questo caso recuperato nel contesto di un rapporto dialettico con le forme della tradizione che investe il classicismo tedesco, nel senso più ampio del termine, in un'ottica critica, già politico-ideologica in chiave marxista. La prima traccia hölderliniana nell'opera di Brecht emerge dunque *a latere* di un'operazione più vasta e più complessa, all'interno della quale il poeta svevo ha un ruolo marginale e stereotipato: diversamente da quanto accade per fonti più corpose, in specie per la *Jungfrau von Orléans* schilleriana, la parodia dello *Schicksaalslied* va letta sullo sfondo di vaghe memorie testuali e di un giudizio estetico e ideologico uniformato alla situazione della ricezione hölderliniana di quegli anni⁶. Da un punto di vista tipologico, oltre che per ragioni cronologiche⁷, questa prima occorrenza può essere senza dubbio accostata all'uso dissacratorio e utilitaristico dei classici che Brecht teorizzava e praticava negli anni precedenti l'esilio, senza che Hölderlin acquisti in esso un ruolo di particolare pregnanza⁸.

Di più problematica definizione è la presenza di Hölderlin nella poesia narrativa *Der Schub des Empedokles* (1935)⁹. A fronte di un sostanziale scetticismo della critica rispetto al possibile influsso della tragedia hölderli-

dal protagonista eponimo del romanzo epistolare hölderliniano *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland* (1797-1799): «Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahr lang ins Ungewisse hinab», *Hyperion* II: 95, 5-13. Salvo diversa indicazione, per le citazioni dai testi di Hölderlin si è fatto ricorso alla principale edizione storico-critica del primo Novecento, che, come dimostreremo, ha certamente costituito la fonte primaria di Brecht, quantomeno per la rielaborazione di *Antigone: Hölderlin. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begonnen von Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigeot, München/Berlin 1913-1923 [abbr.: *Hell.*]. Per una più agile reperibilità dei testi seguirà sempre il rimando alla classica edizione storico-critica di Stoccarda: *Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, herausgegeben von Friedrich Beißner und Adolf Beck, Stuttgart 1943-1985 [abbr.: *StA*]. Qui *Hell.* II: 270; *StA* III: 143.

⁶ Riscoperto e mitizzato a inizio Novecento soprattutto nelle cerchie intellettuali legate all'entusiastica ricezione di Nietzsche, all'estetismo georghiano e alla cosiddetta “rivoluzione conservatrice”, Hölderlin rimase nei primi anni della sua *Renaissance* un autore poco amato e poco frequentato in altre aree culturali. Sull'argomento si veda, seppur datato e piuttosto manicheo, FEHERVARY 1977, nonché CASTELLARI 2002: 159-179.

⁷ La stesura della *Heilige Johanna* risale agli anni 1929-1931; per il rinvenimento di una prima eco dei versi hölderliniani già nel frammento *Der Brotladen* (1929; *BW* X: 565-659), dunque fin dai primissimi stadi della genesi della *pièce*, si legga CHIARINI 1959: 226sgg.

⁸ Si confrontino soprattutto i due scritti teorici *Wie soll man heute Klassiker spielen?* (1926; *BW* XXI: 181sg.) e *Gespräch über die Klassiker* (1929; *ibidem.* 309-315). Il primo, come noto, attribuiva ai classici un mero «Materialwert» e li considerava fruibili nella contemporaneità solo «durch Anwendung eines politischen Gesichtspunktes» (*ibidem.* 182), mentre il secondo proponeva una riflessione più articolata, legando le modalità di recupero del canone drammatico all'elaborazione di una nuova estetica teatrale.

⁹ La poesia trovò pubblicazione quattro anni dopo, all'interno dei *Svendborger Gedichte* (1939; *BW* XII: 30-32).

niana *Der Tod des Empedokles* su questo testo¹⁰, voci recenti hanno evidenziato tratti che avvicinano le due opere, pur senza giungere alla dimostrazione di un rapporto intertestuale in senso stretto¹¹. La diffusa convinzione che Brecht si sia basato unicamente sulla fonte antica¹², tuttavia, pare non tenere conto di alcuni indizi testuali degni di rivalutazione¹³, che permetterebbero di scoprire un'inedita e già feconda ricezione hölderliniana nel Brecht degli anni '30. A rendere arduo l'accostamento fra i due autori, d'altra parte, concorrono come vedremo le successive affermazioni brechtiane in merito e, su un piano storico-culturale più ampio, la problematicità del rapporto di Brecht con le vicende della riscoperta hölderliniana primo-novecentesca. Rimane il fatto che in *Der Schub des Empedokles*, come nel complesso dell'opera brechtiana dei primi anni dell'esilio, si palesa una nuova modalità di recupero dei classici, in cui il mero sfruttamento, spesso dissacratorio, del «Materialwert» lascia spazio a una procedura più complessa. Si tratta pur sempre di una lettura critica e in qualche modo “correttiva”, ma mai più disgiunta da un preciso impegno politico-

¹⁰ Così già Edgar Marsch nel suo fondamentale commento alla lirica brechtiana (MARSCH 1974: 278); più recentemente hanno espresso simili considerazioni i curatori dell'edizione di Berlino e Francoforte (BW XII: 366) come pure Frank Dietrich Wagner, che afferma senza alcuna esitazione: «Selbst indirekte Anspielungen auf Hölderlins Empedokles-Dichtungen fehlen» (WAGNER 2000: 595; la medesima posizione in sintesi in WAGNER 2001). Anche Marion Lausberg, nel suo studio sulla presenza di figure e tematiche antiche nella lirica brechtiana, non attribuisce a Hölderlin alcun ruolo di mediazione fra il poeta novecentesco e il filosofo siceliota; piuttosto, secondo la studiosa, l'interesse per Empedocle potrebbe essere spiegato alla luce della nota, profonda conoscenza brechtiana di Lucrezio (LAUSBERG 1999: 167sgg.). Più possibilista la pur datata lettura di Klaus Detlef Müller, che legge l'operazione di Brecht come demistificazione della vicenda presentata nel dramma di Hölderlin (MÜLLER 1979: 218).

¹¹ Si veda in particolare l'acuto lavoro di Armin Schäfer, che ha il merito di muovere a un'analisi di *Der Schub des Empedokles* sullo sfondo del rapporto brechtiano con la tradizione e, per contrasto, dello sfruttamento nazionalsocialista dei classici, in particolare di Hölderlin. Sulla presenza del *Tod des Empedokles* nella rilettura brechtiana della morte dell'Agrirentino, però, Schäfer non va oltre la cauta esplorazione di parallelismi tipologici e la postulazione di un vago recupero d'intenti (SCHÄFER 2001: 88).

¹² Diogene Laerzio (*Vite dei filosofi*, VIII 51-58), che funse da principale riferimento anche per Hölderlin. Brecht lesse lo scrittore tardo-antico nell'edizione tedesca a cura di Otto Apelt, pubblicata a Lipsia nel 1921, che Frank Dietrich Wagner indica perentoriamente come «die einzige Quelle» (WAGNER 2000: 595).

¹³ Fin dal titolo, la poesia di Brecht pare denunciare una trasformazione semantica (*transmotivation*, secondo la terminologia di GENETTE 1982: 379sgg.) del dramma hölderliniano: la sostituzione della «morte» con il «sandalo», infatti, è segnale paratestuale di un processo complessivo, poi approfondito nel testo. Brecht sposta la focalizzazione dai tratti miracolosi e mistici della morte del filosofo al dato materiale e mondano del sandalo, prova quanto mai terrena del quanto mai terreno messaggio del suo Empedocle. Altri dati testuali e la ricostruzione della plausibilità di una conoscenza del dramma hölderliniano da parte di Brecht, ad esempio sulla base della fortuna teatrale di *Der Tod des Empedokles* a partire dagli anni '20, potrebbero confermare questa ipotesi.

culturale: strappare parte della tradizione letteraria nazionale dalle grinfie della propaganda nazionalsocialista che, bruciati nel famigerato rogo gli autori invisi al regime, mira ora a fare di Hölderlin e di altri poeti tedeschi i portavoce della propria, questa sì degenerata ideologia¹⁴.

Il legame fra le alterne vicende della *Hölderlin-Renaissance* fino allo sfruttamento nazionalsocialista e una serie di tracce, indubbiamente labili, di tale fenomeno anche nella vicenda intellettuale di Brecht è ancora tutto da indagare: la critica ha fino ad oggi mancato di indicare la possibile relazione fra contatti e letture degli anni berlinesi e dell'esilio (György Lukács e Hanns Eisler in primo luogo, ma anche altre voci della riscoperta hölderliniana, come Walter Benjamin) e l'insorgenza, tardiva ma potente, del confronto brechtiano con l'opera di un classico *sui generis* quale Hölderlin. Scarsa attenzione ha perciò ricevuto la possibilità che Brecht abbia letto il saggio lukácsiano su Hölderlin (1935), primo consistente esempio di interpretazione marxista dell'opera del poeta svevo e, nelle parole dello stesso Lukács, accusa e controreplica alla «grob-demagogische, kraß-lügenhafte Schändung seines Andenkens durch die Braunhemden der Literaturschichte»¹⁵: sarebbe invece questa una lettura che potrebbe spiegare anche alcuni aspetti del successivo confronto brechtiano con *Antigone*¹⁶. Più studiato è stato certamente il ruolo di Eisler: proprio la vivace ricezione höl-

¹⁴ Armin Schäfer definisce «Rettung des Klassikers» il nuovo approccio brechtiano a Hölderlin e lo motiva proprio a partire dallo sfruttamento nazionalsocialista (SCHÄFER 2001: 87). Per una contestualizzazione del fenomeno nell'evoluzione del rapporto di Brecht con la tradizione si confrontino gli studi nati sulla scia del fondamentale lavoro di Hans Mayer, basato sulla coppia concettuale «gehobene/gestiftete Tradition» (MAYER 1961: 13; GRIMM 1961, MITTENZWEI 1973, TRILSE 1975, RIEDEL 1984 e 2002).

¹⁵ LUKÁCS 1935: 175. Sull'interpretazione lukácsiana di *Hyperion* e di Hölderlin nel contesto della ricezione primo-novecentesca si veda CASTELLARI 2002: 193-202. Sul fatto che Brecht possa avere letto questo saggio di Lukács si confrontino il saggio brechtiano *Die Essays von György Lukács*, steso nel luglio/agosto 1938 (BW XXII, 1: 456-457), e la nota dei curatori (BW XXII, 2: 1046). Sappiamo inoltre con certezza che Brecht lesse Lukács in quei mesi a cavallo fra il 1947 e il 1948 in cui rielaborò l'*Antigone* sofocleo-hölderliniana: non è difficile ipotizzare che, oltre al documentato confronto con il saggio *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Brecht abbia in quell'occasione (ri)sfogliato altre pagine del critico ungherese, fra cui anche quelle su Hölderlin, a maggior ragione poiché entrambi i lavori lukácsiani erano stati raccolti nel volume *Goethe und seine Zeit*, pubblicato a Berna proprio nel 1947.

¹⁶ Nel confronto brechtiano con la figura di Hölderlin si avverte la presenza sotterranea dello schema interpretativo che domina la lettura di Lukács, sinteticamente espresso nell'immagine del rivoluzionario intrappolato in una «tragische Sackgasse»: incapace, al contrario del compagno di studi Hegel, di scendere a compromessi con la realtà, Hölderlin rimase secondo Lukács prigioniero di un «idealistischer Nebel» (LUKÁCS 1935: 22sgg.). Brecht leggerà la propria rielaborazione dell'*Antigone* sofocleo-hölderliniana anche come eliminazione dell'«ideologischer Nebel» che cela una «höchst realistische Volkslegende», in termini dunque assai vicini alla formulazione lukácsiana (*Arbeitsjournal*, 16 dicembre 1947, BW XXVII: 255).

derliniana del compositore di Dresda, secondo alcuni studiosi, sarebbe stata uno degli spunti decisivi perché Brecht si avvicinasse al traduttore di Sofocle¹⁷; rimangono però inesplorate la cronologia, la dinamica e le modalità di questo influsso. Sia Lukács che Eisler vanno rivalutati quali poli di attrazione per l'interesse brechtiano nei confronti di Hölderlin: certamente ancora vago e sotterraneo negli anni dell'esilio, esso rimase segnato da tratti contraddittori anche durante la Seconda guerra mondiale, prima di risvegliarsi improvvisamente nel 1947 nell'incontro con l'ardua traduzione di *Antigone*.

Nell'ottobre del 1942 Brecht rispose a una richiesta di informazioni di Gerhard Nellhaus¹⁸: interrogato evidentemente, oltre che su particolari biografici, anche sugli autori dai quali sentiva di essere stato più influenzato, egli elencava tra le fonti di ispirazione per la sua produzione lirica i nomi di Rimbaud, Kipling, Hölderlin, Villon e Lucrezio¹⁹. Sembra inevitabile legare la citazione "positiva" del nome di Hölderlin all'influsso di Eisler²⁰: proprio negli stessi mesi del 1942, infatti, l'amico ritrovato nell'e-

¹⁷ Sostenitori di questa tesi MITTENZWEI 1973, WEISSTEIN 1973, FEHERVARY 1977, KNOPF 1980 e BUCK 1990. Per un'esposizione sintetica della presenza di Hölderlin nell'opera di Eisler e per un'orientamento nella vasta bibliografia di studi sull'argomento si veda LAWITSCHKA 2002: 503sg., la quale accenna anche al legame fra identificazione in Hölderlin (esilio, rivoluzione) e riscoperta dello stesso poeta presso gli intellettuali socialisti: «Als "Jakobiner" und – wie auch für Georg Lukács – Dichter ohne Heimat wurde Hölderlin schon zu Beginn der 30er Jahre für die neue sozialistische Kultur entdeckt» (*ibidem*: 504). Tratti di questo processo sono presenti indubbiamente anche in Brecht.

¹⁸ A quella data impegnato nella stesura di un lavoro su Brecht, Nellhaus è più noto per le successive versioni in inglese di alcune opere del drammaturgo; lo stesso Brecht lo avrebbe menzionato nuovamente in una lettera a Elisabeth Hauptmann del 28 maggio 1946 come candidato a tradurre alcune sue prose (*BW* XXIX: 380sg.).

¹⁹ «f) Einflüsse: [...] Für Lyrik: Rimbaud, Kipling, Hölderlin, Villon, Lukrez» (*An Gerhard Nellhaus*, Santa Monica, ottobre 1942; *BW Registerband*: 744). Allo stato attuale degli studi, pare improponibile porre Hölderlin sullo stesso piano degli altri poeti citati quale fonte di ispirazione del Brecht lirico.

²⁰ Brecht si esprime assai positivamente sul lavoro di Eisler, rinvenendo nella sua modalità di recupero di Hölderlin l'esempio di una rivivificazione, opposta alle biasimate tendenze antiquarie e conservatrici. Secondo la testimonianza dello stesso Eisler, Brecht lo avrebbe espressamente lodato per avere «entgipst» Hölderlin (BUNGE 1971: 24). Un'annotazione di Brecht nell'*Arbeitsjournal* del 25 giugno 1943 giungeva a intravedere nei cicli di *Lieder* composti da Eisler sui testi di Anacreonte e di Hölderlin «eine Möglichkeit [...] zu dramatischen Chören zu gelangen» (*BW* XXVII: 154). Non è improbabile che la memoria dell'efficace riuso eisleriano di Hölderlin abbia determinato una maggiore apertura nei confronti del poeta svevo quando, nel 1947, Brecht affrontò la traduzione di *Antigone*. Tale apertura, d'altra parte, non revocò mai del tutto i tratti di un approccio problematico, palesi già nelle affermazioni di Brecht ricordate da Eisler a quasi venti di anni di distanza: «Als Brecht mich den Hölderlin komponieren sah [...] sagte er, schlüpfend vor Begeisterung, "... wo deine Sonne milde dem Künstler zum Ernste leuchtet ..." [...] Brecht war hingerissen, obwohl er sagte: "Hanns, bist du nationalistisch"» (BUNGE 1971: 292).

silio americano componeva una serie di *Lieder* che sarebbero confluiti nello *Hollywooder Liederbuch* (1943) e accostava nel corso di quest'operazione liriche brechtiane e hölderliniane²¹. A confermare l'altalenante atteggiamento di Brecht nei confronti del poeta svevo è il fatto che solo due anni prima, in una nota dell'*Arbeitsjournal* del 22 agosto 1940, quest'ultimo era stato nominato con parole assai poco lusinghiere quale esponente di una linea evolutiva della poesia tedesca dalla quale Brecht voleva palesemente distanziarsi: in quel caso, diversamente dalle ultime occorrenze analizzate, Brecht associava a Hölderlin tutto il peso della tendenza che la riscoperta del poeta aveva assunto a inizio Novecento, ai suoi occhi reazionaria e precorritrice del nazionalsocialismo. Nella ricostruzione brechtiana, tesa a contrapporre i propri sforzi per una purificazione del linguaggio lirico²² alla decadenza della poesia tedesca postgoethiana²³, Hölderlin era primo rappresentante di una «völlig pontifikale Linie»²⁴, opposta a quella rappresentata da Heinrich Heine e divenuta «ganz offen konterrevolutionär, d. h. nicht nur reaktionär, sondern wirkend für die Konterrevolution»²⁵ nelle mani di Stefan George. Un'ulteriore e consentanea ricorrenza del nome del poeta svevo negli anni della guerra, infine, tornava a rendere esplicita la problematicità del recupero di questo e di altri classici. In aperta critica rispetto alla posizione di Johannes R. Becher, espressa in un articolo in «Internationale Literatur»²⁶, Brecht rifiutava infatti in una nota dell'*Arbeitsjournal* del 10 novembre 1943 qualunque ricorso alla tradizione letteraria nazionale, anche se in sincera opposizione al suo sfruttamento in seno alla politica culturale del regime hitleriano: ogni recupero appariva a questa data un'opzione scaduta. Così, l'articolo di Becher era definito senza mezzi termini «ein entsetzlich opportunistischer Quark, Reformismus des Nationalismus»²⁷, il suo richiamo al canone classico tedesco la soluzione errata a un problema pur pressante: «Aber dazu dieser giganti-

²¹ Lo *Hollywooder Liederbuch*, raccolta eisleriana sulla scia della grande tradizione liederistica tedesca, comprendeva sei frammenti tratti da Hölderlin, tutti composti nel 1943: *An die Hoffnung*, *Andenken*, *Elegie 1943 (=Der Frieden)*, *Die Heimat*, *An eine Stadt (=Heidelberg)* ed *Erinnerung (=Gesang des Deutschen)*. Per il resto, la silloge è costituita da composizioni su poesie di Brecht, alcune risalenti al periodo scandinavo, altre stese appositamente per l'occasione, su stralci da Anacreonte nella traduzione di Mörike e su testi di Goethe, Pascal, Rimbaud, Eichendorff e Berthold Viertel.

²² «Sprachwaschung» era la parola d'ordine della produzione lirica del Brecht dell'esilio (*BW* XXVI: 416).

²³ «Welch ein Abstiegl», esclamava Brecht riferendosi all'evoluzione della lirica moderna (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ BECHER 1943. Sulla presenza di Hölderlin nell'opera di Becher si legga KLEIN 1993, che accenna anche alla contrapposizione con Brecht.

²⁷ *BW* XXVII: 181.

sche Spießrüberbau? Das Nationalistische ist bei Schiller, Goethe, Hölderlin für uns schon unerträglich»²⁸.

Le affermazioni brechtiane sono complessivamente discordanti nel giudizio su Hölderlin: forse anche per questo motivo, la critica ha quasi unanimemente tralasciato un approfondito confronto con esse, postulando per lo più una *tabula rasa* quale condizione di partenza della rielaborazione sofocleo-hölderliniana del 1947. A parere di chi scrive, invece, il rapporto altalenante del drammaturgo di Augusta con Hölderlin, talvolta un netto rifiuto, talaltra un cauto avvicinamento soprattutto sulla scorta di entusiasmi altrui, trova da un lato spiegazione se inserito nel contesto della ricezione hölderliniana di quegli anni e conforta dall'altro nella comprensione del lavoro sull'ostica traduzione del poeta svevo. Trattati simili si registrano d'altra parte anche cercando una continuità della presenza di Hölderlin nell'attività intellettuale di Brecht dopo il 1948, o comunque al di fuori dei vari testi che gravitano attorno alla rielaborazione di *Antigone*: le uniche occorrenze hölderliniane di quegli ultimi anni, rare e marginali, paiono infatti confermare la problematicità dell'incontro fra i due autori. Se in una nota di diario del 17 dicembre 1948 Brecht confessava disattentamente d'aver ceduto alla tentazione di acquistare un volume di poesie di Hölderlin²⁹, in un dattiloscritto del 29 novembre 1951 consigliava il medesimo poeta come lettura per gli scolari della scuola primaria³⁰; nel *Courage-modell*, infine, pubblicato postumo, alcune annotazioni sulla possibilità di utilizzare la «Volkssprache»³¹ a teatro giungevano a citare anche i testi hölderliniani fra quelli recitabili «im Dialekt des Dichters»³². A quanto risulta da questa sparuta documentazione, dunque, dopo *Antigone* Hölderlin torna a occupare un posto di secondo piano nell'opera di Brecht³³.

²⁸ *Ibidem*. Helen Fehervary chiosa al proposito con eccessiva decisione: «For Brecht, then, Hölderlin was still an anathema». La studiosa sottolinea esclusivamente i tratti negativi del rapporto fra i due, in funzione della sua tesi complessiva di uno scarso interesse brechtiano per il poeta svevo (FEHERVARY 1977: 91).

²⁹ «Lasse mich dazu verführen, eine Erstaussgabe der Hölderlinischen Gedichte [...] zu kaufen» (BW XXVII: 291). Questo volume non è presente nel lascito.

³⁰ Brecht proponeva Hölderlin assieme ai canti popolari per le ore di tedesco già dalla *Grundschule*, notando come fino a quel momento il poeta svevo fosse stato inserito nelle letture scolastiche solo a partire dall'undicesimo anno, quindi in pieno grado medio-superiore. Compreso in un gruppo di documenti intitolato dagli editori *Zu den Lehrplänen für den Deutschunterricht* (BW XXIII: 160), il dattiloscritto era destinato a Friedrich Wolf, funzionario di raccordo fra l'Akademie der Künste e il Deutsches Pädagogisches Zentralinstitut: proprio in quanto membro dell'accademia, Brecht aveva facoltà di fornire pareri in materia didattica. Un altro dattiloscritto, da intendersi probabilmente come postilla a quello appena citato e intitolato dagli editori *Deutsche Rezitationsstunden* (*ibidem*: 161), elencava anche Hölderlin fra gli autori adatti alle «ore di recitazione tedesca».

³¹ BW XXV: 180.

³² *Ibidem*.

³³ Segnaliamo in chiusura di questa rassegna della presenza hölderliniana in Brecht la poco convincente ipotesi di Anke Bennholdt-Thomsen, che avvicina un *Lied* di *Mutter*

Ancora più interessante appare a questo punto la rielaborazione della tragedia sofoclea attraverso la traduzione di Hölderlin: pur palesando alcuni tratti affini alle modalità generali dell'avvicinamento brechtiano al poeta svevo, essa supera in profondità, ricchezza e importanza tutte le reminiscenze, le citazioni e i giudizi che abbiamo elencato fino a questo punto. La nostra indagine perciò, tenendo fermi i dati raccolti sulla presenza di Hölderlin nell'opera di Brecht, muoverà ora a un'analisi serrata dei motivi che spinsero il drammaturgo a optare proprio per questa traduzione e, soprattutto, degli effetti che questa scelta e il “problema-Hölderlin” nel suo complesso ebbero sulla rielaborazione.

2. *Antigone* 1947/1948

Il 31 ottobre 1947 Brecht abbandonò gli Stati Uniti diretto a Parigi; dopo un breve soggiorno nella capitale francese³⁴, il 5 novembre era già a Zurigo, dove ritrovò Caspar Neher, suo amico e collaboratore fin dalla

Courage und ihre Kinder a *Ganymed*, leggendo in particolare nell'incipit del ritornello «Das Frühjahr kommt. Wach auf du Christ» (*BW* VI: 10) un'eco dei vv. 21-22 dell'ode holderliniana («Der Frühling kömmt. Und jedes, in seiner Art, / Blüht»; *Hell.* IV: 69; *StA* II, 1: 68): a parere della studiosa, questa presunta ripresa brechtiana andrebbe addirittura a suffragare la valenza politica del testo holderliniano (BENNHOLDT-THOMSEN 2002: 343). La brevità dell'ipotetica citazione, la non perfetta congruenza fra i due testi e la genericità del contenuto sembrano rendere però indimostrabile la presenza di un vero e proprio rapporto intertestuale.

³⁴ A Parigi Brecht restò solo quattro giorni. In questo breve lasso di tempo egli poté però assistere al primo spettacolo “europeo” dopo oltre sei anni di esilio statunitense: si trattava de *Le Procès*, riduzione teatrale del romanzo di Kafka ad opera di André Gide e per la regia di Jean-Louis Barrault. La messa in scena, presto celebre, colpì abbastanza sfavorevolmente Brecht, che vi rintracciò «statt Darstellung der Verwirrung nur verwirrte Darstellung; Versuch, die Furcht aufs Publikum zu übertragen» (*Arbeitsjournal*, 3 dicembre 1947, *BW* XXVII: 250). Questo breve tuffo nella vita teatrale parigina è interessante rispetto al successivo lavoro ad *Antigone* per due motivi. Innanzitutto, la critica alla messa in scena di Barrault può essere letta in controluce come affermazione delle proprie intenzioni drammaturgiche e registiche per l'incipiente, nuova stagione europea: la teoria del teatro epico, formulata compiutamente nel coevo *Kleines Organon für das Theater* (1948), e l'attività teatrale berlinese, che sarebbe stata inaugurata solennemente con l'epocale messa in scena di *Mutter Courage und ihre Kinder* (Berlino, 1949), trovarono prima e già piena espressione nell'*Antigone* svizzera e sono prefigurate nel giudizio sullo spettacolo parigino. Inoltre, si può verosimilmente ritenere che in Francia Brecht sia venuto a conoscenza più o meno diretta di una delle *pièces* più fortunate di quegli anni, l'*Antigone* di Jean Anouilh (prima rappresentazione: Parigi, 1944), e che questa conoscenza abbia più o meno profondamente influito sulla successiva rielaborazione di propria mano. Diversissimi nello spirito almeno quanto nella lettera, i due adattamenti della tragedia sofoclea sono stati oggetto di numerosi confronti in sede critica: si vedano fra gli altri CHANCELLOR 1979 e RIEDEL 2002: 315, che arriva a definire l'*Antigone* di Brecht «das faktische Gegenstück zur “Antigone” Anouilhs». Per l'ipotesi secondo cui la rielaborazione brechtiana possa essere stata mossa anche dall'intento programmatico di contrapporre la propria *Antigone* a quella di Anouilh si veda PHILIPSEN 2001: 22, in parte già PHILIPSEN 1998.

gioventù. Nel giro di pochi giorni, allacciati i contatti con l'ambiente teatrale e i circoli intellettuali della città svizzera³⁵, egli iniziò a lavorare a una rielaborazione dell'*Antigone* di Sofocle sulla base della traduzione di Hölderlin, destinata ad essere messa in scena a Coira. Secondo le affermazioni dello stesso Brecht, la stesura fu assai rapida: «[ich] habe zwischen 30. 11. und 12. 12. eine *Antigonebearbeitung* fertiggestellt»³⁶. Dopo l'inizio delle prove, il 13 gennaio, il lavoro proseguì spedito fino alla prima rappresentazione, il 15 febbraio 1948 allo Stadttheater del capoluogo dei Grigioni.

La linearità e la rapidità del lavoro nascondono un processo piuttosto complesso. Innanzitutto, anche contro le dichiarazioni dell'autore, la genesi della rielaborazione si estese oltre i quattordici giorni del tardo autunno 1947: essi sono da considerarsi infatti come il lasso più intenso di una prima fase del lavoro, che proseguì almeno sino a fine dicembre³⁷ e alla quale seguirono nuovi, meno consistenti interventi durante le prove³⁸. Inoltre, la scelta della traduzione di Hölderlin ebbe una serie di conseguenze inattese sul piano linguistico e stilistico, dando una ben precisa direzione alla rielaborazione e determinandone così in profondità la forma, il messaggio, il significato storico-letterario e la fortuna scenica. La critica ha registrato a diversi livelli di approfondimento le dichiarazioni di Brecht sulla traduzione di Hölderlin, ha esaminato anche con acribia le variazioni che il rielaboratore ha apportato al testo di partenza³⁹ e ha utilizzato alcune

³⁵ Sul soggiorno svizzero e sui contatti di quei mesi si legga MITTENZWEI 1989: II, 208-277. A dare l'impulso decisivo al lavoro fu l'incontro, casuale, con Hans Curjel, allora direttore del teatro di Coira e noto a Brecht fin dagli anni berlinesi in quanto direttore artistico della Kroll-Oper e collaboratore per una messa in scena del *Mahagonny* (Baden-Baden, 1927).

³⁶ *Arbeitsjournal*, 16 dicembre 1947 (*BW* XXVII: 255).

³⁷ Si veda l'annotazione dello stesso Brecht nell'*Arbeitsjournal* del 25 dicembre 1947: «Am Weihnachtsabend ist *Cas* mit *Erika* da. Wir arbeiten an der *Antigone*» (*ibidem*: 259) e lo si confronti con quanto riportato sopra. Anche le lettere di quei giorni confermano la prosecuzione del lavoro oltre la falsa data *ante quem* del 12 dicembre: le missive a Ruth Berlau del 13 dicembre («Morgen schreibe ich, hoffentlich, die letzte Szene des *Antigone*-Stückes», *BW* XXIX: 436) e dei giorni successivi («Jetzt hab ich paar Tage nicht geschrieben, weil ich dem *Antigone*-Stück arbeite», *ibidem*: 437; «*Antigone* ist fertig», *ibidem*: 438) suggeriscono piuttosto che una prima stesura della rielaborazione sia stata conclusa attorno a metà dicembre: su questo testo Brecht avrebbe poi operato correzioni e revisioni negli ultimi giorni del mese. Come d'abitudine per Brecht, si trattava peraltro di un lavoro *in fieri* fin ben dentro le prove di gennaio e febbraio.

³⁸ Durante le prove emersero difficoltà di vario tipo, soprattutto per la scarsa capacità da parte degli attori di seguire le indicazioni "epiche" di Brecht, fatta eccezione naturalmente per Helene Weigel nel ruolo della protagonista. Per l'importante ruolo di Creonte si assoldò dopo qualche tentennamento il giovane Hans Gaugler, che collaborò con Brecht nei suddetti interventi sul testo: al proposito si confronti JOOST 2001: 532.

³⁹ Sia citato il pionieristico e dettagliato lavoro di Hans Bunge, che ha fornito fin dagli anni '50 i dati numerici sulla presenza dell'*Antigone* hölderliniana nella rielaborazione di Brecht: lo studioso ha stabilito che per il 19,5% dei versi si può parlare di citazione lette-

di queste considerazioni in sede interpretativa⁴⁰, mancando di compiere però, a parere di chi scrive, un passo fondamentale per definire con precisione l'importanza dell'ipotesto hölderliniano nella trasformazione brechtiana: anche gli studi filologicamente più accorti non hanno infatti analizzato fino in fondo la stratificazione e la pluralità del ricorso di Brecht ai testi hölderliniani, dando spesso per scontato un approccio superficiale e “materiale” del rielaboratore moderno alle fonti; a ciò la critica è stata in parte indotta dal drammaturgo stesso, che con il consueto compiacimento sviava di continuo i suoi interpreti da un'analisi serrata dei riferimenti testuali⁴¹. Il rinvenimento di fonti fino ad oggi ignote alla critica e la descrizione completa del “problema-Hölderlin” nel lavoro brechtiano ad *Antigone* saranno l'oggetto delle considerazioni che seguono: alla presentazione preliminare del gruppo di testi brechtiani sui quali concentreremo la nostra attenzione (2.1) seguiranno l'analisi delle motivazioni che spinsero Brecht a optare per la traduzione di Hölderlin (2.2), la determinazione precisa dell'edizione dalla quale egli attinse i testi hölderliniani (2.3) e una dettagliata disamina delle modalità secondo le quali egli li forgiò e li fuse con altre fonti (2.4).

2.1 Descrizione dei testi

La rielaborazione brechtiana dell'*Antigone* di Sofocle sulla base della traduzione di Hölderlin si compone di una serie di testi i quali, affiancati a fotografie di scena, didascalie di carattere registico e annotazioni di varia mano, furono riuniti in un *Modellbuch*, pubblicato nel 1949⁴². Assieme alle

rile, mentre considerando tutti i punti in cui si trovano tracce anche vaghe del testo di riferimento si giunge al 32,1% (BUNGE 1957: 131).

⁴⁰ Fra gli studi che più hanno approfondito il rapporto stilistico fra i due testi ancora utilissimi POHL 1969 e WEISSTEIN 1973. Parte della critica più recente tende a considerare la scelta della traduzione di Hölderlin e la sua modalità di trasformazione come tratti in contrasto con la tendenza complessiva della rielaborazione: su questa posizione in particolare BARNER 1987, FLASHAR 1988b, FRICK 1998, PRIMAVESI 2000 e JOOST 2001, secondo i quali l'ipotesto hölderliniano finisce per essere un ostacolo alla «Durchrationalisierung» cui Brecht dichiarava di volere sottoporre la tragedia sofoclea (*Vorwort*, in *Antigonemodell 1948*; BW XXV: 74). Al di là di vecchi studi di chiara impronta ideologica, che ravvisavano nella trasformazione addirittura un miglioramento della versione ottocentesca (RILLA 1950, ma si confrontino anche GRIMM 1961 e MITTENZWEI 1973), altre voci hanno recentemente valutato positivamente l'operazione brechtiana proprio da un punto di vista linguistico e stilistico: si leggano fra gli altri BUCK 1990, FRITSCH 1990, PHILIPSEN 2001 e CHIARLONI 2004.

⁴¹ «Philologische Interessen konnten nicht bedient werden» scriveva Brecht nel *Vorwort* dell'*Antigonemodell 1948* (BW XXV: 75).

⁴² Bertolt Brecht, Caspar Neher: *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949. Il testo drammatico pubblicato in questa edizione presenta differenze minime rispetto a quello portato in scena a Coira, di cui abbiamo testimonianza attraverso due dattiloscritti, il quaderno di regia di Brecht e il copione della Weigel. Per un elenco delle va-

attestazioni epistolari e diaristiche di Brecht e dei suoi collaboratori, essi formano un *corpus* che presenta numerose tracce del confronto con Hölderlin: Brecht non si limitò infatti a trasformare secondo le proprie intenzioni la traduzione ottocentesca della tragedia sofoclea, ma inserì nel testo drammatico e altrove citazioni, allusioni, imitazioni hölderliniane di varia origine, oltre ad esprimersi in diversi luoghi sull'opera del poeta svevo, soprattutto ma non unicamente su aspetti linguistici e stilistici.

Una classificazione del gruppo di testi che fanno parte del lavoro ad *Antigone* è necessaria premessa all'analisi della presenza hölderliniana in essi⁴³. Il *Modellbuch*, innanzitutto, propone un *Vorwort* di Brecht e Neher, che introduce il vero e proprio *Antigonemodell 1948*⁴⁴, una sequenza di fotografie di scena corredate a fronte da indicazioni di regia e in calce da didascalie in versi: queste ultime, nate originariamente come testo ausiliario per gli attori, sono dette nel loro complesso *Antigone-Legende*⁴⁵. Alla documentazione, arricchita da ulteriori fotografie e da schizzi di scena, segue il testo drammatico, il cui titolo completo è *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlin'schen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Esso si apre con un *Vorspiel*, tipicamente straniante, che precedeva la rielaborazione vera e propria già nella messa in scena di Coira: ambientato a Berlino all'alba di un giorno di aprile del 1945, come recita un classico cartello brechtiano, il preludio traspone la vicenda antica nella Germania degli ultimi giorni della guerra senza cedere a un'attualizzazione immediata. Giu-

rianti si vedano le note dei curatori in *BW* VIII: 492sgg. Fra gli studi critici, si dedicano all'analisi dei *Modelle*, alla loro particolarità di genere e alla loro funzione esemplare MÜLLER 1990 e HECHT 1993, specificamente all'*Antigonemodell* BALDO 1987 e JOOST 2003.

⁴³ Quasi tutti questi testi sono stati raccolti da Werner Hecht per i tipi di Suhrkamp, assieme alle recensioni delle prime due rappresentazioni, a una breve antologia critica e ad altri materiali utili (HECHT 1988; assai più scarna la prima edizione, risalente al 1965). Il volume, molto prezioso per l'agile reperibilità della documentazione, è però ormai datato per quanto riguarda la letteratura critica e la fortuna scenica: al contrario di quanto ha recentemente sostenuto Jörg Wilhelm Joost, l'*Antigone* di Brecht è stata rappresentata ancora dopo il 1986, anche in messe in scena di notevole risonanza («Neuere Aufführungen sind über die von Hecht bis 1986 verzeichneten nicht nachgewiesen», JOOST 2001: 541).

⁴⁴ HECHT 1988 propone invece, più didascalicamente, un'edizione sinottica di testo drammatico, sulla sinistra, e di fotografie e indicazioni registiche, sulla destra.

⁴⁵ Si tratta, se letto per intero, di un poemetto narrativo che sintetizza la vicenda di Antigone. Brecht definì questi esametri, poco regolari metricamente, *Brückenverse*, e li faceva recitare agli attori durante le prove prima di ogni entrata in scena: un testo dunque di natura eminentemente didattico-funzionale, utile a introdurre gli attori alla recitazione epica. La *Legende* ha però nel suo complesso anche un'indipendenza estetica e costituisce un caso limite di stratificazione intertestuale in Brecht: in essa è infatti attuata, in termini tecnici, una trasposizione al quarto grado (*Antigone* di Sofocle > *Antigone* di Hölderlin > *Antigone* di Brecht > *Antigone-Legende*) secondo diverse tipologie di trasformazione (*transmétisation*, *transmodalisation* e via dicendo, GENETTE 1982: 254sgg.; 323sgg.) e con intenzioni ed esiti anche metatestuali.

stamente lodato per la sua bellezza e per la sua efficacia⁴⁶, il *Vorspiel* ha il merito di proporre da un lato le possibili affinità fra la tragedia sofoclea e la realtà del primissimo dopoguerra e di sottolineare dall'altro l'enorme distanza che le separa, una distanza *mostrata*, nel senso epico brechtiano dello *Zeigen*, soprattutto a livello linguistico⁴⁷. A chiudere il volume è il testo di *Antigone*, che prosegue sul medesimo tenore tenendosi in bilico straniente fra attualizzazione e differenza grazie ad apposite variazioni all'antefatto, alla trama, al sistema dei personaggi e alla loro caratterizzazione⁴⁸. L'*Antigonemodell*, che conobbe una seconda edizione riveduta e corretta nel 1955⁴⁹, non conteneva però altri testi che risulteranno utili alla nostra analisi. Oltre ai documenti diaristici ed epistolari coevi, ricchi di riferimenti a Hölderlin, andranno ricordati i passi pubblicati nel *Programmheft* della messa in scena di Coira: fra questi, in particolare, spiccano i brani intitolati *Friedrich Hölderlin. Aphorismen*, estratti da testi hölderliniani disparati e inseriti in chiusura del programma⁵⁰. Inoltre, alcune interessanti affermazioni

⁴⁶ Si leggano ad esempio le considerazioni di Cesare Molinari, che definisce il *Vorspiel* «una piccola pièce tragica [...] un microdramma a due voci» e ne loda l'«altissima qualità poetica» (MOLINARI 1977: 171).

⁴⁷ L'affinità tematica fra preludio e tragedia (morte del fratello, recupero del suo cadavere, scontro con l'autorità) è in voluto contrasto con l'assoluta distanza linguistica e stilistica: il *Vorspiel* presenta tratti tipici della ballata popolare, sia nel metro (*freier Knittelvers* a rima baciata), sia nel lessico e nella struttura (formulaicità, schema domanda-risposta), con palese effetto di straniamento rispetto alla tragedia che si apre immediatamente nel registro aulico d'impronta hölderliniana. D'altra parte, il preludio anticipa alcuni tratti stilistici, pur sempre stranianti, che ritroveremo nella rielaborazione (si veda *infra*, § 2.4.), come l'inserzione nel tessuto linguistico di reminiscenze evangeliche nella versione di Lutero («Wir kennen den Menschen nicht», *Vorspiel* v. 88; si confronti Mt 26, 72-74) e di termini tipici del lessico della propaganda nazionalsocialista («Volksverräter», *Vorspiel* v. 86). A differenza di *Antigone*, però, il *Vorspiel* non presenta tracce hölderliniane.

⁴⁸ Segnaliamo soltanto le variazioni più importanti: nell'antefatto della rielaborazione brechtiana Eteocle e Polinice non si uccidono vicendevolmente al culmine dell'assedio argivo a Tebe, ma cadono, il primo sul campo e il secondo in fuga, in una guerra d'aggressione contro Argo voluta da Creonte, tiranno dai tratti hitleriani: proprio Creonte è qui il carnefice di Polinice; il gesto di Antigone, la cui vicenda è mantenuta sostanzialmente identica, si muove perciò in un quadro differente, anche da un punto di vista politico; la propaganda di Creonte e la morte di Antigone e di Emone non fermano la disfatta di Tebe, che crolla sotto i colpi degli Argivi alla riscossa; il tiranno non perviene a tardiva saggezza come il Creonte di Sofocle, ma trascina con sé nel baratro l'intera comunità, a cominciare dal coro di vecchi, e conniventi, Tebani.

⁴⁹ Bertolt Brecht, Caspar Neher: *Antigonemodell 1948*, Berlin 21955. Questa seconda edizione apportava variazioni minimali al testo della rielaborazione e conteneva anche il *Neuer Prolog zu Antigone*, un «nuovo prologo» che Brecht stese appositamente per la prima rappresentazione della *pièce* nella RDT (Greiz, novembre 1951). Rimasero invece escluse dalla pubblicazione le coeve *Anmerkungen zur Bearbeitung*, ora recuperabili in *BW* XXIV: 350-353, che contengono anche alcune affermazioni su Hölderlin.

⁵⁰ Tratti in gran parte da un gruppo di testi poetologici che gli editori hölderliniani raccolgono sotto titoli differenti, essi si riveleranno assai utili per stabilire quale edizione

brechtiane su Hölderlin si trovano in sedi sparse⁵¹, recuperabili ora nell'edizione critica assieme a quasi tutti i succitati documenti. Tutti i testi elencati formano un insieme cronologicamente compatto ma eterogeneo tipologicamente: il loro diverso genere, il differente regime di riferimento a Hölderlin e la rete di rapporti che li lega formano una gerarchia al cui apice si situa il testo drammatico nella sua costituzione complessa. Fondamentalmente, si possono distinguere due classi di testi: da un lato quelli che riutilizzano materiale hölderliniano per citazione, variazione o imitazione, dall'altro quelli che documentano o commentano il riutilizzo stesso. Questa fenomenologia andrà sempre tenuta presente in sede di analisi.

2.2 La scelta della traduzione di Hölderlin

Il ricorso a Hölderlin fu, nelle intenzioni iniziali del rielaboratore, meramente funzionale al recupero della tragedia sofoclea. La scelta della traduzione ebbe certamente una buona dose di casualità: Brecht non era in grado di lavorare direttamente sul testo greco e si avvale della versione in tedesco che gli consigliò l'amico Neher⁵². Proprio l'anno precedente, infatti, questi aveva allestito ad Amburgo la scenografia per un'*Antigone* di Sofocle nella traduzione di Hölderlin, la prima del dopoguerra. Lo spettacolo, del quale la critica si è scarsamente interessata⁵³, ha invece giocato con ogni probabilità un ruolo chiave per la genesi e la tendenza complessiva dell'*Antigone* brechtiana: verosimilmente Neher, oltre al consiglio di utilizzare la versione hölderliniana, portò in eredità a Brecht anche altri tratti di quell'esperienza teatrale, ancora freschissima nella sua memoria. Innanzitutto, è probabile che Neher fosse in possesso del volume che scaturì dalla messa in scena⁵⁴, e non si può escludere che proprio questa

delle opere hölderliniane utilizzò Brecht. Il *Programmheft* della messa in scena di Coira si può oggi leggere in HECHT 1988: 175-180: esso si apriva con una poesia di Brecht dedicata ad *Antigone* e conteneva di seguito una breve introduzione alla tragedia e al teatro greco di K[arl] G[otthilf] Kachler, una riflessione di Hans Curjel sulla rielaborazione brechtiana, una breve annotazione di Caspar Neher sulla propria scenografia, una nota biografica su Helene Weigel e infine i suddetti brani hölderliniani.

⁵¹ Si vedano in particolare gli *Arbeitsmaterialien*, concepiti per il *Modell* ma rimasti esclusi dalla pubblicazione. La designazione «materiali di lavoro» risale a HECHT 1988: 22, nell'edizione completa dell'opera di Brecht questi testi sono invece indicati come stesura provvisoria del *Vorwort* per l'*Antigonemodell* (BW XXIV: 349sg.).

⁵² «Auf Rat von Cas [= Caspar Neher; M. C.] nehme ich die Hölderlinische Übertragung» (*Arbeitsjournal*, 16 dicembre 1947; BW XXVII: 255).

⁵³ Solo accenni si trovano in FUEGI 1972: 66 e in WEISSTEIN 1973: 600. L'invito a considerare questa messa in scena anche in un'ottica brechtiana è giunto invece da FLASHAR 1991: 182.

⁵⁴ Sophokles: *Antigone*, in der Übertragung von Friedrich Hölderlin, Wedel/Holstein 1946.

sia stata una delle fonti della rielaborazione di Brecht⁵⁵. In secondo luogo, a un livello già interpretativo, Neher riportò probabilmente all'amico anche lo spirito complessivo della messa in scena amburghese⁵⁶, che aveva rinunciato dichiaratamente a ogni tratto museale a favore di una lettura attualizzante della vicenda di Antigone, legando esplicitamente questa scelta alla parola hölderliniana: in un articolo apparso su «Die Welt» e originariamente destinato al programma di sala, Ludwig Benninghaus, direttore artistico del teatro di Amburgo, scriveva espressamente che «aus der Wandlung des Wortes bei Hölderlin [...] ergibt sich eine Wandlung des ganzen Werkes», tanto che nell'opera risulterebbe evocato «der Aufruhr, das Politische, das Republikanische, das Revolutionäre, das Hölderlin der *Antigone* immer wieder nachsagt»⁵⁷. Il legame fra recupero di Hölderlin e attualizzazione politica non può essere sfuggito a Neher, che non avrà certo mancato di discuterne con Brecht: proprio questa problematica è d'altronde al centro della rielaborazione e delle riflessioni brechtiane⁵⁸. L'importanza del prodromo amburghese è peraltro ancora più vasta, diremmo storica: esso nacque in dichiarata opposizione agli stilemi teatrali del periodo nazionalsocialista, che negli anni cruciali della guerra aveva fatto ampiamente ricorso alla tragedia greca, in particolare ad *Antigone* an-

⁵⁵ Più che del principale testo di riferimento della rielaborazione brechtiana, che come dimostreremo deve essere stato un'edizione storico-critica, può essersi trattato di un testo di appoggio o di consultazione. Non si può in linea teorica escludere che sia invece questo il volume di cui Brecht scriveva nel gennaio del 1948, nel pieno delle prove, alla Berlau: «Hoffentlich hast du die *Antigone* von Erika Neher geholt» (*BW* XXIX: 438): in tal caso, esso non può avere influito sulla forma testuale della rielaborazione, definitivamente conclusa quando la Berlau giunse a Coira, ma tutt'al più su alcuni brani di commento e su minimi interventi per il testo edito nel *Modellbuch*.

⁵⁶ A leggere le cronache del tempo, la messa in scena ebbe anche un discreto successo, specie presso il pubblico più giovane: si confronti WERNER 1946.

⁵⁷ BENNINGHAUS 1946b, citato da FLASHAR 1991: 182. Consentanea le parole dello stesso Benninghaus nella postfazione al volume del 1946, in cui però l'accento era posto sulla modernità linguistica della traduzione di Hölderlin piuttosto che sulla sua valenza politica. Addirittura, quella del poeta svevo era considerata l'unica versione di Sofocle utilizzabile in quel particolare momento storico: «Das Werk des Sophokles muß in der Übersetzung von Friedrich Hölderlin gebracht werden. Nur in dieser». Hölderlin assurgeva così a mediatore ineguagliabile fra antichità e modernità, fra Grecia e Germania, proprio per la sua irripetibile aderenza allo spirito, se non sempre alla lettera, della lingua di origine: «Der Fährmann ist Friedrich Hölderlin, der Über-Setzer. [...] Jede Zeile Hölderlins ist griechischer als alles, was je aus dieser herrlichen Sprache übertragen ist und wohl auch sein wird» (BENNINGHAUS 1946a: 57sgg.).

⁵⁸ Sulla «Durchrationalisierung» propugnata da Brecht, sulla sua modalità di attuazione e sui suoi effetti si è concentrata gran parte della critica: si leggano fra i contributi migliori BARNER 1987, FLASHAR 1991, FRICK 1998, PRIMAVERSI 2000, JOOST 2001 e PHILIPSEN 2001.

che nella traduzione di Hölderlin⁵⁹, e inaugurò una nuova stagione⁶⁰. Priva di risonanza oltre le rive dell'Elba, la messa in scena di Amburgo trova una sorta di continuità nell'operazione brechtiana e ne illumina così il carattere epocale, punto di fuga della fortuna teatrale di Hölderlin nel secondo dopoguerra tedesco dopo gli sparuti e ambigui momenti primo-novecenteschi: torneremo su questo tema nella sezione conclusiva del lavoro.

2.3 L'edizione di riferimento

Preliminare all'analisi delle modalità di rielaborazione dei testi hölderliniani è naturalmente la determinazione dell'edizione sulla quale Brecht lavorò. Questo dato, di grande importanza filologica, è tuttora ignoto alla critica: nella convinzione che Brecht affidasse scarso valore alla fonte, ignorando o non considerando la presenza nel lavoro brechtiano di citazioni hölderliniane decisive per stabilire con precisione il testo di riferimento e in ossequio a una generale prevalenza di considerazioni ideologiche e storico-culturali anche in seno a studi filologici e stilistici, la questione è rimasta fino ad oggi senza risposta.

Nel 1947 Brecht aveva a disposizione in linea teorica numerose edizioni dell'*Antigone* di Hölderlin, sia all'interno di raccolte più o meno complete, sia sotto forma di pubblicazioni singole o parziali⁶¹. Abbiamo già

⁵⁹ «Merkwürdigerweise ist in diesen Jahren [quelli della guerra; M. C.] auch die *Antigone* gespielt worden, und zwar besonders häufig» (FLASHAR 1991: 169). Fra il 1939 e il 1944 *Antigone* conobbe 16 messe in scena nei teatri di lingua tedesca. Fra queste, particolare risonanza ebbe quella viennese del 1940, per la regia di Lothar Müthel su testo di Hölderlin: per la prima volta dal 1923, la traduzione hölderliniana tornò sulla scena e diede il la ad altri 5 spettacoli (Francoforte 1941, Lipsia 1942, Vienna 1943, Göttinga 1944 e Stoccarda 1944). Il legame strettissimo con il fenomeno complessivo dello sfruttamento di Hölderlin da parte della propaganda nazionalsocialista è particolarmente evidente per la messa in scena viennese del 7 giugno 1943, in coincidenza con il centenario della morte del poeta che scatenò celebrazioni in tutta la Germania: in quell'occasione, con il profilarsi all'orizzonte della sconfitta militare, la politica culturale del regime hitleriano profuse il massimo sforzo per fare scempio di Hölderlin, stravolto in cantore dell'eroica disfatta.

⁶⁰ La messa in scena amburghese del 1946 e quella brechtiana del 1948 erano accomunate dalla volontà di contrapporsi allo stile registico dominante nelle messe in scena della tragedia greca durante il nazionalsocialismo, uno stile che Benninghaus definiva «eine Art Völkerschau mit musealem Anschauungsunterricht» (BENNINGHAUS 1946b, citato da FLASHAR 1991: 182).

⁶¹ La prima edizione delle traduzioni da Sofocle, fra le poche opere che Hölderlin riuscì a pubblicare in vita, risale al 1804: *Die Trauerspiele des Sophokles*, übersetzt von Friedrich Hölderlin, Frankfurt am Main. Essa raccoglieva *Ödipus der Tyrann* e *Anmerkungen zum Ödipus* nel primo volume, *Antigonä (sic)* e *Anmerkungen zur Antigonä (sic)* nel secondo. Per un elenco di tutte le edizioni dell'*Antigone* hölderliniana anteriori al 1947 si veda *Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB)*. *Erste Ausgabe: 1804-1983*, herausgegeben vom Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, bearbeitet von Maria Köhler, Stuttgart 1985, [abbr.: IHB]; qui IHB: 744 sgg.; per eventuali riedizioni, appro-

detto, ad esempio, del volume più recente, quello legato alla messa in scena amburghese del 1946, che presentava unicamente la traduzione. Visto che, come abbiamo accennato e come vedremo più nel dettaglio, Brecht attinse anche ad altri testi hölderliniani, questa edizione ed altre simili non potranno essere prese in considerazione quale fonte principale della rielaborazione⁶². Al contrario, è necessario supporre che il drammaturgo si sia avvalso di un'edizione storico-critica, giacché le citazioni da Hölderlin sono tratte da testi di natura disparata e, in qualche caso, da stesure frammentarie e schizzi recuperabili solo in pubblicazioni con pretese di completezza scientifica.

Centrale per stabilire con precisione la fonte brechtiana è la già menzionata presenza nel *Programmheft* della messa in scena di Coira di alcuni brani intitolati *Friedrich Hölderlin. Aphorismen*. Questi testi, risalenti agli anni 1797-1799, rimasero a lungo inediti e furono pubblicati per la prima volta nel 1911 da Wilhelm Böhm, all'interno della seconda edizione dei *Gesammelte Werke* da lui curata⁶³. I brani erano qui raccolti proprio sotto il titolo *Aphorismen* e proprio nel medesimo volume, il terzo, in cui Brecht avrebbe potuto trovare anche la traduzione di *Antigone*⁶⁴. La costituzione testuale, però, indica chiaramente che il testo di Böhm non può essere stata la fonte brechtiana: nell'edizione di inizio Novecento, infatti, mancava l'ultimo brano utilizzato da Brecht, senza considerare altre, minori lacune e alcune incongruenze puntuali⁶⁵. Per giunta, l'edizione di Böhm non presentava altri due testi hölderliniani che Brecht sfruttò per la rielaborazione⁶⁶.

Pure da scartare è l'ipotesi che Brecht abbia fatto riferimento alla successiva edizione storico-critica, quella di Franz Zinkernagel (1914-1921)⁶⁷. In questo caso, infatti, le lacune per quello che concerne i cosiddetti *Apho-*

fondimenti critici e messe in scena contemporanee si consulti anche l'edizione elettronica, consultabile all'indirizzo www.stala.bwl.de/hoelderlin e sostituiva della cartacea per tutte le accessioni dello Hölderlin-Archiv posteriori al 1984 compreso.

⁶² Vanno dunque escluse tutte le edizioni singole di *Antigone* o anche di entrambe le tragedie di Sofocle nella traduzione di Hölderlin. Pure da scartare è l'ipotesi che Brecht abbia utilizzato la rielaborazione della versione hölderliniana stesa da Wilhelm Michel nel 1923, fondamento delle messe in scena del primo Novecento (Sophokles: *Antigone*, Übersetzung von Friedrich Hölderlin, Textbearbeitung von Wilhelm Michel, Leipzig 1940. Sull'argomento si legga FLASHAR 1991: 145sgg.).

⁶³ *Friedrich Hölderlin. Gesammelte Werke*. Zweite, vermehrte Auflage, herausgegeben von Wilhelm Böhm, Jena 1909-1911 [abbr.: *Böhm*].

⁶⁴ *Böhm III*: 355-360.

⁶⁵ Nel *Programmheft* brechtiano, infatti, compare il brano «Meist haben sich Dichter [...] zur Natur» (HECHT 1988: 180), del tutto assente nell'edizione di Böhm, e anche gli altri passi citati presentano notevoli differenze: si confronti ad esempio l'inizio del brano «Nur das ist die wahrste Wahrheit [...] kein Leben» (HECHT 1988: 179; *Böhm III*: 357).

⁶⁶ Si tratta per la precisione delle versioni hölderliniane di due epinici di Pindaro, *Pitica I* e *Pitica IV* (si veda *infra*, nota 94sgg.).

⁶⁷ *Friedrich Hölderlins Sämtliche Werke und Briefe in fünf Bänden. Kritisch-historische Ausgabe*, herausgegeben von Franz Zinkernagel, Leipzig 1914-1921 [abbr.: *Zink.*].

rismen sono addirittura più ampie, per quanto diversamente localizzate⁶⁸; l'eventualità che Brecht abbia potuto servirsi delle edizioni di Böhm e di Zinkernagel in parallelo, comunque scarsamente probabile per ragioni di agilità e di reperibilità, è da rigettare poiché anche una faticosa collazione fra i due testi non permette di giungere alla versione presentata nel *Programmbeft*.

A costituire invece certamente il principale testo di riferimento di Brecht fu la più celebre e più influente edizione storico-critica delle opere di Hölderlin della prima metà del Novecento, iniziata da Norbert von Hellingrath e conclusa, dopo la morte in guerra di quest'ultimo, da Ludwig von Pigenot e da Friedrich Seebass⁶⁹ (1913-1923). Dal terzo e dal quinto volume, in particolare, Brecht ha potuto trarre tutti i testi variamente utilizzati per la sua rielaborazione. Ancora una volta, sono gli *Aphorismen* a fungere da prova discriminante: è quella di Hellingrath infatti l'unica edizione a proporli con il titolo, nell'ordine e nella forma che ritroviamo in Brecht, fatte salve le scelte ortografiche per le quali si può ben supporre un intervento a *posteriori* del drammaturgo stesso⁷⁰.

Stabilita con certezza l'edizione principale dalla quale Brecht trasse i testi di Hölderlin, resta da valutare l'ipotesi che essa non sia stata l'unica utilizzata. Se, come vedremo più avanti, alcuni passaggi della rielaborazione di *Antigone* sono spiegabili solo ipotizzando il ricorso a un'altra traduzione ovvero il confronto diretto o mediato con il testo greco, l'edizione di Hellingrath è invece di per sé necessaria e sufficiente per quello che concerne le citazioni holderliniane. Più che ragioni strettamente testuali, dunque, sarebbero piuttosto altre considerazioni a far ponderare l'eventualità che sulla scrivania di Brecht, prima dell'impegnativa edizione storico-critica, o accanto ad essa, si sia trovata una pubblicazione più agile. Pensiamo in particolare, come il lettore avrà già in parte inteso, al volume nato in concomitanza con la messa in scena amburghese del 1946, un testo che, specie grazie alla postfazione di Ludwig Benninghaus, avrebbe potuto fornire a Brecht anche una collocazione culturale della traduzione holderliniana più attuale e più vicina alle sue intenzioni.

2.4 Modalità della trasformazione

Motivata da ragioni sostanzialmente pratiche⁷¹ e non mediata da una

⁶⁸ Innanzitutto, lievemente diverso è il titolo sotto il quale Zinkernagel raccoglie questi testi: «Aphoristisches» (*Zink.* II: 427); inoltre, in questa edizione non sono raccolti il secondo, il terzo e il quarto brano utilizzato da Brecht nel *Programmbeft* («Aus Freude [...] einseitig schieß», «Da hingegen [...] dafür leben» e «Vortreffliche Menschen [...] verlernt», HECHT 1988: 179sg.), mentre compare l'ultimo passo, non riportato da Böhm («Meist haben sich Dichter [...] zur Natur», HECHT 1988: 180; *Zink.* II: 430).

⁶⁹ Si veda *supra*, nota 5.

⁷⁰ *Aphorismen* (*Hell.* III: 241-247), da confrontarsi con HECHT 1988: 179sg.

⁷¹ Se la scelta della traduzione di Hölderlin, e non altrui, pare essere stata dettata soltanto dal consiglio di Neher, la decisione di mettere in scena *Antigone*, e non un'altra *pièce*,

conoscenza preliminare della sua ostica complessità⁷², la scelta della traduzione di Hölderlin ebbe conseguenze di grande importanza sulla forma testuale della rielaborazione e dunque sul suo significato complessivo. Brecht, in crescente difficoltà di fronte a un testo di risonanze inaspettate, cercò di superare l'ostacolo operando una trasformazione su diversi livelli e secondo differenti regimi, facendo ricorso anche ad altre fonti, holderliniane e goethiane, correggendo in alcuni punti la traduzione attraverso una consulenza che gli permise di ristabilire il significato originario del testo sofocleo e lanciandosi in un'imitazione dello stile holderliniano nelle sezioni che non riprendono direttamente il contenuto del testo originale. L'analisi che segue presenterà esempi tipici della modalità di intervento di Brecht, dedicandosi nell'ordine alla descrizione delle tipologie di trasformazione sull'esempio della prima battuta di Antigone (2.4.1), alla ricognizione dei dati che provano il ricorso ad un'altra traduzione o al testo greco (2.4.2), alla dimostrazione dell'utilizzo da parte di Brecht di una fonte holderliniana finora ignota alla critica (2.4.3) e al recupero di tutte le fonti e le suggestioni esterne ad *Antigone*, holderliniane e non, presenti nella rielaborazione (2.4.4).

2.4.1 Citazione, variazione e imitazione

Come noto, la tragedia sofoclea si apre all'alba con un concitato dialogo fra Antigone e Ismene: nelle parole delle figlie di Edipo si dispiega così l'antefatto, la morte «di reciproca mano»⁷³ dei fratelli Eteocle e Poli-

è stata ampiamente spiegata dalla critica, che ha sottolineato il ventaglio di possibilità che Curjel propose a Brecht (*Antigone, Phèdre, Macbeth, Mutter Courage und ihre Kinder, Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*), il carattere esemplare e in qualche modo già provocatorio insito nella rielaborazione della tragedia sofoclea (si pensi alla coincidenza con il lavoro teorico al *Kleines Organon für das Theater* e dunque al confronto con il cosiddetto teatro aristotelico), il suo significato storico, nelle parole dello stesso Brecht, di «try out für Berlin» (*An Lion Feuchtwanger*, marzo 1948, *BW* XXIX: 445). Per una stimolante presentazione di queste problematiche in un divertito e divertente dialogo immaginario fra Sofocle e Brecht si legga JENS 1974; si vedano inoltre FUEGI 1972, FLASHAR 1988a e 1991, MITTENZWEI 1989 e JOOST 2001.

⁷² Le prime affermazioni di Brecht sull'*Antigone* holderliniana sono palesemente segnate da una scarsa conoscenza del testo e della sua fortuna. Così, se in una lettera al figlio Stefan del dicembre 1947 egli scriveva di una «Hölderlinische (ziemlich getreue) Übertragung aus dem Griechischen» (*BW* XXIX: 440), nell'*Arbeitsjournal* del 16 dicembre 1947 ne sosteneva una scarsa fortuna scenica («die Hölderlinische Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird», *BW* XXVII: 255): evidentemente Brecht non era a conoscenza delle numerose messe in scena degli anni della guerra, legate alla propaganda nazionalsocialista (si veda *supra*, nota 59).

⁷³ La tragedia di Sofocle è citata nella traduzione italiana di Raffaele Cantarella, qui v. 14 (Sofocle: *Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, traduzione di Raffaele Cantarella, note e commento di Maria Cavalli, a cura di Dario Del Corno, Milano 1982). Ove necessario, verrà riportato anche il testo greco, tratto da *Sophocles. Tragoediae. Tom. II. Trachiniae. Antigone. Philoctetes. Oedipus Coloneus*, iterum edidit R. D. Dawe, Leipzig 1985 (Bibliotheca

nice e il successivo editto del nuovo re, Creonte, che nega sepoltura al secondo e dispone che egli sia lasciato «illacrimato e insepolto, gradito tesoro per gli uccelli che spiano il piacere del pasto»⁷⁴. Antigone comunica alla sgomenta sorella la sua intenzione di dare ciò nondimeno onori funebri al fratello: «io lo seppellirò, e per me sarà bello fare questo, e morire. Amata giacerò insieme a lui che amo, avendo commesso un santo crimine»⁷⁵. Chiusosi il prologo e prima che il gesto di Antigone scateni la tragedia, il coro ripropone nella parodo l'esito fraticida dell'assedio, esaltando la vittoria che ha sorriso alla città e annunciando oblio e ringraziamento: «ai templi tutti degli dèi con notturni cori moviamo: e Bacco ci guidi, scuotendo il suolo di Tebe»⁷⁶.

Al prologo sofocleo, prima scena del primo atto nella versione hölderliniana, corrispondono in Brecht i vv. 1-105: di questo brano proponiamo la prima battuta di Antigone (vv. 1-20), esemplificazione dei processi trasformativi del testo di partenza. Presentiamo a sinistra la traduzione di Hölderlin e a destra la rielaborazione Brecht, evidenziando in corsivo i passi della prima che il drammaturgo ha citato o variato e i corrispondenti brani della seconda. Giacché, come vedremo, Brecht utilizza per questi pochi versi anche alcuni passi della versione hölderliniana della successiva parodo, anche questi ultimi sono riportati a sinistra.

Gemeinsam*schwesterliches!* o *Ismenes* Haupt!
Weißt du etwas, das nicht der Erde Vater
Erfuhr, mit uns, die wir bis hieher leben,
Ein Nennbares, seit *Ödipus* gehascht ward?
Nicht eine *traur'ge Arbeit*, auch kein *Irrsal*,
Und *schändlich* ist, und ehrlos nirgend eines,
Das ich in deinem, meinem Unglück nicht
gesehn.
Jetzt aber, ahnest du das, was der Feldherr
Uns kundgethan, in offner Stadt, so eben?
Hast du gehört es? oder weißt du nicht,
Wie auf die Lieben kommet Feindesübel?
(vv. 1-11)

O Blick der Sonne, du schönster, der
Dem *siebenhörigen Thebe*
Seit langem scheint, bist einmal du

Schwester, Ismene, Zwillingkreis
Aus des *Ödipus* Stamm, weißt du etwas
Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches
Das der Erde Vater noch nicht verhängt hat
Über uns, die bis hierher lebten?
In langem Krieg, einer mit vielen
Fiel Eteokles uns, der Bruder. Im Zug des
Tyrannen
Fiel er jung. Und, jünger als er, Polyneikes
Sieht den Bruder zerstampft unterm
Gäulehuf. Weinend
Reitet er aus unfertiger Schlacht, denn
anderes andrem
Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart
Anregend einem mit dem Rechten die Hand
erschütterert. Schon
Hat der *hinstürzende Flüchtling*

scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana) [abbr.: *Soph.*]. Di qui in avanti indicheremo i testi di *Antigone* con la sola indicazione dell'autore/traduttore e del numero del verso.

⁷⁴ Sofocle, vv. 29-30.

⁷⁵ Sofocle, vv. 71-74.

⁷⁶ Sofocle, vv. 152-154.

Erschienen, o Licht, bist du,
 O Augenblick des goldenen Tages,
 Gegangen über *die Dirzäuschen Bäche*,
 Und den Weisschild, ihn von Argos,
 Den Mann, gekommen in Waffenrüstung,
Den hinstürzenden Flüchtling
 Bewegst du mit der Schärfe des Zaums
 [...]
 Anderes andrem
Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart
Anregend einen mit dem Rechten die Hand
erschüttert.
 (Hölderlin, vv. 102-111, 143-145)

Die Dirzäuschen Bäche gequert, aufatmend
 Sieht er *Thebe, die Siebentorige*, stehn, da greift
 Den vom Blut des Bruders Besprengten
Kreon, der hinten
 Einpeitscht alle sie in die Schlacht, und
zerstückt ihn.
Sagten sie dir's, oder sagten sie's nicht, was
 Weiter gehäuft sein soll auf des Ödipus
 Hinschwindend Geschlecht?
 (Brecht, vv. 1-20)

Brecht interviene ampiamente sul testo di Hölderlin: alla citazione letterale si affiancano sia la variazione minimale (inversione dell'ordine sintattico o sua ristrutturazione), sia la rielaborazione più decisa, che riutilizza materiale lessicale o si avventura finanche in un rifacimento, talora imitativo. I vv. 2-6 riordinano i corrispondenti versi hölderliniani, non senza qualche traccia che può già far pensare a uno sguardo più o meno mediato al testo sofocleo, ma con una tendenza generale al riuso serrato della lettera della traduzione ottocentesca. Per il primo verso la scelta brechtiana è invece più risoluta, palesemente semplificatrice, e va a toccare uno dei passi più esposti della “mostruosa”⁷⁷ traduzione di Hölderlin: al potentissimo *hápax* «Gemeinsamschwesterliches», così ricco di risonanze, Brecht preferisce una dizione più piana e più convenzionale, presumibilmente anche attraverso il ricorso ad altra traduzione o al testo greco. L'ultima parte dell'originaria battuta di Antigone (Hölderlin, vv. 8-11), invece, va incontro a una decisa riscrittura nei versi finali del brano brechtiano (Brecht, vv. 18-20), in cui permane solo una traccia strutturale e il significato complessivo della fonte sofoclea, non necessariamente attraverso la mediazione hölderliniana. Fuori dall'ambito della citazione e della rielaborazione, però, non decade il riferimento al testo di Hölderlin: come poi succede costantemente nel resto della *pièce*, Brecht fa infatti ampio uso di una vera e propria imitazione stilistica. In questo caso, tratti palesemente mimetici del-

⁷⁷ Si legga il commento di George Steiner alla prima parola della traduzione hölderliniana: «The opening word of *Antigonä* is a willed monster: *Gemeinsamschwesterliches!* The adjective constitutes a visual, auditive, semantic welding of all the connotations of sorority, shared destiny, blood-relation, forced “oneness” which are set out serially and discretely in the Greek» (STEINER 1984: 85). Il volume del celebre studioso, seppur retto da un'aperta sfiducia nei confronti delle sorti contemporanee della tragedia, rimane uno dei testi imprescindibili per seguire le tracce della figlia di Edipo nella modernità, specie nell'idealismo tedesco.

l'alto stile hölderliniano sono la prolessi del genitivo («des Ödipus [...] Geschlecht»); Brecht, vv. 19-20) e alcune scelte lessicali⁷⁸.

Se i versi appena analizzati presentano una per una le modalità di rielaborazione che poi trovano ampio utilizzo nella *pièce*, la parte centrale della battuta (Brecht, vv. 6-17) è dedicata alla narrazione del nuovo antefatto ed appare di primo acchito estranea alla fonte. Il ricorso ad essa tuttavia, pur se meno esplicito, è nondimeno fondamentale: Brecht intesse in questo caso passi tratti dalla parodo, citati quasi letteralmente, a sezioni bensì originali, ma stese in uno stile che imita il *ductus* di Hölderlin⁷⁹. Troviamo qui dunque accostati procedimenti già rilevati distintamente, secondo una modalità di riuso dell'ipotesto altamente complessa; l'unione di citazione e imitazione è qui inoltre ulteriormente complicata dalla decisa transmotivazione⁸⁰, per certi versi un vero e proprio ribaltamento della geometria morale sofoclea. Così avverrà in tutta la rielaborazione: la novità assoluta del contenuto non corrisponderà affatto alla rinuncia al gioco intertestuale, al contrario, Brecht si avvarrà dell'ipotesto hölderliniano anche nei luoghi più estranei alla vicenda antica, specialmente ma non unicamente in regime imitativo.

⁷⁸ Per una disamina attenta e talvolta fortemente critica dell'imitazione brechtiana dello stile di Hölderlin si leggano POHL 1969 e WEISSTEIN 1973. Utili anche l'analisi contrastiva di BUCK 1990 e le interessanti considerazioni sugli aspetti metrici della rielaborazione di BALDO 1987: 120sgg.

⁷⁹ Si veda fra l'altro la macchinosa perifrasi «den vom Blut des Bruders Besprengten», ulteriormente enfaticizzata dall'allitterazione e dalla posizione intermedia fra verbo («greift») e soggetto («Kreon»), o ancora, a maggior complicazione del periodo, l'inserzione della relativa «der hinten einpeitscht alle sie in die Schlacht» prima di un secondo verbo («zerstück») retto dal medesimo soggetto (Brecht, vv. 15-17). Brecht tenta di armonizzare i passaggi assolutamente nuovi con le citazioni hölderliniane, non senza l'aggiunta di sfumature che concorrano a una decisa ridefinizione del panorama ideologico e morale della tragedia: nel passo che abbiamo appena citato, la figura di Creonte conosce ad esempio una potente caratterizzazione verso tratti tirannici. Fra l'altro, Brecht utilizza già qui «Tyrann» (v. 7) a fronte di Hölderlin, v. 8: «Feldherr» come traduzione di Sofocle, v. 8: *στρατηγὸν*; altrove addirittura «mein Führer» (v. 186) a fronte di Hölderlin, v. 231: «mein König» come traduzione di Sofocle, v. 223: *ἄναξ* (poi *passim*).

⁸⁰ La battaglia in cui muoiono Eteocle e Polinice è in Brecht parte di una guerra di aggressione che Creonte ha fortemente voluto per ragioni di interesse economico e politico e per la quale egli ha ottenuto l'appoggio dei vecchi Tebani, almeno fino a quando le sorti del conflitto non si rovesciano: non è difficile leggere in questa variazione sia un'interpretazione marxista della storia, e segnatamente della guerra, sia un riferimento agli eventi della Seconda guerra mondiale, attraverso la costruzione di una sorta di lettura parallela in cui Creonte può essere visto come *alter ego* di Hitler, i vecchi del coro quali figura degli industriali tedeschi e più in generale del ceto economicamente più potente e connivente, la disfatta dei Tebani di fronte alla riscossa dei valorosi Argivi come una Stalingrado in veste antica. La critica si è diffusamente espressa su questi aspetti della rielaborazione, letti in luce sempre più problematica con il passare degli anni e delle ideologie.

2.4.2 Recupero del testo sofocleo oltre la traduzione hölderliniana

L'«Antigone» brechtiana non è mera trasformazione intertestuale della traduzione di Hölderlin, bensì piuttosto variazione complessa di numerosi ipotesti; inoltre, ed è questo un dato di particolare interesse, l'ampliamento a ritroso delle fonti non avviene unicamente per ramificazione, ma procede anche in profondità, moltiplicando i gradi di intertestualità: Werner Frick ha parlato a questo proposito di «littérature au troisième degré»⁸¹.

Il testo sofocleo, innanzitutto, non compare nella rielaborazione solo attraverso la mediazione del traduttore ottocentesco: alcuni passaggi dimostrano che Brecht ha recuperato la lettera della tragedia antica oltre la versione intermedia. Prova di questo ricorso al testo greco, certamente attraverso l'ausilio di un'altra traduzione o di un collaboratore competente in materia, sono fra gli altri i versi seguenti:

Ich also bitte sie, die drunten sind Mir zu verzeihen [...] (Hölderlin, vv. 67-68)		Also Bitt ich die drunten, die nur Erdreich unterdrückt Mir zu verzeihen [...] (Brecht, vv. 65-67)
---	--	--

Qui Brecht inserisce nel testo hölderliniano una sorta di glossa esplicativa («die nur Erdreich unterdrückt») che ripristina e carica di ulteriore enfasi l'elemento lessicale sofocleo della «terra», andato perduto nella versione intermedia⁸². D'intervento pienamente correttivo si dovrà invece parlare per il v. 531:

Von anderen gefallen auch die Weiber. (Hölderlin, v. 591)		's gibt mehr als einen Acker, wo man pflügen kann (Brecht, v. 531.)
--	--	--

in cui Brecht ripristina la metafora sofoclea dell'aratro⁸³ a fronte di un

⁸¹ FRICK 1998: 502. La variazione del concetto genetiano di *littérature au second degré* permette a Frick di sottolineare il carattere particolare del testo brechtiano, dotato formalmente di uno «zweifacher Prätext-Bezug» (*ibidem*) e perciò esempio singolare di commistione fra le due grandi modalità di trasformazione della tragedia antica nella modernità: la traduzione e la rielaborazione. A ben guardare, si potrebbe proseguire il gioco di Frick anche oltre il «terzo grado», giacché come dimostreremo il «riferimento ipotestuale» di Brecht è più che «doppio»: ai due testi maggiori, Sofocle e Hölderlin, si aggiungono infatti ulteriori fonti, sia per ampliamento orizzontale (altri testi di Hölderlin e di Goethe), sia per approfondimento verticale (varianti hölderliniane della traduzione di «Antigone»). Ciò che conta, ad ogni modo, è notare come nella complessa rete di riferimenti Hölderlin occupi un ruolo centrale.

⁸² Sofocle, v. 65, ha espressamente: τὸς ὑπὸ χθονός («i morti sotterra»).

⁸³ Sofocle, v. 569: ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γῦαι («anche i campi di altre donne ci sono, da arare»).

completo travisamento hölderliniano⁸⁴. Ulteriori occorrenze confermano il dato presentato⁸⁵; resta da stabilire se Brecht abbia utilizzato un'altra traduzione tedesca di *Antigone*, magari quella molto celebre e molto diffusa di Johann Jakob Christian Donner⁸⁶, o se invece, come suggerisce un documento peraltro di scarsa affidabilità, egli si sia avvalso della collaborazione di chi era in grado di discernere i punti in cui la traduzione hölderliniana si allontanava eccessivamente dal testo greco⁸⁷. Comunque sia, va sottoli-

⁸⁴ Hölderlin fu tratto in inganno da una corruzione presente nell'edizione da lui utilizzata, che riportava *γύναι* al posto di *γύαι* (si leggano al proposito le note di Beißner in *SLAV*: 497).

⁸⁵ Si veda ad esempio Brecht, vv. 834-836: «Aber des Geschicks ist furchtbar die Kraft. / Nicht *Reichtum*, der Schlachtgeist nicht / Kein Turm entrinnt ihm», che ripristina Sofocle, v. 952: *ἄλβος* («ricchezza») in luogo dell'errato Hölderlin, vv. 989-991: «Aber des Schiksaals ist furchtbar die Kraft. / Der *Regen* nicht, der Schlachtgeist / Und der Thurm nicht [...]» (sottolineature nostre).

⁸⁶ La traduzione di Donner, pubblicata per la prima volta nel 1839 e in seguito più volte rivista e riedita dal medesimo, costituì il testo dell'epocale messa in scena del 1841 al Neues Palais di Potsdam, sotto la supervisione di Ludwig Tieck e con le musiche di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Anche grazie alla felice combinazione con le note del grande compositore, la versione di Donner ebbe grande successo per tutto il XIX secolo e oltre; sull'argomento si veda FLASHAR 1991: 66sgg. Lo stesso Flashar rintraccia l'utilizzo della traduzione di Donner negli ultimissimi versi della rielaborazione di Brecht (*ibidem*: 189); un ulteriore indizio potrebbe essere il già citato emistichio «wo man pflügen kann» (Brecht, v. 531), che corrisponde letteralmente a Donner, v. 567. In mancanza di una piena corrispondenza fra la lettera della traduzione di Donner e le «correzioni» brechtiane, si può supporre che la traduzione ottocentesca sia stata consultata nel confronto con il testo greco. Al ragionamento di Flashar si accorda un'ulteriore, interessante testimonianza contenuta negli *Arbeitsmaterialien* (BW XXIV: 349): qui Brecht cita un celebre verso sofocleo in due traduzioni differenti, entrambe riportate fra virgolette (Sofocle, v. 523: *οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν*; «non sono nata per condividere l'odio, ma l'amore»). Se la seconda è quella hölderliniana («Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich», Hölderlin, v. 544), che Brecht riprende quasi letteralmente nel testo drammatico («Zum Hasse nicht, zur Liebe leb ich», Brecht, v. 489), la prima («Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da», HECHT 1988: 22) è quasi perfettamente coincidente con Donner, v. 521: «Nicht mitzuhassen, mitzulieben leb' ich nur». Il fatto che gli *Arbeitsmaterialien* risalgano al periodo di composizione della rielaborazione, e non come altri testi di commento a momenti successivi, non fa che accrescere la preziosità di questa testimonianza (per la datazione al dicembre 1947 si confronti BW XXIV: 566). I passi della traduzione di Donner sono citati da Sophokles, *Antigone*, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg⁸1875. Non va dimenticato che, nel variegato panorama delle traduzioni tedesche di *Antigone* nel Novecento, si contano numerosi casi di rielaborazione della versione di Donner, tanto da non poter escludere che Brecht abbia avuto sotto mano uno di questi testi. Per fare solo un esempio, il volume Sophokles, *Antigone. Ein Trauerspiel*, auf Grund der Übersetzung von Donner, Paderborn 1937, cronologicamente assai prossimo alla rielaborazione brechtiana, riporta per il v. 521 una traduzione quasi perfettamente coincidente con quella succitata degli *Arbeitsmaterialien*: «Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich nur».

⁸⁷ La Berlau ricorda, a notevole distanza di tempo, che «Brecht hatte verschiedene Übersetzungen von Sophokles geprüft – ich sah sogar einen Text in Griechisch, denn

neato il fatto che gli interventi sul testo di Hölderlin, per quanto in numero e di portata sufficienti a provare il ricorso ad altre fonti, non sono condotti con sistematicità: con altrettale, anzi forse con maggiore frequenza Brecht mantiene infatti passi palesemente errati o di scarsa perspicuità⁸⁸. Su questa base, dunque, nulla permette di attribuire al trattamento brechtiano della traduzione ottocentesca il carattere di semplificazione *tout court*, e tanto meno di revisione alla luce dell'originale: la citazione letterale del testo holderliniano avviene anche nei punti in cui essa comporta una notevole difficoltà di comprensione per il pubblico, e le poche “correzioni” lasciano intravedere, più che una volontà chiarificatrice, il tentativo di recuperare elementi sofoclei che a parere di Brecht avevano perduto in incisività, in freschezza o in intensità nella versione del poeta svevo.

Brecht hatte jemanden gefunden, der ein bißchen Griechisch beherrschte – und sich dann für die Hölderlinsche Bearbeitung entschieden» (BERLAU 1975: 210, ora anche in HECHT 1988: 184). La Berlau non era in Svizzera mentre Brecht stendeva la rielaborazione di *Antigone*: ella vi giunse appena in tempo per scattare le fotografie di scena della prova generale, poi confluite nel *Modellbuch*. Se i ricordi della Berlau si basano su notizie di seconda mano ma comunque veritiere, si può supporre che ella non distingua precisamente fra il momento in cui Brecht scelse *Antigone* e le successive settimane di lavoro alla rielaborazione, unico lasso di tempo in cui la consultazione di altre traduzioni e/o la collaborazione di qualcuno che «possedeva un po' di greco» potrebbero avere influito sugli interventi brechtiani. La testimonianza, da prendere con beneficio di inventario, potrebbe comunque riflettere una verosimile compresenza di riferimento a un'altra o addirittura «diverse altre traduzioni» (fra cui probabilmente quella di Donner, si veda *supra*, nota 86) e di sguardo al testo greco. Nessuno ha mai sottolineato come in realtà manchi un tassello che permetta di spiegare come mai Brecht, che considerava all'inizio la traduzione di Hölderlin «ziemlich getreu» (si veda *supra*, nota 72), abbia poi preso atto di alcuni errori e abbia deciso di correggerli. Il fatto che i passi sottoposti a miglioria siano caratterizzati, già a livello sofocleo, da notevole forza icastica può far pensare che qualche collaboratore più avvezzo ad *Antigone*, magari Neher, abbia qua e là ricordato l'originale e spinto così a un confronto con il testo di partenza.

⁸⁸ Fra tutti, basterà ricordare un celebre passo che scatenò le risa di Schiller per poi occupare le riflessioni di molti studiosi novecenteschi, impegnati a rivalutare la forza della versione di Hölderlin: nel prologo Sofocle fa pronunciare a Ismene una battuta (v. 20: *τί δ' ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος*) che le traduzioni odierne rendono con perifrasi differenti (nel nostro caso: «Che c'è? È chiaro che sei agitata per qualche proponimento»), attribuendo comunque al verbo greco *καλχαίνω*, letteralmente “avere colore rosso scuro”, il significato traslato di “essere inquieto, turbato, agitato”. Hölderlin tradusse questo verso con una sconvolgente formulazione, assieme iperletterale e travisante: «Was ist, du scheinst ein rothes Wort zu färben» (Hölderlin, v. 21), che Brecht accoglie con irrilevante inversione: «Du färbst mir / Scheint's ein rotes Wort» (Brecht, v. 29. Sulla scelta holderliniana nel contesto del suo approccio alla traduzione del greco si veda fra i numerosi lavori la lucida e convincente analisi di SANDRIN 1996). Ancora, proprio nei versi della parodo che Brecht riutilizza nella prima battuta di *Antigone* già citata per esteso, non troviamo correzione di Hölderlin, vv. 144sg.: «wenn der [Ares; M. C.] hart / Anregend einen mit dem Rechten die Hand erschütterb», che aveva equivocato l'epiteto *δεισιόσειρος* (Sofocle, v. 140: «valido protettore»; per districarsi nel fraintendimento di Hölderlin si legga il commento di Beißner in *StA V*: 487).

2.4.3 Una nuova fonte hölderliniana dell'“*Antigone*” di Brecht

Brecht non si limita a rielaborare la traduzione di Hölderlin con lo sguardo al testo originale di Sofocle, ma utilizza anche una versione hölderliniana frammentaria del primo stasimo, stesa nel 1800 e poi scartata, interpolandola con la traduzione pubblicata nel 1804. Pur nell'esiguità quantitativa dell'intervento sul testo, si tratta di un fatto assai significativo giacché, in uno dei momenti più celebri e poeticamente più intensi della tragedia, esso testimonia la profondità del confronto con la lettera hölderliniana, assunta come punto di riferimento non casuale e non marginale, ma fondante e imprescindibile nel recupero moderno della tragedia antica. Ignorata anche dalla critica brechtiana più accorta, quest'acme della stratificazione testuale di *Antigone* assume agli occhi di scrive un significato molto rilevante.

Per una migliore intelligenza del complesso incrocio testuale riportiamo qui di seguito il brano in oggetto, la prima parte del celeberrimo coro: Brecht eredita attraverso Hölderlin la forma sostanzialmente intatta della pagina sofoclea, rimandando una vera e propria riscrittura alla sezione successiva. Evidenziamo in questo caso i passi della rielaborazione che si discostano dalla traduzione del 1804:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
 Ungeheurer, als der Mensch.
 Denn der, über die Nacht
 Des Meers, wenn gegen den Winter
 wehet
 Der Südwind, fährt er aus
 In geflügelten sausenden Häussern.
 Und der Himmlischen erhabene Erde
 Die unverderbliche, unermüdete
 Reibet er auf; mit dem strebenden
 Pfluge,
 Von Jahr zu Jahr,
 Treibt sein Verkehr er, mit dem
 Rossegeschlecht',
 Und leichtträumender Vögel Welt
 Bestrickt er, und jagt sie;
 Und wilder Thiere Zug,
 Und des Pontos salzbelebte Natur
 Mit gesponnenen Nezen,
 Der kundige Mann.
 Und fängt mit Künsten das Wild,
 Das auf Bergen übernachtet und
 schweift.

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
 Ungeheurer als der Mensch.
 Denn der, über die Nacht
 Des Meers, wenn gegen den Winter
 wehet
 Der Südwind, fährt er aus
 In geflügelten sausenden Häusern.
 Und der Himmlischen erhabene Erde
 Die Unverderbliche, Uermüdete
 Reibet er auf mit dem strebenden
 Pfluge
 Von Jahr zu Jahr
Umtreibend das Gäulegeschlecht.
Leichtgeschaffener Vogel Art
 Bestrickt er und jagt sie.
 Und wilder Tiere *Volk.*
 Und des Pontos salzbelebte Natur
Mit listig geschlungenen Seilen
 Der kundige Mann.
 Und fängt mit Künsten das Wild,
 Das auf Bergen übernachtet und
 schweift.

Und dem raumähnigen Rosse wirft er
um
Den Naken das Joch, und dem Berge
Bewandelnden unbezähmten Stier.
(Hölderlin, vv. 349-370)

Und dem rauhmähnigen Rosse wirft er
um
Den Nacken das Joch, und dem Berge
Bewandelnden, unbezähmten Stier.
(Brecht, vv. 268-289)

Come si può facilmente notare, a parte variazioni all'ortografia e alla punteggiatura, Brecht interviene assai poco sulla splendida traduzione di Hölderlin, e precisamente in quattro punti. In primo luogo, Brecht sostituisce «Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht'» con il più conciso «Umtreibend das Gäulegeschlecht»; al verso successivo «leichtträumender Vögel Welt» diviene «leichtgeschaffener Vogel Art»; poco oltre allo «Zug» di animali selvatici subentra un «Volk» e infine la pesca dell'uomo non avviene «mit gesponnenen Nezen», bensì «mit listig geschlungenen Seilen». La critica, registrando queste variazioni, ha sempre attribuito ad esse il carattere di interventi autonomi dell'autore novecentesco, vuoi per ragioni stilistiche, vuoi per maggiore aderenza all'originale greco: esse erano dunque iscritte in alcune delle principali tendenze della rielaborazione e lette come segnali di un intervento che, nella seconda parte dello stasimo, si sarebbe fatto assai più deciso⁸⁹. In realtà, di brechtiano in queste quattro variazioni c'è soltanto il primo elemento del composto «Gäulegeschlecht»: per il resto, Brecht non fa altro che recuperare la versione holderliniana, frammentaria e scartata, dello stesso stasimo sofocleo, incastonandola nel corpo della traduzione pubblicata nel 1804. Riportiamo qui di seguito il testo holderliniano, evidenziando i passaggi utilizzati da Brecht:

Vieles gewaltige giebts. Doch nichts
Ist gewaltiger, als der Mensch.
Denn der schweiffet im grauen
Meer' in stürmischer Südluft
Umher in wogenumrauschten
Geflügelten Wohnungen.
Der Götter heilige Erde, sie, die
Reine, die mühelose,
Arbeitet er um, *das Pferdegeschlecht*
Am leichtbewegten Pflug von
Jahr zu Jahr *umtreibend*.

Leichtgeschaffener Vogelart
Legt er Schlingen, verfolgt sie,

⁸⁹ Si veda ad esempio il fraintendimento in cui incorre perfino l'occhio vigile di Werner Frick, che attribuisce alla penna di Brecht tutte le variazioni riportate (FRICK 1998: 507).

Und der Thiere wildes *Volke*,
 Und des salzigen Meers Geschlecht
Mit listiggeschlungenen Seilen,
 Der wohlerfahrene Mann.
 Beherrscht mit seiner Kunst des Landes
 Bergebewandelndes Wild,
 Dem Naken des Rosses wirft er das Joch
 Um die Mähne und dem wilden
 Ungezähmten Stiere.⁹⁰

Analizzando la genesi del coro brechtiano, inoltre, si scopre che il recupero della versione frammentaria avvenne in una seconda fase del lavoro, con ogni probabilità già nel corso delle prove del gennaio 1948. Nei dattiloscritti conservati presso il Brecht-Archiv di Berlino si ritrovano infatti le correzioni apportate dal drammaturgo sulla prima stesura e si possono così ricostruire le modalità e ipotizzare le motivazioni dell'intervento *a posteriori*. In un primo momento Brecht aveva evitato di variare alcunché della traduzione, riportandola fedelmente nella lettera della sua edizione di riferimento; solo in un secondo tempo, forse imbattendosi nella prima versione hölderliniana dello stasimo⁹¹, forse attraverso il confronto con un'altra edizione⁹², egli decise di intervenire in quei pochi punti del testo⁹³.

Culmine di approfondimento del lavoro brechtiano sui testi di Hölderlin, l'esigua variazione non modifica certamente il significato del brano e tanto meno della rielaborazione, ma è segnale importante di un intenso la-

⁹⁰ *Hell. V*: 1; *StA V*: 42.

⁹¹ Nell'edizione di Hellingrath il brano frammentario compariva in posizione particolarmente esposta, proprio in apertura del quinto volume.

⁹² Interessante è notare come nella più volte citata edizione del 1946 la prima versione del coro non fosse presentata come variante, bensì inserita senza alcuna spiegazione al posto di quella definitiva nel corpo della traduzione: forse Brecht, notata questa differenza in un confronto fra i due testi a disposizione, ha poi recuperato nell'edizione di Hellingrath la costituzione precisa delle varianti; a spingere a una collazione potrebbero essere state le parole di Benninghaus nella postfazione al volume del 1946, che pur con errori indicava l'esistenza di due versioni del medesimo stasimo: «Das bestimmte Chorlied über die Macht des Menschen beginnt in der früheren Fassung vokabelmäßig wörtlich: "Vieles Gewaltige lebt, nichts ist ..."». Hölderlin weiß: das ist es noch nicht, darin fehlt das Schaudern. So hebt die endgültige Fassung an: "Ungeheures lebt, nichts ist ungeheurer als der Mensch"» (BENNINGHAUS 1946a: 60).

⁹³ Riportiamo a titolo di esempio la genesi di Brecht, v. 278: «Umtreibend das Gäulegeschlecht». Come si evince dal quaderno di regia di Brecht, dattiloscritto catalogato presso il Brecht-Archiv di Berlino con la segnatura 593/39, Brecht aveva da principio ripreso letteralmente il corrispondente Hölderlin, v. 359: «Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht», espungendo soltanto il segno dell'elisione; in un secondo tempo, con una correzione segnata a mano sul dattiloscritto, Brecht recuperò la versione hölderliniana del 1800 e corresse così in «Umtreibend das Pferdgeschlecht». Solo un ultimo intervento stabilì la forma definitiva, inserendo nel sostantivo composto il primo elemento, questo sì tutto brechtiano, «Gäule-».

voro sul linguaggio: il fascino imperioso della dizione hölderliniana, che modula il tedesco su tonalità espressive inaudite attraverso neologismi, calchi dal greco, soluzioni al limite della comprensibilità e magistrali fraintendimenti, agì con forza sempre maggiore sulla scrittura brechtiana e colpì come un incontrollabile *V-Effekt* il maestro dello straniamento. Incalzato dall'inaspettata complessità del testo di riferimento, Brecht ne sfruttò a fondo le malie e, come andiamo ora a descrivere, ne potenziò ulteriormente l'effetto attraverso il ricorso ad ulteriori fonti e suggestioni.

2.4.4 Fonti extrasofoclee

Come la critica ha notato fin da principio, l'*Antigone* sofocleo-hölderliniana non è l'unico ipotesto della rielaborazione di Brecht. Questi vi inserì infatti brevi citazioni o variazioni di traduzioni coeve di testi di tutt'altro carattere: si tratta in particolare di pochi versi tratti da epinici di Pindaro, pur sempre nella versione di Hölderlin⁹⁴, e di un brano più esteso di mano goethiana. La prima occorrenza pindarica nella rielaborazione di Brecht è di minima entità: nel contesto di un oscuro coro posto in luogo del secondo stasimo sofocleo, prima della scena che oppone Creonte al figlio Emone, è descritta la miserrima condizione di indecifrabili «fratelli lacmici» e delle loro donne:

Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder
Modrig, mit Flechten genährt; immer die Winter
Schütteten Eis auf sie; und die Weiber, die ihren
Wohnten zur Nacht nicht da und saßen am Tage
Heimlich in Windeln purpurn.
(vv. 547-551)

Il passo, come quasi tutto il coro, non trova corrispondenza nel testo sofocleo, eppure non manca di reminiscenze hölderliniane: intessuto nel testo è infatti un passaggio della *Pitica IV* di Pindaro, proprio nella traduzione del poeta svevo, di cui risalta specialmente la ripresa letterale del sintagma «in Windeln purpurn»⁹⁵. Poco oltre, nel feroce scontro fra padre e figlio che domina la scena successiva, Emone parla in due occasioni con

⁹⁴ Pindaro fu tradotto da Hölderlin in due periodi distinti. Un primo gruppo di testi (la versione di 19 epinici, per l'esattezza di 12 odi pitiche e di 7 odi olimpiche) risale al 1800, un secondo, assai meno ampio, a un periodo successivo, probabilmente attorno al 1803 (9 frammenti).

⁹⁵ Si confronti la traduzione hölderliniana della *Pitica IV*, vv. 200-202: «In den Häusern anstellend mit We- / heklagen der Weiber, heimlich ge- / Sandt in Windeln purpurn» (*Hell.* V: 55; *StA* V: 88). Pure ascrivibile alla medesima fonte è l'utilizzo brechtiano della figura di «Peleas» (Brecht, v. 553), ovvero Pelia, re di Iolco. Non spiegata rimane invece l'origine e perciò il significato della perifrasi «Lachmysche[n] Brüder» (Brecht, v. 547): il riferimento, apparentemente mitologico o geografico, non trova attestazione nel patrimonio onomastico antico (si veda FLASHAR 1991: 189).

le parole di Pindaro, ancora un volta mediate dalla versione hölderliniana: nel primo caso si tratta di una ripresa con variazioni di una similitudine fra capo politico e timoniere di una nave:

Von vielem Verwalter bist du. Wenn etwa du liebst
Gerüchte lieblich immer zu hören, nicht
Mühe zu sehr dich mit Aufwand: löse
Gleich wie ein nicht mehr steuernder Mann das Segel und treibe!⁹⁶
(vv. 595-598)

Nella seconda occorrenza, invece, la citazione è letterale e limitata a una breve gnome:

Heißt es nicht:
Am lügenlosen Amboß stähle die Zunge?⁹⁷
(v. 623sg.)

Molto interessante è il regime intertestuale nel quale è gestita l'ultima citazione pindarica: qui, infatti, il poeta antico non è sottoposto a un riuso con variazioni di maggiore o minore portata, bensì, per mezzo della formula introduttiva «Heißt es nicht:», espressamente citato come patrimonio culturale e linguistico al quale Emone fa riferimento. L'ultima occorrenza pindarico-hölderliniana è dunque per così dire “esterna” al tessuto del testo: è questa un'ulteriore prova della varietà di regimi, funzioni e stratificazioni che caratterizza la presenza degli ipotesti di Hölderlin nell'*Antigone* di Brecht⁹⁸.

⁹⁶ Si confronti la traduzione hölderliniana della *Pitica I*, vv. 166-172: «Von vielem Verwalter / Bist: [...] Wenn etwa du liebst Gerüchte lieblich immer / Hören, nicht mühe zu sehr dich mit Aufwand, / Und löse wie ein steuernder Mann / Das Seegel, das wehende» (*Hell. V*: 32; *StA V*: 68). In questo caso Brecht riprende più ampiamente il testo hölderliniano, facendo seguire a una citazione quasi letterale un ribaltamento semantico attraverso l'aggiunta della particella negativa «nicht» e dell'imperativo «treibe». Giocando a un livello evidentemente non percepibile al pubblico della *pièce*, il drammaturgo pare voler recuperare e assieme rifunzionalizzare nelle intercapedini del testo un patrimonio linguistico e politico-morale: la scelta di Pindaro potrebbe dunque essere spiegata da un lato come rinvio a un canone locale, dall'altro come riferimento dialettico a un poeta encomiastico e cortigiano. La mediazione hölderliniana, come nel caso di Sofocle, è motivata alla sua origine da motivi eminentemente pratici ma si rivela poi, come nel caso di Sofocle, particolarmente stimolante per la sua doppia direttrice, arcaizzante e straniante.

⁹⁷ Si confronti la traduzione hölderliniana della *Pitica I*, vv. 162sg.: «Am lügenlosen Amboß / Stähle die Zunge!» (*Hell. V*: 32; *StA V*: 68).

⁹⁸ Per quanto concerne la possibilità che Brecht scelga di inserire questi pochi brani pindarici per ragioni di contenuto, va detto che le tre citazioni hanno anche da questo punto di vista statuti differenti. Il brano tratto dalla *Pitica IV* presenta lo stralcio di una narrazione mitica: Giasone racconta di quando, ancora infante, fu mandato a Chirone perché fosse educato e strappato alle trame omicide dello zio Pelia, tiranno usurpatore di Iolco timoroso di una rivendicazione del trono da parte del nipote. La funzione della citazione pindarica nel coro brechtiano potrebbe essere quella di indicare un *exemplum* mi-

La grande prevalenza dei testi hölderliniani come riferimento di citazione e rielaborazione non esclude la presenza di altre fonti: la prima battuta di Creonte ad esempio, menzognero annuncio al coro della disfatta del nemico argivo (Brecht, vv. 119-138), è costruita su una trama goethiana. Anche in questo caso si tratta di una traduzione: Brecht recupera infatti un carme arabo nella versione di Goethe⁹⁹ e lo incastona nel discorso di Creonte secondo modalità di trasformazione che si muovono una volta di più sul doppio binario della citazione e dell'imitazione, condotta attraverso scelte lessicali e stilistiche volutamente arcaizzanti¹⁰⁰. Il testo goethiano, dunque, subisce un trattamento simile a quello analizzato per le fonti hölderliniane, e simile appare anche il motivo per il quale Brecht ricorre ad esso: l'affinità tematica e la somma qualità stilistica offrono ampio campo d'azione al drammaturgo, che può sfruttare dialetticamente ogni angolo dell'ipotesto e fonderlo senza soluzione di continuità nella rielaborazione¹⁰¹.

tico, peraltro fortemente rielaborato, che sia più adatto di quelli ampiamente disponibili negli stasimi sofoclei a segnare la lettura moderna di *Antigone*: la vicenda di Giasone, in particolare la sua figura di reduce *sui generis*, e quella di Pelia, re illegittimo, potrebbero avere attirato l'attenzione del rielaboratore per la loro affinità con tratti attualizzabili della tragedia sofoclea. La seconda citazione ricorre alla conclusione encomiastica della *Pitica I*, lunga esaltazione della grandezza morale e politica di Ierone di Siracusa. Brecht opera qui in maniera differente, sottoponendo il testo a una doppia trasformazione palesemente straniante: posta in bocca ad Emone nel celebre scontro con Creonte e rovesciata nella sua portata semantica, la lode al tiranno del poeta greco si tramuta in un invito ad abbandonare il timone dello stato. La medesima rifunzionalizzazione del canone, seppure come accennato sopra in un regime intertestuale differente, caratterizza la citazione della sentenza «Am lügenlosen Amboß stähle die Zunge»: con queste parole Emone *mostra*, nel senso brechtiano dello *Zeigen* come gesto fondamentale del teatro epico, il coacervo di menzogne sul quale Creonte ha fondato il suo potere.

⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. Nelle *Noten*, pubblicate assieme alla raccolta di liriche nel 1819, Goethe inserisce *Unter dem Felsen am Wege*, sua traduzione in ritmi liberi attraverso una versione latina di un testo del poeta arabo Ta'abbata Scharran. La poesia, come commenta lo stesso Goethe, narra «düster, ja finster [...] glühend, rachlustig und von Rache gesättigt» una vicenda di torti e di sanguinarie vendette fra tribù di beduini. Per i testi di Goethe si è fatto ricorso a *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, herausgegeben von Erich Trunz, Hamburg/München 1949-1960 [abbr.: *GW*]; qui *GW* II: 130sgg.

¹⁰⁰ Si veda ad esempio il sostantivo «Stadtschaften» (Brecht, v. 121), oppure, da un punto di vista sintattico, l'insistenza sull'inversione (vv. 120-122) o la complessa costruzione della relativa al v. 130.

¹⁰¹ La battuta di Creonte risulta così perfettamente in tono con la caratterizzazione di spotica del personaggio nella versione brechtiana. A legare il passo alla *pièce* nel suo complesso è anche l'accorta inserzione dell'aggettivo «grablos» (Brecht, v. 129), qui riferito agli Argivi ma inevitabile eco di un passo fra i più celebri della tragedia sofoclea nella lettera hölderliniana: «grablos» è lì naturalmente in primo luogo Polinice, e la sua condizione di insepoltura è il fulcro linguistico e tematico della tragedia tutta (Sofocle, v. 29: ἀταφον «insepolto»).

Come abbiamo avuto modo di accennare, infine, Brecht lavora sul testo, oltre che con citazioni di varia origine e con tentativi di accostamento imitativo, anche attraverso l'inserzione di elementi lessicali stilisticamente e cronologicamente eterogenei. Da un lato, la rielaborazione è infarcita di arcaismi di sapore biblico: il tedesco di Lutero¹⁰² colora con pennellate linguisticamente e ideologicamente stranianti le vicende tebane¹⁰³. Altra miniera lessicale ampiamente sfruttata da Brecht è quella legata alla propaganda nazionalsocialista, la cosiddetta *NS-Sprache*: termini spregiati come «Memme»¹⁰⁴ o «Volksverräter»¹⁰⁵, riferimenti a utopie di «tausend Jahre»¹⁰⁶ o, al livello più perspicuo possibile, l'appellativo «Führer»¹⁰⁷ per Creonte sono segnali di un procedimento sistematico che, pur non proponendo un'attualizzazione diretta, lascia che la vicenda antica sussulti di brividi moderni.

3. «Rückkehr in den deutschen Sprachbereich»¹⁰⁸: Hölderlin, Brecht e oltre

La complessa commistione di fonti e di riferimenti intessuti nell'*Antigone* brechtiana, centrata sul recupero di Hölderlin ma non limitata ad esso, va letta soprattutto da un punto di vista linguistico e stilistico. Il tedesco di Hölderlin, vera scoperta di Brecht a cavallo fra il 1947 e il 1948¹⁰⁹, divenne

¹⁰² Ancora una volta, dunque, una traduzione.

¹⁰³ Così, a fronte di «Thränen» (Hölderlin, v. 548) troviamo in Brecht «Zähre» (v. 495), o ancora, questa volta in un passo senza precedente sofocleo-hölderliniano, Brecht ripescava «Fährlichkeit» (v. 46), arcaismo di inconfondibile sapore luterano. Già Rainer Pohl ha notato e analizzato questo fenomeno all'interno della sua preziosa analisi stilistica (POHL 1969: 250, che riporta i medesimi esempi qui citati); d'altra parte il ricco utilizzo brechtiano del lessico biblico è fatto ben noto: sorprende perciò che i curatori dell'edizione completa glossino «Fährlichkeit» come «Brechtsche Wendung im Stil Hölderlins» (BW VIII: 499). Si veda anche *supra*, nota 47.

¹⁰⁴ Associato espressamente a Polinice: si veda ad esempio Brecht, v. 162.

¹⁰⁵ Così già nel *Vorspiel*: si veda *supra*, nota 47.

¹⁰⁶ Si veda ad esempio Brecht, v. 1207.

¹⁰⁷ Così ad esempio Brecht, v. 186. Per un accostamento fra il lessico del Creonte brechtiano e quello degli ultimi discorsi pubblici di Adolf Hitler si legga FRITSCH 1990.

¹⁰⁸ Fu Brecht stesso ad associare il lavoro ad *Antigone* nella traduzione di Hölderlin al rientro nell'area di lingua tedesca: «Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachbereich, was mich in das Unternehmen treibt» (*Arbeitsjournal*, 16 dicembre 1947; BW XXVII: 255).

¹⁰⁹ Molte affermazioni dell'autore, ampiamente registrate dalla critica, concorrono a caratterizzare il recupero di Hölderlin secondo tratti eminentemente linguistici. «Hölderlins Sprache verdiente tieferes Studium», scriveva ad esempio Brecht nel pieno del lavoro «als ich ihr diesmal widmen konnte. Sie ist von erstaunlicher Radikalität» (*Arbeitsjournal*, 25 dicembre 1947; BW XXVII: 258). A questo crescente apprezzamento concorreva anche la patina sveva, che richiamava all'autore le proprie origini «aus den schwarzen Wäldern» (*Vom armen B. B.*, v. 1; BW XI: 119): così, in una lettera al figlio Stefan, egli attribuiva alla traduzione hölderliniana «einen [...] schwäbischen Volksgestus» (BW XXIX: 440), parole che ritroviamo tali e quali nella succitata nota dell'*Arbeitsjournal*.

oggetto di un lavoro complessivo sulla lingua madre, disseminata di arcaismi e di soluzioni al limite dell'ermetismo, colorata d'attualità attraverso la citazione del lessico nazionalsocialista, ampliata al registro popolare sia nel preludeo, sia negli anfratti dell'altissimo stile (pseudo)hölderliniano. L'incontro casuale con il poeta svevo acquistò così significati inaspettati e cruciali per il ritorno nelle braccia della «bleiche Mutter»¹¹⁰: il lavoro sul tedesco fu certamente un tentativo, quasi una sfida, di creare una «erhöhte Bühnensprache»¹¹¹, parte dunque del progetto-Berlino, ma divenne anche, specie con l'approfondirsi del confronto con Hölderlin, un luogo di riappropriazione della propria identità linguistica. Si trattò senza dubbio di un recupero critico, che non mancava di esporre tutti gli ostacoli che si frapponavano a una ripresa senza soluzione di continuità, e di un recupero problematico, visto il risultato non soddisfacente della rielaborazione, anche agli occhi dello stesso Brecht¹¹². L'immersione, intensa ma sorprendentemente breve, nelle profondità del *ductus* hölderliniano non può essere comunque valutata alla luce di considerazioni di carattere ideologico, e nemmeno modulata in contrasto con le intenzioni semantiche complessive della rielaborazione: piuttosto, Brecht utilizzò con la nota maestria tutte le possibilità che i testi scelti come riferimento gli offrivano e forgiò un tedesco ricco di risonanze e assieme decisamente straniante, includendo anche il livello linguistico sotto la categoria dominante della *Durchrationalisierung*¹¹³. Certo è che questa operazione, di cui qui non si discute tanto l'effi-

¹¹⁰ *Deutschland*, v. 1; BW XI: 253.

¹¹¹ *An Stefan Brecht*, dicembre 1947; BW XXIX: 440.

¹¹² Sono questi i lati più oscuri della rielaborazione brechtiana, che emergono a un livello di lettura differente da quello che abbiamo adottato in questo studio: in particolare, scorrendo le affermazioni di Brecht all'inizio e alla fine del lavoro ad *Antigone* e confrontandole con le scelte operate a livello tematico, la critica ha descritto una sorta di revoca dell'iniziale, assoluta fiducia nella possibilità di attualizzare, razionalizzare e demitizzare la tragedia sofoclea. Tale incongruenza fra intenzioni e risultati è per molti studiosi all'origine della scarsa efficacia e della non eccelsa fortuna scenica della *pièce*, in special modo del fatto che negli anni successivi Brecht non prese nemmeno in considerazione l'ipotesi di portarla in scena una seconda volta, ad esempio al Berliner Ensemble (si leggano fra gli altri BARNER 1987, FLASHAR 1988, FRICK 1998 e JOOST 2001).

¹¹³ Coglie dunque soltanto un aspetto del fenomeno chi definisce la rielaborazione una «Liebeserklärung an die deutsche Sprache» (MITTENZWEI 1989: 251), o chi, pur affermando che «his interest in Hölderlin's *Antigonä* was purely linguistic», vuole ridurre l'utilizzo brechtiano della traduzione settecentesca a sfruttamento occasionale e sostanzialmente superficiale, segno di un «Brecht's relative disinterest in Hölderlin» (FEHERVARY 1977: 91sg.). Il processo di fusione fra intenzione razionalizzatrice e lavoro sul linguaggio non è ap problematico e tiene ampiamente conto di tutto il carico che la storia ha appena riversato sul tedesco, quello della poesia come quello della quotidianità. Di recente Anna Chiarloni ha più correttamente individuato nell'incontro con Hölderlin il momento fondamentale della ricerca brechtiana di una «nuova grammatica tedesca»: «Non consentiva forse proprio quel linguaggio straniato che già sembra sfiorare la fuga di Hölderlin nella follia, quella dizione arcaica e inquieta, l'unica possibilità di esplicitare

cacia quanto la modalità, non si esaurì in sé: recuperato all'improvviso un autore fino a quel momento scarsamente omaggiato, talvolta addirittura guardato con sospetto, Brecht non si limitò a un utilizzo superficiale del «Materialwert». Il ricorso ad altri testi hölderliniani, finanche inseguendone le varianti in edizioni storico-critiche, accompagnato al recupero incrociato di altri autori e di altri archivi lessicali, venne a costituire, come abbiamo tentato di dimostrare, una rete intertestuale viepiù intricata con il procedere della stesura. Anche al di là della perspicuità di determinate citazioni, non si può non scorgere nel lavoro di Brecht il crescente valore attribuito alla parola, e in specie a quella hölderliniana, come primo e principale luogo di intervento nel momento cruciale del «ritorno», nel senso più ampio del termine, «nell'area linguistica tedesca»¹¹⁴. Accanto alla sua portata ideologica e storica di primo confronto *a posteriori* con il nazionalsocialismo e con la sua politica culturale, in aggiunta al suo significato biografico e teatrale di «preview für Berlin»¹¹⁵, oltre alla sua generica funzione esemplare quale modello di recupero del dramma antico nella letteratura e nel teatro del dopoguerra¹¹⁶, la rielaborazione di *Antigone* palesa nella sua costituzione più intima l'importanza che Brecht affidava al confronto con la lingua madre, imprescindibile prodromo alla ripresa della propria attività di scrittore e di uomo di teatro in Germania. In questa acme linguistica, poetologica ed esistenziale Hölderlin giunse come ospite casuale e si trattenne fino a divenire invitato d'onore.

Proprio l'importanza che il poeta settecentesco ebbe nella riscrittura di *Antigone*, in primo luogo per la forza della sua parola, mediatrice fra antico e moderno e agente scatenante di uno scavo linguistico senza eguali, permette di considerare il lavoro di Brecht nell'ambito di un contesto più ampio. La scelta della traduzione di Hölderlin, se in gran parte occasionale

pubblicamente uno scarto rispetto al tedesco quotidiano, una lingua cioè troppo a lungo abitata dalla barbarie?» (CHIARLONI 2004).

¹¹⁴ Si veda *supra*, nota 108.

¹¹⁵ *An Stefan Brecht*, dicembre 1947, in *BW* XXIX: 440. Molta critica ha giustamente sottolineato come la rielaborazione di *Antigone* apra una fase, l'ultima, dell'opera di Brecht in cui, anche per ragioni contingenti, l'attività registica prese il sopravvento sulla scrittura drammatica, limitata perlopiù all'ambito della rielaborazione (BALDO 1987, MÜLLER 1990, MOLINARI 1996, GHIGLIONE 1998): in questo senso è anche valutata l'opzione editoriale del *Modell*. L'importanza di questi aspetti non può però condurre a misconoscere la stratificazione e l'intensità della scrittura e del lavoro sulla parola, come paiono invece indicare definizioni peregrine della rielaborazione quali «drammaturgia registica» o «scrittura scenica», fino all'affermazione che alcuni passi sono «più vicini a copioni che a testi drammatici tradizionalmente intesi» (GHIGLIONE 1998, 85sgg.).

¹¹⁶ A lungo campo d'azione privilegiato dalla critica di stanza nella RDT (REHBEIN 1952, BUNGE 1957, MITTENZWEI 1973, TRILSE 1975 e RIEDEL 1984), questo settore degli studi ha conosciuto ampliamento e specificazione sia in studi di tenore generale (ROESLER 1979, RIEDEL 2002), sia in lavori puntuali sui rapporti fra Hölderlin, Brecht e Heiner Müller (BUCK 1990 e DOMDEY 1998).

nelle sue motivazioni, generò una serie di conseguenze decisive, il cui valore è percepibile solo nel quadro della specifica ricezione brechtiana e della complessiva fortuna teatrale di Hölderlin. La critica ha da sempre letto la rielaborazione di Brecht sullo sfondo della “storia di Antigone”¹¹⁷ e, specie negli ultimi anni, ha avuto il merito di tracciare con ampiezza e competenza il suo ruolo chiave nella storia delle messe in scena del dramma antico da un lato¹¹⁸, la sua peculiare importanza quale esempio di trasformazione moderna della tragedia greca dall'altro¹¹⁹; l'intreccio fra questi fenomeni letterari, teatrali e culturali va però illuminato da un punto di vista hölderliniano. L'*Antigone* brechtiana unisce nella sua forma testuale, nelle sue intenzioni sceniche e nel suo significato storico i diversi filoni indicati, peculiare esempio del ruolo sotterraneo del poeta svevo quale motore segreto nel recupero della tragedia greca nell'area linguistico-culturale tedesca. A sua volta, la via hölderliniana al dramma antico è parte di un fenomeno più vasto, una vera e propria presenza multipla di Hölderlin sulle scene contemporanee: nelle vesti di traduttore, ma anche di autore e soprattutto di personaggio, il poeta è infatti figura di riferimento di un'ampia ed eterogenea gamma di drammi e di spettacoli che hanno segnato con diversa intensità il teatro tedesco del secondo dopoguerra¹²⁰.

¹¹⁷ È questo certamente il settore quantitativamente più importante della letteratura critica sulla rielaborazione di Brecht: al di là di numerosi lavori in cui l'approccio panoramico va a discapito dell'approfondimento, si segnalano, datati ma ancora imprescindibili, MOLINARI 1977 e STEINER 1984 e, fra i lavori più recenti, TREDER 1992, ARMEL 1999 e CHIARLONI 2004.

¹¹⁸ Capitali in questo ambito le ricerche di Hellmut Flashar, che dopo una serie di studi puntuali hanno trovato espressione complessiva in una monografia sulla presenza del dramma greco sulla scena europea, e segnatamente su quella tedesca. In questo lavoro l'*Antigone* di Brecht occupa un posto fondamentale in quanto rappresenta «den wohl einzigen konsequenten Versuch in der Zeit der ersten Nachkriegsjahre, in Bearbeitung wie Deutung dieser sophokleischen Tragödien und in ihrer Präsentation auf dem Theater in der Betonung der politischen Komponenten einen radikalen Neuanfang gerade auch in der Geschichte des Theaters zu setzen» (FLASHAR 1991: 186). Conclusioni parziali su argomenti specifici erano già state indicate in un confronto fra le rielaborazioni sofocleo-hölderliniane di Brecht e di Orff (FLASHAR 1987), in un'analisi del tipo di relazione che la rielaborazione brechtiana ha con il doppio testo di riferimento (FLASHAR 1988a) e in un lavoro più specificamente hölderliniano (FLASHAR 1988b).

¹¹⁹ Werner Frick ha dedicato all'*Antigone* di Brecht l'ultima e più ampia parte del suo fondamentale studio sulla trasformazione intertestuale della tragedia antica nel dramma europeo della *Moderne* (FRICK 1998).

¹²⁰ Ricordiamo qui per brevità solo i momenti più eclatanti: il recupero di Sofocle attraverso Hölderlin da parte di Heiner Müller (*Ödipus Tyrann*, Berlino Est, 1967) e nell'*annus mirabilis* di *Antigone* (1978, con quattro messe in scena rispettivamente a Berlino Ovest, Brema, Francoforte e Stoccarda), il dramma *Hölderlin* di Peter Weiss (1971), gli spettacoli “hölderliniani” di Klaus Michael Grüber (*Empedokles. Hölderlin lesen e Winterreise*, Berlino Ovest rispettivamente 1975 e 1977). Sull'argomento, poco studiato nella sua spe-

L'*Antigone* di Brecht costituì sia l'esordio, sia una sorta di filone a sé di questa storia: lungi dal disseccare come ramo avvizzito della multiforme ricezione della figura sofoclea, essa ha conosciuto una propria, singolare fortuna, certo non di spiccata rilevanza quantitativa ma segnata da momenti di alto livello artistico e di notevole portata storico-culturale: in poche, ma significative occasioni la proposta brechtiana di riuso, attualizzazione dialettica e recupero critico della tragedia antica è stata assunta come modello seducente e mai costrittivo, per quanto esteticamente e ideologicamente ben determinato¹²¹. Ingrediente imprescindibile nella particolarissima ricetta brechtiana era, come abbiamo tentato di dimostrare, la parola hölderliniana accolta nella sua scandalosa e travolgente profondità: tutto concorre a suggerire che, oltre a costituire il sostrato linguistico e la matrice di senso della rielaborazione, essa abbia influito in maniera decisiva sulle modalità di recupero e di fruizione del testo di Brecht nella drammaturgia e sulle scene contemporanee. La questione, tuttavia, è di portata assai più ampia dello spazio e della pazienza concessi a questo studio: andrà perciò demandato a una ricerca più vasta il compito di recuperare i dati testuali presentati in questa sede e, accostandoli ai risultati di simili indagini su altri esempi della fortuna di Hölderlin nel teatro tedesco del secondo Novecento, di inserirli in una fenomenologia passibile d'interpretazione complessiva.

Bibliografia

1. Edizioni di riferimento

- Böhm* Friedrich Hölderlin. *Gesammelte Werke*, zweite, vermehrte Auflage, herausgegeben von Wilhelm Böhm, Jena 1909-1911.
- BW* Bertolt Brecht. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1988-2000.
- GW* *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, herausgegeben von Erich Trunz, Hamburg/München 1949-1960.
- Hell.* Hölderlin. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begonnen von Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig von Pigenot, München/Berlin 1913-1923.

cificità, utili, seppur da punti di vista diversi, FLASHAR 1988b, RÜCKHABERLE 1997 e RISCHBIETER 2000.

¹²¹ Siano qui menzionati soltanto il celebre spettacolo del Living Theatre (Krefeld, 1967), la cruciale messa in scena berlinese dell'ottobre 1989 e le regie teatrali e cinematografiche di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (Berlino, 1991 e Segesta, 1992). L'*Antigonemodell* ha inoltre influenzato più in generale la messa in scena della tragedia greca nel secondo dopoguerra tedesco: si legga sull'argomento FLASHAR 1998b: 309sgg., che indica quali principali eredità della proposta brechtiana gli elementi deittici del teatro epico, la scenografia astratta e l'uso da parte del coro di maschere che coprono solo metà del volto.

- Soph.* *Sophocles. Tragoediae. Tom. II. Trachiniae. Antigone. Philoctetes. Oedipus Coloneus*, iterum edidit R. D. Dawe, Leipzig 1985 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- SLA* *Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, herausgegeben von Friedrich Beißner und Adolf Beck, Stuttgart 1943-1985.
- Zink.* *Friedrich Hölderlins Sämtliche Werke und Briefe in fünf Bänden. Kritisch-historische Ausgabe*, herausgegeben von Franz Zinkernagel, Leipzig 1914-1921.

2. Traduzioni e rielaborazioni di «Antigone» citate

- Die Trauerspiele des Sophokles*, übersetzt von Friedrich Hölderlin, Frankfurt am Main 1804.
- Sophokles: *Antigone*, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg 1875.
- Sophokles: *Antigone. Ein Trauerspiel*, auf Grund der Übersetzung von Donner, Paderborn 1937.
- Sophokles: *Antigone*, Übersetzung von Friedrich Hölderlin, Textbearbeitung von Wilhelm Michel, Leipzig 1940.
- Jean Anouilh: *Antigone*, Paris 1946.
- Sophokles: *Antigone*, in der Übertragung von Friedrich Hölderlin, Wedel (Holstein) 1946.
- Bertolt Brecht, Caspar Neher: *Antigonemodell 1948*, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949; Berlin 21955.
- Sofocle: *Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, traduzione di Raffaele Cantarella, note e commento di Maria Cavalli, a cura di Dario Del Corno, Milano 1982.

3. Opere di consultazione

- IHB* *Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB). Erste Ausgabe: 1804-1983*, herausgegeben vom Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, bearbeitet von Maria Köhler, Stuttgart 1985. Per le accessioni posteriori al 1984 compreso si consulti l'edizione elettronica all'indirizzo www.stala.bwl.de/hoelderlin, edita dalla medesima istituzione per la cura di Werner Paul Sohnle e Maria Schütz.

4. Letteratura critica

- ARMEL 1999 = Alette Armel: *Les visages d'Antigone*, in *Antigone*, éd. par A. A., Paris 1999: 7-92.
- BALDO 1987 = Dieter Baldo: *Bertolt Brechts "Antigonemodell 1948". Theaterarbeit nach dem Faschismus*, Köln 1987.
- BARNER 1987 = Wilfried Barner: «Durchrationalisierung» des Mythos? Zu Bertolt Brechts «Antigonemodell 1948», in *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Paul Michael Lützel, Frankfurt am Main 1987: 191-210.
- BECHER 1943 = Johannes Becher: *Deutsche Lehre*, in «Internationale Literatur» 4 (1943), ora in *Johannes Becher. Gesammelte Werke. 16. Band*, herausgegeben vom Johannes R. Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin/Weimar 1978: 240-294.

- BENNHOLDT-THOMSEN 2002 = Anke Bennholdt-Thomsen: *Nachtgesänge*, in *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, herausgegeben von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002: 336-346.
- BENNINGHAUS 1946a = Ludwig Benninghaus: *Warum Sophokles' "Antigone"?*, in *Sophokles, Antigone*. In der Übertragung von Friedrich Hölderlin, Wedel (Holstein) 1946: 57-63.
- BENNINGHAUS 1946b = Ludwig Benninghaus: *Antigone, Hölderlin und wir*, in «Die Welt» 29. 3. 1946.
- BERG/JESKE 1998 = Günter Berg, Wolfgang Jeske: *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1998.
- BERLAU 1975 = Ruth Berlau: *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans Bunge, Darmstadt 1975.
- BUCK 1990 = Theo Buck: *Zum Hölderlin-Ton bei Brecht und Heiner Müller*, in *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne (15-19 novembre 1988)*, éd. par Jean-Marie Valentin, Berne 1990: 217-241.
- BUNGE 1957 = Hans Bunge: *"Antigonemodell 1948" von Bertolt Brecht und Caspar Neber. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*, Greifswald 1957.
- BUNGE 1971 = Hans Bunge: *Fragen sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, Nachwort von Stephan Hermlin, München 1971.
- CASTELLARI 2002 = Marco Castellari: *Friedrich Hölderlin. "Hyperion" nello specchio della critica*, Milano 2002.
- CHANCELLOR 1979 = Gary Chancellor: *Hölderlin, Brecht, Anouilh: Three Versions of "Antigone"*, in «Orbis Litterarum» 24 (1979): 87-97.
- CHIARINI 1959 = Paolo Chiarini: *Bertolt Brecht*, Bari 1959.
- CHIARLONI 2004 = Anna Chiarloni: *Da Sofocle a Brecht. Un'"Antigone" tedesca e i suoi precedenti*, conferenza, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 11 marzo 2004, in corso di pubblicazione.
- DOMDEY 1998 = Horst Domdey: *Brecht, Heiner Müller und "Antigone"*, in *Bertolt Brecht (1898-1956)*, herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring, Berlin 1998: 341-353.
- FEHERVARY 1977 = Helen Fehervary: *Hölderlin and the Left*, Heidelberg 1977.
- FLASHAR 1987 = Hellmut Flashar: *Orff und Brecht – zweimal "Antigone" auf der Bühne unserer Zeit*, in H. F., *Exempla classica*, München 1987: 78-89.
- FLASHAR 1988a = Hellmut Flashar: *Durchbrationalisieren oder provozieren? Brechts "Antigone", Hölderlin und Sophokles*, in *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*, herausgegeben von Ilse Nolting-Hauff und Joachim Schulze, Amsterdam 1988: 394-410.
- FLASHAR 1988b = Hellmut Flashar: *Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne*, in *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, herausgegeben von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Bonn 1988: 291-317.
- FLASHAR 1991 = Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.
- FRICK 1998 = Werner Frick: *«Die mythische Methode». Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998: 481-559.
- FRITSCH 1990 = Gerolf Fritsch: *Antigone und die dreifache Vernunft*, in «Einspruch. Zeitschrift der Autoren» 4 (1990): 7-12.
- GENETTE 1982 = Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

- GHIGLIONE 1998 = Alessandra Ghiglione: *Antigone o della tragedia politica: le drammaturgie registiche di Bertolt Brecht e Marco Baliani*, in *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, a cura di A. G. e Pier Cesare Rivoltella, Milano 1998: 85-108.
- GRIMM 1961 = Reinhold Grimm: *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*, Nürnberg 1961.
- HECHT 1988 = *Brechts Antigone des Sophokles*, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1988.
- HECHT 1993 = Werner Hecht: *Brechts Theatermodelle*, in «Gymnasium» 100 (1993): 208-213.
- KLEIN 1993 = Alfred Klein: *Im Zwielflicht des Jahrhunderts. Johannes R. Bechers Hölderlinbilder*, in A. K., Günther Mieth, Klaus Pezold: *Im Zwielflicht des Jahrhunderts. Beiträge zur Hölderlin-Rezeption*, Berlin 1993: 7-32.
- KNOPF 1980 = Jan Knopf: *Die Antigone des Sophokles*, in *Brecht-Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, herausgegeben von J. K., Stuttgart 1980: 271-280.
- JENS 1974 = Walter Jens: *Sophokles und Brecht. Dialog*, in W. J.: *Zur Antike*, München 1974: 413-433.
- JOOST 2001 = Jörg Wilhelm Joost: *Die Antigone des Sophokles*, in *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Erster Band*, herausgegeben von J. W. J., Stuttgart 2001: 532-544.
- JOOST 2003 = Jörg Wilhelm Joost: *Antigonemodell*, in *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Dritter Band*, herausgegeben von J. W. J., Stuttgart 2003: 330-342.
- LAUSBERG 1999 = Marion Lausberg: *Brechts Lyrik und die Antike*, in *Brechts Lyrik – Neue Deutungen*, herausgegeben von Helmut Koopmann, Würzburg 1999: 163-198.
- LAWITSCHKA 2002 = Valérie Lawitschka: *Nachwirkungen in der Musik*, in *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Johann Kreutzer, Stuttgart 2002: 500-512.
- LUKÁCS 1935 = György Lukács: *Hölderlins “Hyperion”*, in «Internationale Literatur», 6 (1935): 96-110; ora in G. L.: *Werke. Band 7: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied am Rhein 1964: 164-186.
- MARSCH 1974 = Edgar Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*, München 1974.
- MAYER 1961 = Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen 1971.
- MITTENZWEI 1973 = Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition*, Berlin 1973.
- MITTENZWEI 1989 = Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht. Der Umgang mit den Welträtseeln*, Frankfurt am Main 1989.
- MOLINARI 1977 = Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale*, Bari 1977.
- MOLINARI 1996 = Cesare Molinari, *Bertolt Brecht*, Roma-Bari 1996.
- MÜLLER 1979 = Klaus Detlef Müller: *Bertolt Brecht. “Der Schub des Empedokles”*, in *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*, herausgegeben von Walter Hinck, Frankfurt am Main 1979: 214-221.
- MÜLLER 1990 = Klaus Detlef Müller: *Brechts Theatermodelle: historische Begründung und Konzept*, in *Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne (15-19 novembre 1988)*, éd. par Jean-Marie Valentin, Berne 1990: 315-332.
- PHILIPSEN 1998 = Bart Philipssen: *Das Zaudern der Macht: Tragödie und Demokratie in Brechts “Antigonemodell 1948”*, in «Germanische Mitteilungen» 48 (1998): 52-67.
- PHILIPSEN 2001 = Bart Philipssen: *Die Kälte weckte sie: Brecht, die Tragödie und die Verleugnung des Politischen*, in «Weimarer Beiträge» 47 (2001): 22-52.
- POHL 1969 = Rainer Pohl: *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertolt Brechts*, Bonn 1969: 163-177, ora in HECHT 1988: 244-261.

- PRIMAVESI 2000 = Patrick Primavesi: *Gestaltung und Entstehung der Weigel in Brechts Texten*, in «The Brecht Yearbook» 25 (2000): 191-212.
- REHBEIN 1962 = Antje Rehbein: *Brechts "Antigonemodell 1948". Ein Beitrag zu Brechts Antikerezeption*, Rostock 1962.
- RIEDEL 1984 = Volker Riedel: *Antikerezeption in der Literatur der DDR*, Berlin 1984: 126-131.
- RIEDEL 2002 = Volker Riedel: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar 2002.
- RISCHBIETER 2000 = Henning Rischbieter: *Antiken-Inszenierungen auf dem deutschen Theater seit 1945*, in *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikerezeption in der Gegenwart*, herausgegeben von Henry Thoreau und Hartmut Köhler, Frankfurt am Main 2000: 113-122.
- RILLA 1950 = Paul Rilla: *Bühnenstück und Bühnenmodell*, in «Berliner Zeitung» 7. 3. 1950, ora in HECHT 1988: 231-235.
- ROESLER 1979 = Wolfgang Roesler: *Zweimal "Antigone": griechische Tragödie und episches Theater*, in «Der Deutschunterricht» 31 (1979): 42-58.
- RUCKHÄBERLE 1997 = Hans Joachim Rückhaberle: *Antigone 1-3*, in *Politics, Poetics. Das Buch der Documenta X*, herausgegeben von Catherine David und Manfred Allie, Ostfildern-Ruit 1997: 48-53, 250-251, 488-489, 648-649.
- SANDRIN 1996 = Chiara Sandrin: *La parola rossa di Antigone. Su alcuni aspetti del rapporto di Hölderlin con la lingua greca*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» 130 (1996): 105-128.
- SCHÄFER 2001 = Armin Schäfer: *Vom Sturz, Sprung, Überlegungen zu Brechts Gedicht "Der Schub des Empedokles"*, in *Das Gedichtete behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Klaus H. Kiefer, Frankfurt am Main 2001: 83-97.
- STEINER 1984 = George Steiner: *Antigones*, Oxford 1984.
- TREDER 1992 = Uta Treder: *Antigonä*, in *Il riso di Ondina: immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di Rita Svandrlik, Urbino 1992: 99-155.
- TRILSE 1988 = Jochanaan Christoph Trilse: *Brechts Verständnis der Antike*, in HECHT 1988: 236-244.
- WAGNER 2000 = Frank-Dietrich Wagner: *Der Tod im Ätna: Hölderlins und Brechts Empedokles-Legende*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 119 (2000): 589-600.
- WAGNER 2001 = Frank-Dietrich Wagner: *Der Schub des Empedokles*, in *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Zweiter Band*, herausgegeben von Jörg Wilhelm Joost, Stuttgart 2001: 284-286.
- WEISSTEIN 1973 = Ulrich Weisstein: *Imitation, Stylization and Adaptation. The Language of Brecht's "Antigone" and its Relation to Hölderlin's Version of Sophocles*, in «German Quarterly» 46 (1973): 581-604.
- WERNER 1946 = Bruno E. Werner: *Die Spielzeit 1945/46 in Hamburg*, in *Der Theateralmannach 1946/1947. Kritisches Jahrbuch der Bühnenkunst*, herausgegeben von Alfred Dahlmann, München 1946: 299-316.

Karin Spiller
(Catania)

Zwischen Europa und Deutschland: der Fall Klaus Mann

Ein Schriftsteller, der politische Gegenstände in sein künstlerisches Schaffen einbeziehen will, muß an der Politik gelitten haben, ebenso tief und bitter, wie er an der Liebe gelitten haben muß, um über sie zu schreiben. Er muß furchtbar gelitten haben: Dies ist der Preis, billiger kommt er nicht weg.¹

«Ein ungeheuer europäisches Buch» nennt Thomas Mann in seinem am 2. September 1942 an den Sohn Klaus gerichteten Brief dessen Autobiographie *The Turning Point*, welches ihm «heitere und gerührte Lesestunden «bereitet habe, und das er weiter mit den Eigenschaften «ungewöhnlich charmant, gemütvoll-sensitiv, gescheit und redlich-persönlich» versteht².

Tritt Klaus endlich aus dem Schatten seines «nicht besonders rücksichtsvollen Vaters»³, der nun auch die adoptierte Sprache lobt, die «mit überraschender Leichtigkeit, Bestimmtheit und Natur gehandhabt ist»⁴? Ist nun endlich der Zeitpunkt gekommen, tiefste Bitterkeit zu überwinden, die, laut Golo, Klaus ein Leben lang empfand wegen der väterlichen Art ihm gegenüber⁵? «Wir Elterlein» fährt Thomas in dem oben erwähnten Brief fort, «können ja zufrieden sein mit den Figuren, die wir machen» (S. 488).

¹ Klaus Mann, *Der Wendepunkt, Ein Lebensbericht*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 293 (im Folgenden WP).

² Klaus Mann, *Briefe und Antworten 1922-1949*, Hrsg. von Martin Gregor Dellin, Edition Spannenberg im Ellermann Verlag, München 1987, S. 487 f.

³ a.a.O. S. 633

⁴ a.a.O. S. 487.

⁵ s. a.a.O. S. 632.

Unter einem ganz anderen Aspekt sieht zehn Jahre später der Kritiker Friedrich Sieburg den *Wendepunkt* als «einen echten Kampf, die deutsche Problematik abzuschütteln, mit Deutschland endgültig Schluß zu machen, ein amerikanischer Schriftsteller zu werden, nur noch der Welt als einem Ganzen zu gehören. ... Seine Geschichte sollte die eines Deutschen sein, der zum Europäer, eines Europäers, der zum Weltbürger werden wollte. Dieses "wollte" ist herzerreißend, denn es deutet auf die Not jedes Deutschen, der – eben als Deutscher – zum Weltbürgertum berufen ist und doch immer wieder in seine nationale Problematik wie in einen Brunnen-schacht zurückfällt»⁶.

Wüßten wir nicht auch um sein «unaufhaltsam wachsendes, seinen guten Willen überwältigendes, durch Enttäuschungen genährtes, leidendes Verlangen nach persönlicher Auslöschung»⁷, so müßten wir folgern, Klaus Mann sei an Deutschland gebrochen, genauer gesagt am Hitlerdeutschland. Aber gerade die Jahre der Hitlerdiktatur, in der unzählige demokratische Schriftsteller, Intellektuelle und Künstler aus verschiedensten Gründen und auf unterschiedliche Weise sich gegen das Land zu stellen gezwungen sahen, das ihre Heimat war, setzten seiner «übermütigen» Kindheit ein Ende. Das Exil «machte ihn zum Mann», sagt der Vater weiter. «Die Erfahrung des Bösen rief seinen Ernst auf, reifte in ihm, einem Weltläufigen mit der Affinität zum Tode, den Entschluß, dem Guten, also dennoch dem Leben zu dienen»⁸.

Stellungnahme wurde nunmehr verlangt nicht nur von denen, die wegen ihrer religiösen Zugehörigkeit plötzlich nicht mehr als «gute Deutsche» betrachtet wurden, sondern vielmehr auch von denen, die aus moralisch-freiheitlichen Gründen unschwer tatenlos zuschauen konnten, wie ihr Vaterland, das seit dem Ende des Ersten Weltkrieges schon in genügend chaotische Zustände verwickelt war, nun direkt in eine national-sozialistische Diktatur hineinlief.

Auch durch noch so ernst zu nehmende, früh einsetzende Warnrufe vonseiten einiger weitsichtiger deutscher Intellektuellen und Schriftsteller konnte, wie wir alle wissen, nichts verhindert werden, auch wenn Klaus Mann noch 1938 der Meinung ist, daß damals im Herbst und Winter 1932

⁶ Friedrich Sieburg, *Zur Literatur 1924-1956*, Hrsg. von Fritz J. Raddatz, Ullstein, Frankfurt/M.-Berlin 1987, S. 318.

⁷ Thomas Mann, *Vorwort zu einem Gedächtnisbuch für Klaus Mann*, in *Reden und Aufsätze* 3, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Band XI, S. Fischer Verlag, Oldenburg 1960, S. 513.

⁸ Ebenda, S. 511.

Deutschland «vom Schlimmsten hätte bewährt werden können, wenn nur die Männer des Geistes, all die Künstler und Intellektuellen von Rang ihren Einfluß geltend gemacht hätten, wenn sie sich gestellt hätten zum Verteidigungskampf der Vernunft und Gesittung gegen die Barbarei. Sie haben sich nicht gestellt, und, beinahe kampflös, siegte der Feind»⁹.

Groß war die Anzahl derer, die unter schwierigsten Umständen das Exil wählen mußten und wir wissen wohl, mit welchem Einsatz viele von ihnen von außen her das Regime zu bekämpfen versuchten. Über die deutsche Exilliteratur ist in den letzten beiden Jahrzehnten viel gesprochen worden, und die Forschung hat sich weitgehend mit dem Thema befaßt. Vielleicht ist man aber noch nicht immer allen Schriftstellern, die sich damals voll und ganz einsetzten, gerecht geworden, oder aber sie sind einfach nur in Fachkreisen besser bekannt, und das große Publikum hat sie noch nicht wirklich entdeckt. Zu diesen gehört auch Klaus Mann, Sohn von Thomas und somit Neffe von Heinrich. Klaus Heinrich Thomas Mann ist in der Tat sein vollständiger Name, wobei Klaus auch der Name des Zwillingbruders seiner Mutter Katia, geborene Pringsheim ist.

Er gehört also zu der Familie, von der Marcel Reich-Ranicki sagt, daß es in Deutschland in diesem Jahrhundert keine bedeutendere, originellere und interessantere Familie gegeben habe als sie¹⁰, aber für ihn war Klaus gleich dreifach geschlagen, wie er ohne Umschweife, fast als wolle er ihn abstempeln, bemerkt: «Er war homosexuell. Er war süchtig. Er war der Sohn Thomas Manns» (MRR S. 202).

Klaus, das frühreife und hochbegabte *Enfant terrible* der Familie, fühlt sich sehr bald zum «Schreiben geboren». Schreiben sei ihm die «natürlichste Beschäftigung», gesteht er in seinem *Lebenslauf 1938*¹¹, schon als Kind drängt ihn sein «angeborener Exhibitionismus»¹² dazu, Dramen und Balladen zu verfassen und diese mit der Schwester Erika und den Töchtern Wedekinds den Eltern und deren Freunden vorzutragen. Mit Leidenschaft verschreibt er sein Dasein der Literatur, und sein ganzes Leben lang wird er mit beunruhigender Geschwindigkeit immer wieder neue Schriften anfertigen. Derzeit liegen von ihm rund 9000 gedruckte Buchseiten vor.

Es gibt also viel von ihm zu lesen, was allerdings nicht heißt, daß er tatsächlich vielgelesen ist.

⁹ Klaus Mann, *Bildnis des Vaters* in *Woher wir kommen und wohin wir müssen*. Frühe und nachgelassene Schriften, München 1980, Edition Spangenberg, S. 219.

¹⁰ vgl. Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann und die Seinen*, Frankfurt a.M. 1990 (im Folgenden MRR).

¹¹ Klaus Mann, *Lebenslauf 1938*, in *Woher wir kommen*, S. 158.

¹² Klaus Mann, *Kind dieser Zeit*, Berlin 1932, S. 206.

Auch gehen die Beurteilungen seiner Werke weit auseinander. So können wir bei Reich-Ranicki lesen ... «Nicht einer seiner Romane läßt sich von argen Geschmacksentgleisungen freisprechen, bisweilen geriet er auf die Ebene der Trivilliteratur» (MRR S. 214); an anderer Stelle spricht er sogar von «purer Hintertreppenliteratur» (S. 197) ... «Vor allem: Klaus Mann erzählte in den dreißiger Jahren, als habe es die moderne Prosa überhaupt nicht gegeben» (S. 214) ... und weiter ... «er war zu unruhig und zu ungeduldig, um an einem Absatz oder gar an einem einzigen Satz sorgfältig zu arbeiten: meist schrieb er die Worte hin, die er gerade zur Verfügung hatte. An anderen, besseren und genaueren, war ihm offenbar wenig gelegen: er hatte keine Lust, sie zu suchen. Ist es verwunderlich, daß dieser Schütze, der immer nervös und hastig zielte, häufig seine Objekte verfehlte? Eher sollte man sich wundern, daß es ihm mitunter gelang, ins Schwarze zu treffen» (S. 214).

Oh, ganz im Gegenteil, wie oft trifft er genau ins Schwarze! Sein klares Überschauen-Können der politischen Lage in Deutschland und Europa, gepaart mit seinem sicheren Instinkt lassen ihn früher als andere, fast mit seherischer Begabung, Dinge erkennen, die unweigerlich eintreten werden.

Und sein Stil? Zeugen die oft gleichsam journalistisch hingeworfenen Bemerkungen nicht gerade von Lebendigkeit und Zeitnähe?

Seine Tagebuchaufzeichnungen faszinieren oft durch die Fülle der Notizen, die auf knappem Raum gegeben werden, die seine immensen Literaturkenntnisse unter Beweis stellen, denn in vielen Situationen kann er Bezug auf große ihm Vorausgegangene nehmen. Es überrascht, wie er bei seinem hektischen Arbeitstempo immer noch Zeit findet, um zu lesen, ihm Bekanntes wiederzulesen, Neues zu erforschen.

Seine so zahlreiche Korrespondenz mit allen bedeutenden Schriftstellern seiner Zeit und Vertretern der deutschen Kultur beeindruckt durch den Inhalt und hält noch ungeahnte Möglichkeiten der Forschung bereit. Außerdem legt sie Zeugnis davon ab, welch tragende Rolle Klaus im Exil übernommen hat, ja, daß er zu einem Sprecher der deutschen Emigration wurde, immer bestrebt, Solidarität und Zusammenarbeit der verschiedenen politischen und sozialen Lager herzustellen.

An anderer Stelle gibt Reich-Ranicki allerdings zu, daß Klaus Mann von Literatur viel verstanden habe. Seine Aufsätze seien ein Beweis dafür. «Indes», führt er fort, «erinnert er an jene Essayisten und Kritiker, deren Geschmack und Qualitätssinn sich nur dann bewähren, wenn sie über die Arbeiten anderer urteilen» (MRR S. 214). Sic!

Schon anders sieht das Hans Mayer in seinem Artikel über *Klaus Manns Tagebücher des Exils*: «Er war ein deutscher Schriftsteller von Rang. Also

nicht bloß ein Sohn von Thomas Mann, der „auch“ schreibt. Als solchen Nachäffer hatten ihn in den Anfängen sowohl Tucholsky wie Brecht verstanden: wohl nicht ohne Grund. Doch der Sohn unternahm eine Riesenanstrengung, aus dem väterlichen Schatten zu treten. Das gelang. Am wenigsten mit den Romanen und Erzählungen. Vollkommen in der Essayistik und Literaturkritik. Hier hat Klaus Mann erstaunlich klar geurteilt: über die Anfänge von Ernst Bloch, von Horváth, über den frühen und früh bewunderten Gottfried Benn, viele andere noch. Er wäre einer unserer wichtigsten Kritiker geworden, wenn er sich das Weiterleben gestattet hätte. Vieles wäre dann verhindert worden ...»¹³.

Wie dem jungen unbekanntem Verehrer von Klaus Mann, der diesen wenige Wochen vor dem Selbstmord aufforderte nach Deutschland zu kommen, «wo er so nötig gebraucht würde», so erscheint Klaus nicht nur für Marko Martin¹⁴, sondern für viele der Leser seiner Briefe und Tagebücher, aber auch des *Wendepunkts*, noch heute als Zeitgenosse, dessen Tod zur Jahrhundertmitte eine gewaltige Lücke hinterlassen hat, der auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchaus etwas zu sagen gehabt hätte. «Erst recht», so Heribert Hoven zum 50sten Todestag von Klaus Mann, «in den 60ern hat er gefehlt, als wir die Emigranten heimholten und mit den Vätern ins Gericht gingen, als eine idealistische Jugend erneut Tabubruch und Weltrevolution auf die Tagesordnung setzte, hätte er von seinen Erfahrungen berichten können»¹⁵.

Möge es sich nun um positive oder negative Einschätzungen handeln, keiner der Kritiker oder Bewunderer von Klaus spricht diesem jedoch seinen scharfen Beobachtungsgeist und den klaren Blick ab, den er in politischer Hinsicht schon in den letzten Jahren der Weimarer Republik, d.h. also viel früher als so manch einer seiner illustren Schriftstellerkollegen bewiesen hat.

Im Hause Mann wurde nicht oft über Politik gesprochen und die Konversation, so erinnert sich Klaus im *Wendepunkt* (S. 119) drehte sich meist um kulturelle Dinge. Auch die Gäste schienen sich für Literatur und Musik mehr zu interessieren als für Wahlen oder Parteiprogramme. Das ästhetisch-literarische Interesse war somit weitaus größer bei dem Heranwachsenden als jeglicher Sinn für soziale oder politische Fragen.

¹³ Hans Mayer, *Wendezzeiten. Über Deutsche und Deutschland*, Frankfurt a.M. 1993, S. 108.

¹⁴ Marko Martin, *Letzte Tage in Cannes, Klaus Mann – Erinnerungen an einen Zeitgenossen*, www.oeko-net.de/kommune/kommune5-97/KMANN.html;

¹⁵ Heribert Hoven, *Ein Lebenskünstler mit dem Hang zum Tod. Klaus Mann zum 50. Todestag*, in: *Literaturkritik* Nr.6, Juni 1999 in www.Literaturkritik.de/public/recenzion.php?rez-id=243;

Der Achtzehnjährige, der in Berlin Theaterkritiken schreibt und anonym der «Weltbühne» einige lyrisch-analytische Skizzen anbietet, aber als Sohn von Thomas Mann erkannt wird, begeht «den entscheidenden Fehler seiner jungen Karriere» (WP S. 205):

Denn von nun an war ich in den Augen einer “literarischen Welt”, die in Deutschland noch etwas hämischer und eifersüchtiger ist als anderswo, der naseweise Sohn eines berühmten Vaters, der sich nicht entblödet, den Vorteil seiner Geburt geschäftstüchtig und reklamesüchtig auszunutzen (WP S. 205).

Allerdings macht sich Klaus nicht immer genügend klar, daß der Name des Vaters das Zauberwort ist, welches ihm überall Eintritt verschafft, ihm alle Tore öffnet, selbstverständlichen Umgang mit berühmten Zeitgenossen im In- und Ausland ermöglicht, – was er und seine Schwester Erika auf der gemeinsamen Weltreise 1927-28 in einer Weise ausnutzen, um die sie ein Felix Krull fast hätte beneiden können – und daß er in seiner jugendlichen Neigung zu bohèmehaften Exzentrizitäten dem Vater auch allerlei Peinlichkeiten bereitet.

«Es war in seinem Schatten, daß ich meine Laufbahn begann und so ... benahm ich mich ein wenig auffällig, um nicht ganz übersehen zu werden» schreibt er rückblickend in seinen Erinnerungen (WP S. 237).

Von nun an hat Klaus gegen das «problematische Glück» anzukämpfen, als Sohn des großen Thomas leben zu müssen und somit selten unvoreingenommene Leser für seine Veröffentlichungen zu finden. Alles was er schreibt, wird instinktiv mit dem Werk des Vaters in Verbindung gebracht, und die «bitterste Problematik» seines Lebens bleibt die Anerkennung seines literarischen Schaffens durch den Vater, der ihm allgemein fremd und eiskalt gegenübersteht.

«Bis zum Jahre 1933», gesteht Klaus Mann im *Wendepunkt*, «glaubte ich, daß das Politische sich gleichsam mit der linken Hand erledigen ließe. ... Aber was immer man tut, womit man sich auch beschäftigt, es ist der volle Einsatz, der gefordert wird» (WP S. 293).

Zuvor hatte er sich jedoch schon auf der Suche nach einem Weg und ganz im Sinne der paneuropäischen Bewegungen der späten zwanziger Jahre, ein eigenes politisches Glaubensbekenntnis und moralisch-geistiges Postulat aufgestellt, und dies hieß *Europa!*, das zum Inbegriff des Schönen und Erstrebenswerten wurde.

Dieses Europa ist für ihn Hellas, wo Epos und Tragödie entstehen, mit dem Traum vom vollkommenen Menschen, von der Freiheit, der Freude an der Diskussion, dem Willen zur Erkenntnis, dieses Hellas, das sich

dann mit Rom verbindet. Das neue Gebilde, das solcherart entsteht, der römische Weltstaat griechischer Kultur, empfängt und trägt die Offenbarung des Christentums. Aus dieser Vermählung – hellenisches Freiheits- und Schönheitspathos, gestärkt durch römischen Ordnungssinn, erhellt durch die frohe Botschaft christlicher Nächstenliebe – ergibt sich das ewig gültige Gesetz, das Fundament okzidentaler Gesittung (vgl. WP S. 282):

Golgatha und die Akropolis sind die Garanten europäischer Zivilisation, europäischen Lebens. Dieser Kontinent setzt seine Würde, ja seine Existenz aufs Spiel, sobald er diese doppelte Basis und Verpflichtung – Hellas plus Christentum – verleugnet und vergißt (WP S. 282).

«Das europäische Drama vollzieht sich in dialektischer Form», schreibt er weiter, «jede Energie und Tendenz provoziert die eigene Opposition, auf jede These folgt die Antithese, und die scheinbare Synthese der Gegensätze ist nichts als ein neues Experiment, eine vorübergehende Konjunktion im Spiel der rivalisierenden Kräfte» (WP S. 283).

Und er fügt hinzu:

Die Fäulnis oder Ermattung eines der Elemente, aus denen sich das Wesen Europas zusammensetzt, konnte stets korrigiert oder kompensiert werden. Wenn Rom seine Sendung verrät – dort steht ein Martin Luther! Ist das Ancien Régime zum unerträglichen Skandal geworden: Hier sind die Cromwells und die Robespierres! Ein Bonaparte erscheint, wenn die Revolution ihren Sinn erfüllt hat ... dieser ständige Strom von Spannung und Versöhnung, dies dialektische Spiel der miteinander konkurrierenden, sich ergänzenden Energie ist die eigentliche Quelle europäischer Kraft und Widerstandsfähigkeit (WP S. 284).

Das Machtzentrum des Kontinents war niemals lange stabil: es blieb in Bewegung, verschob, verlagerte sich vom Süden nach dem Norden, von Ost nach West, von einer Rasse, einer Nation zur anderen. Die Etablierung einer neuen politischen Hegemonie bedeutete immer auch den zeitweiligen Triumph eines bestimmten nationalen Lebensstils, einer Sprache, einer Philosophie. ... So hatte jede Schattierung im europäischen Kaleidoskop einmal ihre historisch bedingte Chance, die Färbung des gesamten Systems zu bestimmen, ohne aber von absoluter, unbedingter Art zu sein: Die anderen Elemente ließen sich keineswegs völlig ausschalten, sondern blieben unter der Oberfläche aktiv und einflußreich, immer bereit, ... ihrerseits wieder führend zu werden (WP S. 284).

«Wehe dem Erdteil», sagt Klaus Mann vor mehr als 60 Jahren, «wehe

der europäischen Kultur, wenn eine ihrer Komponenten sich jemals auf die Dauer die unbedingte Hegemonie über alle anderen anmaßen sollte! Permanente Vorherrschaft eines Bestandteiles wäre gleichbedeutend mit dem Zerfall, der Auflösung des Ganzen. Die Harmonie Europas beruht auf Dissonanzen. Das Gesetz, welches der Struktur, dem Wesen des europäischen Genies immanent ist, verbietet die totale Uniformierung, die Gleichschaltung des Kontinents. Europa gleichschalten, Europa auf einen Nenner bringen – sei er deutsch, russisch oder amerikanisch – heißt Europa töten» (WP S. 285).

Als hätte er geahnt, worüber sich das Europa im Jahre zweitausend Gedanken machen wird, formuliert er ein doppeltes Postulat, welches Europa erfüllen muß, um nicht zugrunde zu gehen:

Das Bewußtsein europäischer Einheit ist zu bewahren, und zu vertiefen (Europa ist ein unteilbares Ganzes), gleichzeitig aber ist die Mannigfaltigkeit europäischer Stile und Traditionen lebendig zu erhalten (WP S. 285).

Die bereits erwähnte Weltreise, die er in den Jahren 1927-28 mit seiner Schwester Erika unternimmt, bringt ihm zum Bewußtsein, daß Europa nicht die Welt ist, sondern nur ein Kulturzentrum unter anderen, und daß es seine Stellung in der Welt verlieren muß, wenn es sich weiter im Bruderzwist zerfleischt. Diese Überzeugung hat einerseits eine Annäherung an die damalige paneuropäische Bewegung zur Folge und andererseits ein Sich-Hinwenden zur französischen Kultur. Von nun an wird André Gide Vorbild für ihn sein und ein besonderes Interesse wird Jean Cocteau gelten, der in dieser Zeit zu «den Mythen der übernationalen Brüderschaft» gehörte (WP S. 303).

Seine Liebe zu Frankreich wird er übrigens immer wieder unterstreichen – wie dagegen auch oft seinen Abscheu gegen das faschistische Italien, das gemeinsam mit Deutschland die Flugzeuge für Guernica liefert.

Auch wenn bereits im Jahre 1931 im Hause Mann bei aufsteigendem Nationalsozialismus ernsthafte Gespräche über die Notwendigkeit, Deutschland zu verlassen geführt werden, weigerte er sich zunächst zu glauben, daß eine «Bande von Abenteurern und Fanatikern dazu imstande sein sollte, den gesamten Bestand abendländischer Werte und Traditionen in Frage zu stellen» (WP S. 343).

Klaus verstand die Deutschen nicht mehr; aber war er nicht selber einer? «Doch, ich war es wohl. Nicht nur der Sprache nach. Deutsche Kultur hatte mein Weltbild, mein geistiges Wesen geformt oder doch entscheidend beeinflußt. Ein Elternhaus wie das meine – und was daraus

hervorgegangen ist, wußte nichts von Deutschtum? Eine Kindheit im Zeichen deutscher Lieder und Märchen, eine Jugend mit Novalis, Nietzsche, Hölderlin, George – und man wäre deutschem Geiste fremd?» (WP S. 356) Plötzlich fühlte er, der so «innig beheimatet in der Sphäre europäisch-universalem Deutschtums» (WP S. 356) war, sich als Fremder in der eigenen Heimat. Als «innerer Besitz» wird diese deutsche Heimat für ihn allerdings unverlierbar sein¹⁶.

Die Familie Mann wurde den Nazis ein Dorn im Auge, allen voran natürlich Heinrich, der ihre Machenschaften längst durchschaut hatte und zur Volksfront aufrief, aber in zunehmenden Maße auch Klaus und Erika, die in Vorträgen, Artikeln und im politischen Kabarett «Die Pfeffermühle» ihre Haltung nicht mehr verheimlichten und von Nazi-Störtruppen «blaßierte Lebejünglinge» geschimpft wurden.

Der frivole, flatterhafte, ja fast unseriöse Klaus, – vergessen wir dabei nicht, daß er bei Hitlers Machtergreifung gerade 26 Jahre alt ist –, verwandelt sich mehr und mehr in einen engagierten Streiter, der bereits die furchtbare Einsamkeit fühlt, zu der ein europäisch-liberal gesinnter deutscher Intellektueller sich im Deutschland der sterbenden Republik verurteilt sieht. «Ein Entwurzelter?», fragt er sich im Wendepunkt. «Niemals war ich es so sehr wie damals, in einem schon fremd gewordenen Vaterland, dessen vergiftete Atmosphäre meine Stimme erstickte, ihr jede Resonanz und Wirkung nahm» (WP S. 367) ... «Ich fühlte mich dieser Nation nicht zugehörig, zumal ich auch den Begriff des Nationalstaates als überholt empfand und an die Notwendigkeit übernationalen Zusammenschlusses glaubte» (WP S. 356). In diesem Sinne empfand er nunmehr weniger Deutschland als Europa als eigentliche Heimat.

Am 13. März 1933 verläßt Klaus Mann Deutschland und geht zunächst nach Paris, später nach Amsterdam. Nun galt es von vorn anzufangen, in fremden Ländern und Sprachen. Das Exil hat Klaus Manns Entwicklung entscheidend beeinflußt und das Jahr 1933 bildet die Zäsur in seinem Leben.

Aus dem spielerischen, weder sich noch die Welt allzu ernst nehmenden Jüngling wird eine politisch verantwortungsbewußte, selbstkritische Persönlichkeit, die höchste Forderungen an sich stellt und unter dem Druck der Verhältnisse zu einer kämpferischen Position gelangt. Aus dem eher unverbindlichen Appell an die soziale Verantwortung der jungen Intellektuellen, die er erstmals 1927 in dem Essay *Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas* angedeutet, wird nun ein «tätiges, oft

¹⁶ vgl. Klaus Mann, *Lebenslauf 1938*, S. 163.

kräfteverzehrendes Engagement für die politische Verantwortung für Europa und gegen jede Art von Faschismus. Klaus Mann wird zu einer der wichtigsten Figuren der Exilliteratur»¹⁷.

Zum fast gleichen Zeitpunkt, d.h. im Frühjahr 1933, wird in Amsterdam auf Initiative des holländischen Verlegers Emanuel Querido, der mit Weitsicht erkannt hatte, daß ein wesentlicher Teil der deutschen Literatur nach der Berufung Hitlers zum Reichskanzler innerhalb des deutschen Reiches nicht mehr verlegt werden konnte, der Querido Verlag gegründet, der in den folgenden Jahren für die Autoren im Exil von immenser Bedeutung werden sollte. Hierzu aufschlussreich ist die Lektüre der *Erinnerungen eines Verlegers* von Fritz Landshoff, 1991 beim Aufbau-Verlag erschienen. Klaus Mann und Fritz Landshoff, der in den Tagebüchern immer nur als F. auftaucht, sollte auf Grund ihrer engen Zusammenarbeit eine aufrichtige Freundschaft verbinden, die für Landshoff «der größte menschliche Gewinn des Exils war»¹⁸.

Gemeinsam starteten sie den Versuch, eine Exilzeitschrift zu schaffen, die unter dem Namen «*Die Sammlung*» Sprachrohr sein sollte aller ins Ausland verbannten deutschen Schriftsteller, – (die weit davon entfernt waren, eine Einheit zu bilden) – aber auch internationale Beiträge akzeptieren sollte.

Klaus als Herausgeber war es gelungen, André Gide, Aldous Huxley und Heinrich Mann als Protektoren der Zeitschrift zu gewinnen, drei Schriftsteller also, die weit über die Grenzen der Parteien hinaus eine Gesinnung verbürgten, die es sehr verschiedenartigen Kreisen ermöglichte, sich in diesem Exilorgan zu äußern. Annemarie Schwarzenbach hielt ihre Zusage, die Zeitschrift durch Stiftung der Autorenhonorare zu unterstützen. Verantwortungsbewußt und entschlossen setzt sich Klaus für die geplante Zeitschrift ein, die, wie er im Mai 1933 an Kesten schreibt, «ganz literarisch und nur auf würdige Weise oppositionell»¹⁹ sein soll.

Ab Juni 1933 verbrachte Klaus die folgenden anderthalb Jahre vorwiegend in Amsterdam. Das erste Heft sollte im September 1933 herauskommen, und so stand seit der Entscheidung über das Erscheinen im Juni 1933 nur wenig Zeit für die Vorbereitungsarbeiten zur Verfügung. Mit «ungeheurem Fleiß und in unermüdlicher Arbeit, gelang es Mann, inner-

¹⁷ Hiltrud Häntzschel, *Klaus Mann*, in: Deutsche Dichter, Band 7, Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Reclam Stuttgart 1989, S. 560.

¹⁸ Fritz Landshoff, *Erinnerungen eines Verlegers*, Berlin 1991, S. 47.

¹⁹ Klaus Mann, *Briefe und Antworten 1922-1949*, Hrsg. Martin Gregor-Dellin, München 1987, S. 94.

halb von zwei Monaten Hunderte von Briefen zu schreiben und genug Material von den über zahlreiche Länder verstreuten deutschen Autoren und ihren ausländischen Gesinnungsgenossen zusammenzubringen»²⁰.

Liest man die von Martin Gregor Dellin herausgegebenen *Briefe und Antworten 1922-1949 von Klaus Mann*, so fragt man sich, woher der Autor in dieser Zeit die Kraft nahm, in so einem schwindelerregenden Tempo zu arbeiten, im richtigen Ton auf die verschiedensten Charaktere einzugehen, auch bei deren Zweifeln und z. T. feigen Absagen noch verständnisvoll für die spezifische Lage des Einzelnen und zuvorkommend zu bleiben. (Gedacht sei dabei vor allem an die umfangreiche Korrespondenz mit Stefan Zweig, der den Unsrigen immer wieder auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet, um sich nicht zu exponieren, und schließlich nie einen Beitrag leisten wird).

Nur ein paralleles Lesen dieser *Briefe* und der *Tagebücher* von Klaus Mann gibt die Antwort, denn trotz allen Einsatzes und guten Willens, sein Ziel durchzusetzen, ist die hektische Verwirklichung nur mit Hilfe von Aufputzmitteln möglich. Es wird somit eine Problematik aufgedeckt, die Werk und Leben des Autors tiefgreifend gekennzeichnet hat: Drogenkonsum und die Qualen der Abhängigkeit.

Mit einem für damalige Zeit ungewöhnlichen Freimut behandelt Klaus übrigens seine Drogenabhängigkeit sowie auch seine Homosexualität. Zu beiden Neigungen bekennt er sich bedenkenlos und offen in seinen Diskussionen mit Freunden wie auch in seinen Briefen und Schriften²¹.

Immer wieder hebt er in den Briefen den literarischen Charakter der Monatsschrift *Die Sammlung* hervor und in der Einleitung zum 1. Heft steht:

Eine literarische Zeitschrift ist keine politische; die Chronik der Tagesereignisse, ihre Analyse oder die Voraussage der kommenden macht ihren Inhalt nicht aus. Trotzdem wird sie heute eine politische Sendung haben: Ihre Stellung muß eine eindeutige sein. Wer sich die Mühe machen wird, die Hefte unserer Zeitschrift zu verfolgen, soll nicht zweifeln dürfen, wo wir, die Herausgeber, und wo unsere Mitarbeiter stehen. Von Anfang an wird es klar sein, wo wir hassen und wo wir hoffen lieben zu dürfen.²²

Neben der Absicht, eine gemeinsame Plattform für alle Antifascisten zu finden (man beachte die Schreibweise in den dreißiger Jahren nach ita-

²⁰ Landshoff, a.a.O. S. 60.

²¹ Vgl. Landshoff. a.a.O. S. 123.

²² a.a.O. S. 61.

lienischer Herkunft) hatte Klaus den scharf durchdachten Ehrgeiz, die Talente der Emigration beim europäischen Publikum einzuführen, gleichzeitig aber die Emigranten mit den geistigen Strömungen in ihren Gastländern vertraut zu machen. So versteht sich sein Bemühen, neben den deutschen im Exil lebenden Dichtern und Literaten auch eine Reihe nicht-deutscher Autoren von internationalem Prestige für die Mitarbeit zu gewinnen, u.a. Romain Rolland, René Crevel, Jean Cocteau, Carlo Sforza und Benedetto Croce, Ernest Hemingway, Ilja Ehrenburg und Boris Pasternak.

Die Sammlung war schöngeistig, dabei aber militant, eine Publikation von Niveau, aber nicht ohne Tendenz. Die Tendenz war gegen die Nazis (WP S. 413).

Doch ein hochleidenschaftlicher Artikel von ausgerechnet Heinrich Mann in der ersten Nummer löste einen Skandal aus, der neben Thomas Mann, dem oftmals Zaudernden, auch andere Schriftsteller wie z.B. Alfred Döblin und René Schickele, welche die Brücken mit Deutschland, bzw. ihren deutschen Verlegern noch nicht vollkommen abgebrochen hatten, veranlaßte, sich nun öffentlich von der Zeitschrift zu distanzieren.

Nach zwei Jahren, also vierundzwanzig Einzelnummern, in denen mehr als dreihundert Autoren zu Wort gekommen waren, stellte *Die Sammlung* aus finanziellen Gründen ihr Erscheinen ein.

Da der Verlag niemals eine Nummer der Zeitschrift oder ein einziges Buch des Verlages nach Deutschland zu schicken versuchte, war auch jegliche Möglichkeit einer direkten Wirkung innerhalb Deutschlands ausgeschlossen.

Klaus ist enttäuscht, aber gibt den Kampf gegen die Nazis und den Faschismus in Europa keineswegs auf. Eine Fülle von Schriften, Korrespondenzen, Vorträgen, Teilnahmen an Kongressen, Artikeln, der Roman *Symphonie Pathétique*, der Mephisto-Roman, Reisen solange er es nach der Ausbürgerung mit tschechoslowakischem Paß innerhalb Europas noch kann, zwischendurch zu Vortragsreisen nach Amerika, immer mit dem Ziel über das nationalsozialistische Regime aufzuklären und vor ihm zu warnen, machen sein atemloses Lebenstempo aus, – dann im September 1938 der endgültige Abschied von Europa und die Abreise ins USA-Exil.

Seine Hoffnung auf ein «europäisches Wunder», Hitler Einhalt zu gebieten, verlöscht. Der lang befürchtete Krieg bricht mit unweigerlicher Konsequenz aus. Aber Klaus empfindet fast eine Erleichterung nun, da es zum offenen Kampf gekommen ist. Seine Überzeugung, daß Hitler Fehler

begehen und als Verlierer aus diesem Krieg hervorgehen wird, vertritt er fest von Anfang an.

Die Krise seiner Zeit und die eigenen persönlichen Krisen sind nicht voneinander zu trennen. Der außergewöhnliche Zeitzeuge mit unersättlicher Neugier und großer Offenheit für Menschen und Situationen, mit der sicheren Beurteilung der politischen Lage, lebt verfolgt von ständiger Todes- und Drogensucht, von der er sich trotz mehrfacher Entziehungsversuche nicht befreien kann, mit häufigem Gefühl der Einsamkeit und fast immer mit Geldsorgen. Zuflucht sucht er immer wieder bei den beiden Menschen, denen seine Liebe gilt: bei der Mutter, zärtlich Mielein genannt und bei der Schwester Erika.

Und dennoch geht sein Einsatz immer weiter, heitere Momente, die ihm auch die Kraft zum Arbeiten geben, wie z. B. an seinem großen Emigrantenroman *Der Vulkan*, seinem André Gide Buch, oder seiner Autobiografie *The Turning Point*, werden immer wieder von Todesgedanken abgelöst. Inzwischen schreibt er in amerikanischer Sprache, denn wer sollte sonst seine Bücher lesen, wenn nicht die Amerikaner selbst? Auch seine Tagebuchaufzeichnungen sind ab 1942 in englischer Sprache abgefaßt, für ihn gleichzeitig ein Vergnügen und eine Qual; aus den Emigranten sind German-American-Writers geworden.

Noch einmal unternimmt er den Versuch einer deutsch-amerikanischen Literaturzeitschrift, *Decision*, diesmal auch vom Vater unterstützt und zunächst von amerikanischen Kreisen enthusiastisch aufgenommen. Aber nochmals scheitert er an finanziellen Schwierigkeiten.

Als Soldat der US-Army nimmt er am alliierten Feldzug in Italien teil und erlebt das Kriegsende in Europa. Auf dramatische Weise wird so seine Sehnsucht nach Europa gestillt. Sein Onkel Heinrich dankt ihm im Juni 44 für «die wohlgelaunten Grüße von der Reise. Eine Italienreise, wie wir keine kannten. Hoffentlich verläuft sie milde ...»²³.

Am 5. Juni 1944 ziehen die Amerikaner in Rom ein, zwei Tage später ist auch Klaus mit seiner Einheit in der Ewigen Stadt.

Die nächsten Monate verbringt er zwischen Rom und Florenz hin- und herpendelnd, mit der Teilnahme an Vernehmungen, dem Verfassen von Flugblättern und Artikeln für die Armee-Zeitung *Stars and Stripes*. Außerdem wird ihm der Auftrag erteilt, eine «Re-education of Germany» auszuarbeiten.

²³ Klaus Mann, *Briefe und Antworten*, S. 524.

Einer der schönsten Momente für ihn ist der, als er in sein Tagebuch schreiben kann: «Paris ist frei!»²⁴.

Ein Dringlichkeits-Status für eine Deutschlandreise ermöglicht ihm, schon in den ersten Maitagen 1945 die einstige Heimat, so auch München und sein zerstörtes Elternhaus, wiederzusehen. Erschüttert berichtet er aus den bombenzerstörten Städten und über die skurilen Begegnungen mit Göring, Richard Strauss, Emil Jannings und Karl Jaspers, die er für die Amerikaner interviewt.

Im westlichen Teil Deutschlands findet er nicht die Aufnahme, die er vielleicht erhofft hatte. Es ist zu früh, seine Schriften unterzubringen, die er sich anschiekt z.T. ins Deutsche zurück zu übersetzen. Sein Mephisto-Roman wird abgelehnt und bleibt bis 1981 verboten, da Gustaf Gründgens im Nachkriegsdeutschland wieder eine bedeutende Rolle spielt.

Das östliche Deutschland ist für ihn keine Alternative, denn dem kommunistischen Stalin-Regime steht er seit langem ebenso kritisch gegenüber wie dem Nazi-Regime.

Durchaus bereit, seine Aufgabe auch in der Nachkriegszeit zu erfüllen, muß er mit großer Enttäuschung erleben, wie sich ihm diese Zeit verschließt.

In einem Interview in der «Welt am Sonntag» im Februar 1949 antwortet er auf die Frage, wie er seine Situation in den USA sähe wie folgt:

Ein Schriftsteller europäischer Abkunft wird in Amerika nur dann Resonanz und Wirkung – nur dann eine “raison d’être” haben, wenn er sich zugleich anpaßt und bewahrt. Wir müssen versuchen, unserem kulturellen Erbe die Treue zu halten und doch den amerikanischen Einfluß in uns aufzunehmen. Denn es ist die Rolle des “Mittlers”, zu dem wir prädestiniert erscheinen. Wer zwischen zwei kulturellen Sphären zu vermitteln wünscht, sollte in beiden zuhause, in beiden verwurzelt sein – oder er wäre ein Entwurzelter, der verdorren müßte. ... Ich betrachte mich als amerikanischen Schriftsteller der deutsch-europäischen Tradition und weltbürgerlich-kosmopolitischer Gesinnung.²⁵

Die letzte Arbeit, die Klaus Mann abschließen konnte, war der Essay *The Ordeal of the European Intellectuals*, nach seinem Tode von Erika Mann mit dem Titel *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* ins Deutsche übersetzt²⁶. Auch hier unterstreicht der «deutsche Europäer» noch einmal die

²⁴ Klaus Mann, *Tagebücher 1944-1949*, Reinbek 1995, S. 45.

²⁵ Klaus Mann, *Briefe und Antworten*, a.a.O. S. 605 f.

²⁶ Klaus Mann, *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, Berlin 1993.

Notwendigkeit des Zusammenschlusses aller Länder Europas und hinterläßt einen letzten Beweis seiner politischen Weitsicht: «Die europäischen Intellektuellen sind gequält und beunruhigt. Jedermann in Europa ist gequält und beunruhigt, aber die Intellektuellen sind es besonders. ... Je reifer und verantwortlicher der individuelle Geist, desto schmerzlicher empfindet er die allgemeine Mißlage (S. 7). ... Und so kann es nicht wundernehmen, daß unter all unseren Zeitgenossen die europäischen Intellektuellen die "krisenbewußtesten" sind. Sie sind überdies bewußter und betonter intellektuell als ihre Kameraden auf anderen Kontinenten; und bewußter und betonter als vor dem Zweiten Weltkrieg sind sie jetzt Europäer. Gemeinsames Leiden hat einigende Kraft. Trotz einer Vielzahl von nationalen und ideologischen Gegensätzen fehlt es dem heutigen Europa (und besonders seinen Intellektuellen) nicht an Gefühl für kontinentale Solidarität. Haßt der tschechische Patriot seinen ungarischen Nachbarn? Kann der Belgier dem Deutschen nicht verzeihen? Aber dennoch gehören sie alle zu derselben tragischen Familie, sind Mitglieder derselben verarmten, dabei stolzen und adeligen Sippe. ... Es scheint, als hätten selbst die Engländer ihrem Insel-Hochmut, ihrer "splendid isolation" entsagt. Auch sie haben gelitten – nicht weniger als ihre kontinentalen Vettern; auch sie sind arm, auch sie schauen in eine ungewisse und gefährdete Zukunft. Warum also, sollten sie nicht endlich beitreten der stolzen und rührenden Gemeinschaft der krisenkranken Europäer?» (S. 25-27).

Klaus Mann starb nach einer Überdosis Schlaftabletten am 21. Mai 1949 in Cannes.

Thomas Manns Fazit lautet: «Er starb gewiss auf eigene Hand und nicht um als Opfer der Zeit zu posieren. Aber er war es in hohem Grade»²⁷.

Golo Mann, beendet seine *Erinnerungen an meinen Bruder Klaus* mit einem erschütternden Geständnis: «Die Neigung zum Tod war in ihm gewesen von Anfang an, er hatte nie alt werden können oder wollen, er war am Ende; günstigere Bedingungen im Moment hätten sein Leben verlängert, jedoch nur um ein geringes Stück. ... Gescheitert, nach einem kurzen, selten glücklichen, aber intensiven, auch schöpferischen Leben, ist diese Identität, welche bei einem anderen Vater allerdings eine andere gewesen wäre»²⁸.

²⁷ Thomas Mann, *Vorwort zu einem Gedächtnisbuch für Klaus Mann*, a.a.O. S. 514.

²⁸ Golo Mann, *Erinnerungen an meinen Bruder Klaus*, in: Klaus Mann, *Briefe und Antworten*, a.a.O. S. 660.

* * *

Nicola Bietolini
(Roma)

La salvezza e l'illusione
Il mito di Faust nei «Faust-Pläne und -Fragmente» di Lessing

Prima della fioritura rigogliosa ma disordinata di *Faust-Dichtungen* databile intorno all'ultimo quarto del Settecento e riconducibile al rinnovato interesse per questo tema antichissimo che ferve nell'età stürmeriana¹, il repertorio di testi ispirati al motivo dello scienziato che contrae un patto col diavolo si arricchisce di un tentativo ragguardevole, per le vaste implicazioni estetiche e filosofiche, ma stroncato sul nascere da oggettive difficoltà strutturali e poetiche, anche se pur sempre rilevante per la delineazione di un'estetica teatrale illuminista emancipata da ipoteche classiche e autonoma nella sue formulazioni teoriche. Ci riferiamo al doppio progetto drammaturgico lacunoso e appena abbozzato da Lessing che, unitamente alla sua realizzazione frammentaria, composta dalle uniche due scene pervenute intatte fino al nostro tempo, assume secondo la dicitura ufficiale della critica la denominazione complessiva e unificante di *Faust-Pläne und -Fragmente*².

¹ Sulla fioritura di *Faust-Dichtungen* in età stürmeriana rimandiamo per una rassegna cronologica a H. Henning, *Faust-Bibliographie*, 3 Voll., 5 Tomi, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1966-1976, I, pp. 411-416; III, pp. 9-14.

² Tra i non numerosi studi dedicati a questo materiale letterario e documentario segnaliamo in ordine cronologico A. Sauer, *Das Phantom in Lessings Faust [nebst] Nachtrag* in «Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte» I (1888), pp. 13-27; R. Petsch, *Einleitung* a Id., *Lessings Faustdichtung. Mit erläuternden Beigaben*, Heidelberg, 1911, pp. 1-31; K. S. Guthke, *Problem und Problematik von Lessings Faust-Dichtung* in «Zeitschrift für die Deutsche Philologie» LXXIX (1960), pp. 141-149; A. Henkel, *Anmerkungen zu Lessings Faust-Fragment* in «Euphorion» LXIV (1970), pp. 75-84; S. Bosco Colettos, *Il Faust di Lessing* in Ead., *Mefistofele e Faust nella letteratura tedesca*, Torino, Giappichelli, 1989, pp. 91-122; H. Henning, *Lessings Faust-Pläne und Fragmente* in P. Borner – S. Johnson (ed. by / hrsg. von), *Faust through four centuries: retrospect and analysis / Vierhundert Jahre Faust: Rückblick und Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 79-90. Tutta la documentazione saliente riportata da Petsch è consultabile nella traduzione italiana della Bosco: si confrontino tra loro R.

Testimonianze dirette e indirette dell'autore e dei suoi contemporanei circa la genesi del "Faust". Secondo la ricostruzione effettuata da Petsch³ e seguita dalla Bosco Coletsos⁴, Lessing attende assiduamente nel periodo compreso tra il 1755 al 1781⁵ alla composizione di uno o addirittura due drammi distinti. Il progetto più antico sarebbe dovuto risultare sostanzialmente conforme alla fisionomia teologico-metafisica della leggenda tradizionale, pur se animato dal costante intento di modernizzare il tema faustiano, eventualmente valorizzando il principio del *dualismo tra bene e male*, ma riportandolo in un'ottica leibniziana che rappresenta il *metaphysische Übel* come medium esistenziale indispensabile tra due poli del *Beschränktes Wesen* e della *Göttliche Vollkommenheit* per il raggiungimento della *Vervollkommnung des Individuums auf dem Wege der Entwicklung zur sittlichen Freiheit*⁶. Il secondo piano drammatico posteriore introduce la sostituzione della apparizione satanica con una figura di seduttore allegoricamente apparentabile al mito demoniaco, suggestionato dalla *debolezza di spirito* e tormentato da visioni allucinatorie di *fenomeni portentosi*, generati, nel senso etimologico della radice semantica greca *τερατια/τερατα*, dalla propria esigua facoltà raziocinante, come emerge da un passo dei *Collectanea* in cui Lessing si richiama direttamente a Diogene Laerzio (VI seg. 102), al *Sabellicus* (VIII, cap. 3) e ad una scena raccapricciante della *Universal History* (Vol. XVIII, p. 38), cupamente dominata da un barbarico e primordiale *rito sacrificale* ordito da un *magico*, con il miraggio irrazionale ed aberrante di avvolgere la città di Pergamo assediata dai Saraceni in un'aura arcana e ed *innaturale* di invincibilità⁷. La Bosco, sulla scorta della interpretazione del Petsch⁸, identifica la figura del Faust fondamentalmente buono ma suscettibile di essere traviato per la propria insicurezza morale con il conte Appiani o Odoardo nella *Emilia Galotti*⁹, ma è lecito prendere le distanze da una tale sovrapposizione di caratteri così eterogenei.

Petsch,, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 40-56 e S. Bosco Coletsos, *Il Faust di Lessing in Ead., Mefistofele e Faust nella letteratura tedesca*, cit., pp. 110-122.

³ Cfr. R. Petsch, *Einleitung* a G. E. Lessing, *Faustdichtung*, cit., pp. 1-31.

⁴ Cfr. S. Bosco Coletsos, *Il Faust di Lessing in Ead., Mefistofele e Faust nella letteratura tedesca*, cit., pp. 91-92; 105-107.

⁵ Per questa datazione approssimativa della fase di gestazione dell'opera si rimanda a H. Henning, *Faust-Bibliographie*, cit., I, pp. 388-395.

⁶ Ci riferiamo alla ipotesi ermeneutica formulata dal Petsch: cfr. R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 11-12. Vedi anche ivi, pp. 13-25.

⁷ Cfr. *Aus Lessings «Collectanea»* [Schriften hrsg. von Lachmann-Muncker, XV, pp. 219-220; 388], ivi, pp. 42-43.

⁸ Cfr. R. Petsch, *Einleitung*, ivi, p. 26.

⁹ Cfr. S. Bosco Coletsos, *Il Faust di Lessing in Ead., Mefistofele e Faust nella letteratura tedesca*, cit., pp. 105-106.

Secondo le ricostruzioni posteriori di Engel e di von Blankenburg, che tratteremo più avanti, nella versione definitiva del dramma si scopre che il personaggio posseduto e dannato dai diavoli è solo un *fantasma*, proiezione oleografica ed onirica del vero Faust dormiente¹⁰.

Il disegno originale, duplice ed incerto, dell'opera viene lasciato tuttavia ad uno stadio non definitivo di elaborazione, anche se risulta esplicitamente destinato dall'autore ad un'integrazione e ad una consistente opera di revisione strutturale programmata per il *soggiorno inglese*, luogo ideale più consono, per ragioni di ambientazione e di clima culturale, alla creazione delle *scene più spaventose*, come si evince dalla lettera a G. A. von Breitenbauch, datata 12 dicembre 1755¹¹. Lessing descrive i febbrili tormenti e le *immagini terribili* che perseguitano la sua mente e solo parzialmente si esprimono sul suo volto; per scongiurare il rischio di diventare *un mago o un fanatico*, lo scrittore illuminista invoca dall'amico il prestito salutare della *immaginazione malinconica*, in modo tale da non essere costretto a sforzare eccessivamente la propria fantasia e da raggiungere il traguardo della sospirata realizzazione del dramma. L'elaborazione poetica si sovraccarica di inusitate valenze *catartiche e terapeutiche*, adombrando uno stadio di alterazione psichica e di sconvolgimento emotivo rischiosamente indugiante sulla soglia della delirante *Schwärmerei* o della rassegnata *Tollbeit* stürmeriana e nient'affatto consono al *modus operandi* estetico di un temperante ed equilibrato *Aufklärer* dotato di una limpida ed incrollabile vocazione pedagogica¹².

Si diffonde progressivamente nella cerchia di conoscenti dello scrittore la leggendaria notizia di un'inesplicabile scomparsa della versione completa del dramma, accreditata ingenuamente da Blankenburg, in una comunicazione commemorativa postuma¹³, e avvalorata dalla puntigliosa rettifica effettuata dal fratello dello scrittore, Karl Lessing, che riferisce esplicitamente di un *manoscritto di dodici fogli* letto da un certo amico, il professor Engel di Berlino, e *andato perduto* unitamente a tutto il dossier poetico relativo al progetto drammatico in occasione dello smarrimento della seconda cesta, non imputabile al commerciante Lessing a Lipsia, ma al libraio Gebler di Braunschweig, che avrebbe disatteso al suo compito di ri-

¹⁰ Cfr. rispettivamente J. J. Engels Bericht in R. Petsch, *Faustdichtung*, pp. 48-50 e *Schreiben über Lessings verloren gegangenen Faust, vom Hauptmann von Blankenburg*, ivi, pp. 46-47.

¹¹ Cfr. ivi, p. 41.

¹² Cfr. ivi, pp. 40-41.

¹³ Cfr. F. von Blankenburg, *Schreiben über Lessings verloren gegangenen Faust, vom Hauptmann von Blankenburg* [«Literatur und Völkerkunde» V (1784), pp. 82-84], ivi, pp. 46-47, soprattutto 46.

portarla nella sua città natale e di conservarla fino al ritorno del legittimo proprietario dall'Italia¹⁴. Il capitano von Blankenburg fa riferimento invece ad un presunto manoscritto completo, affidato da Lessing ad un barocciaio di Wolfenbüttel, nell'imminenza di un viaggio a Dresda, con l'incarico esplicito di consegnarlo a ad un suo parente a Lipsia e di garantire il buon fine della spedizione, ma misteriosamente sparito o trafugato da ignoti¹⁵. Questa versione fantasiosa e non suffragabile con riscontri documentari probanti si spiega con l'esigenza psicologica e professionale dell'illustre drammaturgo di giustificare il proprio personale fallimento creativo implicito nella mancata riuscita del progetto faustiano¹⁶.

Possiamo tuttavia ricostruire a grandi linee, nelle sue direttive drammatiche e soprattutto poetiche fondanti, la genesi progressiva dello schema ideale dell'opera concepita da Lessing, partendo dalle due uniche scene pervenute integre e dai riferimenti diretti ed indiretti che costellano la travagliata e incompleta genesi del dramma: la prima scena, denominata convenzionalmente *Faust und sieben Geister*, corrisponde nel disegno originario a III, 2 e viene riportata dall'autore nel corso della *diciassettesima lettera sulla nuovissima letteratura* (16 febbraio 1759)¹⁷; il cosiddetto *Berlin Szenarium*, manoscritto derivante dalla Collezione di G. von Meusebach, custodito attualmente nella *Königliche Bibliothek* di Berlino, che comprende il *Vorspiel* e le prime quattro scene del primo atto (I, 1-4)¹⁸.

La testimonianza saliente più antica si inserisce nel quadro della fitta corrispondenza epistolare tra Mendelssohn e Lessing, incentrata sulla fisionomia drammatica e sulla funzione estetica della *tragedia borghese*¹⁹, e risale alla lettera del 19 novembre 1755, in cui l'interlocutore del drammaturgo tedesco, nell'informarsi sullo stato di composizione del dramma e

¹⁴ Cfr. Karl G. Lessing, [G. E. Lessings *theatralische Nachlass*, 1786, II. Teil, *Vorrede*, pp. XXXIX-XLII] in R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 47-48.

¹⁵ Cfr. *Schreiben über Lessings verloren gegangenen Faust, vom Hauptmann von Blankenburg*, ivi, p. 46.

¹⁶ Per questa interpretazione scettica rispetto all'esistenza del manoscritto integrale dell'opera, si confrontino S. Bosco Colettos, *Il Faust di Lessing* in Ead., *Mefistofele e Faust nella letteratura tedesca*, cit., pp. 106-107; H. Meyer-Benfey, *Lessings Faustpläne* in «Germanisch-romanische Monatsschrift» XII (1924), pp. 78-88, in particolare 78-79.

¹⁷ Cfr. *Der siebzehnte Literaturbrief, die neueste Literatur betreffend*, 16 febbraio 1759, cit. da R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 32-36, per la scena in questione cfr. ivi, pp. 34-36.

¹⁸ Cfr. *Das Berliner Szenarium*, ivi, pp. 37-39.

¹⁹ Rimandiamo a G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. von J. Schulte-Sasse, München, Winkler Verlag, 1972, pp. 45-125.

nell'alludere ambigualmente alla *teoria del riso*²⁰ professata da Lessing, lo mette in guardia dal rischio di suscitare *l'ilarità del pubblico* alla prima *esclamazione del nome del protagonista*, vista la dilagante e secolare tradizione di rielaborazioni *comiche e buffonesche* che inducono gli spettatori ad identificare Faust in un personaggio giullaresco protagonista di uno *spettacolo di intrattenimento popolare*, sulla falsariga del *Puppenspiel* e del *Faustschauspiel*²¹. La successiva tappa significativa della cronistoria documentaria coincide con il resoconto da parte del rettore Klose circa il soggiorno di Lessing a Breslau, in cui si evidenzia l'interesse febbrile palesato dallo spirito assetato di conoscenza dell'insaziabile e onnivoro *Aufklärer* per i *soggetti critici antiquari, drammatici e letterari*, con una peculiare menzione per le *favole* e i *racconti comici* concepiti secondo il modello degli esemplari medievali reperibili nelle raccolte *Gesta Romanorum* e *Schimpf und Ernst*, e per il *Satan* del gesuita salesiano Franz Noel, incentrato sulla ribellione luciferina al disegno divino di conferire dignità all'uomo e sulla rivendicazione dell'angelo caduto del proprio diritto alla *unione ipostatica*, opera dalla quale Lessing avrebbe avuto intenzione di mutuare alcune scene per il suo *Faust* con finalità letterarie non chiaramente definite²².

Si staglia in questa serie fitta di interventi critici e di riprese informative la polemica tra Gottsched e Lessing rispetto alla conclamata ammirazione del primo per Shakespeare e alla presuntuosa indifferenza del secondo nei confronti della *poesia drammatica inglese*, abbinata ad un'esaltazione idoltrica del modello *tragico sublime francese* culminante negli eroi statuari e impassibili di fronte al destino fatale che li attende immortalati da Corneille e Racine²³. Lessing stigmatizza segnatamente la pretesa del riformatore del teatro tedesco di avere *migliorato sensibilmente la situazione della poesia drammatica nazionale*, liquidando le sue innovazioni come marginali o addirittura

²⁰ Cfr. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, I, 28-29 in Id., *Gesammelte Werke*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1968, Vol. VI, pp. 144-154, soprattutto 148-154. D'ora in poi solo GW.

²¹ Cfr. *Mendelssohn an Lessing, 19. November 1755* in R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., p. 40. Per un approfondimento bibliografico dei *Volksschauspiele* e *Puppenspiele* faustiani cfr. H. Henning, *Faust-Bibliographie*, cit., I, pp. 342-372.

²² Cfr. *Aus Rector Kloses Bericht über Lessings Breslauer Aufenthalt*, ivi, pp. 41-42. Per l'interpretazione incerta di questo riferimento intertestuale cfr. R. Petsch, *Einleitung*, ivi, p. 21.

²³ Circa la polemica estetica e filosofica di Lessing a proposito del dibattito settecentesco sulla posizione del classicismo francese e del dramma inglese rispetto alle dottrine aristoteliche si rimanda per un approfondimento a G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, II, 80-83, GW VI, pp. 61-65;

peggiorative. Gottsched fallisce in pieno, secondo Lessing, il suo obiettivo di risolvere le lacune abissali dell'impostazione tragica e comica precedente, indubbiamente anarchica e eslege, relegata all'infimo rango di *Haupt- und Staatsaktionen* farraginose ed incoerenti o di *commedie* rigurgitanti di retorica *eclatante*, di *sconcezze* e di *battute triviali*, poiché si limita semplicemente a *scacciare solennemente dalle scene Arlecchino*, salvo poi, paradossalmente, scrivere *la più grande arlecchinata che sia stata rappresentata* ed imponendo a tutti i costi con il suo *artificioso e raccogliuccio Catone* un arbitrario *modello francesizzante* inadeguato alla prospettiva filosofica e spirituale *germanica*, certamente più incline al gusto *inglese* – fondato sulla rappresentazione solenne e grandiosa di terribili passioni e malinconie ineffabili, e impreziosito, oltre che dall'abilità di Johnson, Beaumont e Fletcher, dal genio shakespeariano, in grado di accendere l'ingegno tedesco poiché debitore solo del suo talento naturale – che alle languidezze amorose e alle sdolcinatezze amabili dello stile classicistico d'oltralpe:

«Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen grossen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe».

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, dass sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermenget hätte. Eine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.

Als die Neuberin blühte, und so mancher den Beruf fühlte, sich um die sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um seine Muster. Unsre Staats- und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die wichtigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbnis einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen. [...] er verfertigte, wie ein Schweizerischer Kunstrichter sagt, mit Kleister und Scheere seinen Cato; [...] er ließ den Harlequin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlequinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unter altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht.

Er hätte aus untern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb,

hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß uns die grosse Einfalt mehr ermüde, als die zu grosse Verwickelung etc. Er hätte also aus dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführet haben. – Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht; wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addisonischen Cato für das beste Englische Trauerspiel hält, zeigt deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals seinen keinen Shakespear, keinen Johnson, keinen Beaumont und Fletcher etc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. Wenn man die Meisterstücke des Shakespear, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.²⁴

La replica del diretto interessato Gottsched alla sferzante frecciata polemica scoccata da Lessing contiene *in nuce* le obiezioni più significative ed essenziali che possano muoversi in un orizzonte estetico *classicistico e razionalistico* alla scelta di un soggetto così conclamatamene *leggendario e fiabesco*, pullulante di *elementi fantasmagorici, soprannaturali e metafisici* e refrattario fatalmente a conformarsi a principi di ordine, vista l'impostazione eslege e anticonvenzionale dell'*idolo britannico Shakespeare* al quale lo scrittore tedesco si ispira nel portare a teatro *tanti fantasmi, diavoli, morte, cielo e inferno* che compromettono a priori l'accoglienza della *commedia del Dottor Faust* nel canone drammatico²⁵. Quest'ultimo risulta fondato sulla *verosimiglianza* e sulla intima essenza *della eloquenza e della poesia* fissata definitivamente nelle cristallizzazioni illuministe delle *regole aristoteliche*, scaturite da una *concezione immutabile della natura umana* e dal culto dell'*intelletto sano*, entrambi finaliz-

²⁴ Der *siebzehnte Literaturbrief* in R. Petsch, *Faustdichtung*, cit., pp. 32-33.

²⁵ Cfr. J. C. Gottsched, *Nötiger Vorrath, 7. Teil (1765), Vorrede zu Schernberks Juttenspiel*, ivi, p. 42.

zati all'ottenimento dell'*effetto catartico* sullo *spettatore*, esito edificante e purificatore del messaggio tragico, modulato a sua volta secondo alcuni *moti interiori* salienti, mutuati dalla tradizione interpretativa della *poetica aristotelica*: *spavento, compassione e ammirazione* ed anche *tristezza*²⁶. Un tenore analogo presenta l'anonima recensione pubblicata nel 1760 e verosimilmente attribuibile alla moglie di Gottsched, la scrittrice Luide Adelgunde Kulmus, all'interno del trattato *Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks im Schauspielen betreffend*²⁷. Campeggiano le scontate critiche alle persistenti battute ironiche e arguzie epigrammatiche, certamente più consone allo stile comico che a quello drammatico, e la serrata confutazione della incoerenza strutturale della scena dovuta alla compresenza di elementi tradizionali, quali la riunione dei diavoli, e di innovazioni ardite e arbitrarie, in particolare l'appello del primo diavolo a scampare la bruciatura e l'imputazione al consesso diabolico di ogni *peccato*, ivi compresa *l'ebbrezza*, che non viene praticato neppure nella notte di Valpurga. Il recensore stigmatizza anche la ripresa di motivi desueti legati alla concezione *demonologica popolare*, quale l'impossibilità del *pensiero* umano di tenere dietro alla *velocità* richiesta dall'anima faustiana e l'invio di una *schiera di diavoli* al solo scopo di dannare Faust, mentre abitualmente Satana dispone l'incarico per *un solo emissario* infernale quando si tratta del mondo *corporeo* e riserva la spedizione di uno stuolo di spiriti malefici per missioni in Paradiso, in Purgatorio o nel Limbo, altrimenti si dovrebbe pensare che anche il mondo terreno sia apparentabile a quello incorporeo²⁸. Una riflessione arguta e penetrante traspare tuttavia dalla sprezzante e faziosa stroncatura: la mancanza di una *distinzione* chiara tra la *sfera comica* e quella *tragica* che offusca effettivamente la matrice poetica *shakespeariana* consapevole; tesi che ricalca singolarmente la diagnosi teorica lessinghiana circa la riuscita dell'obiettivo *didattico* e *catartico* insito nei capolavori dell'autonomo ma sorvegliato e giudizioso ingegno drammaturgico inglese e ribadisce la differenziazione tecnica tra i due generi rappresentativi della *commedia* e della *tragedia*, pur nella loro occasionale mescolanza e nella fusione armonica di *meraviglioso* e *verosimile* calibrata

²⁶ Cfr. J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, vierte sehr vermehrte Auflage, Leipzig, 1751, ND Darmstadt 1962, pp. 124-130; 162 segg.; 606-612; Id., *Die Schauspiele sind nicht zu verbannen* in Id., *Ausführliche Redekunst*, Leipzig, 1736, ND, Hildesheim, 1973, pp. 563-572. Sulla differente concezione estetica della drammaturgia tra Gottsched e Lessing, si consulti T. Martinec, *Lessings Theorie der Tragödienwirkung*, Tübingen, Max Niemeyer, 2003, pp. 71-108, 134-183, *passim*.

²⁷ Cfr. *Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks im Schauspielen betreffend*, Frankfurt und Leipzig, 1760 in R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 51-56.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 53-56.

a precipue finalità drammatiche e mediata dal *registro patetico*²⁹. La commistione ibrida ed irresoluta tra *grandioso* e *volgare*, tra solenne e ridicolo, tra nobile e meschino, culmina nell'intonazione maldestramente *melodrammatica* e buffa dei registri espressivi quasi cantabili sui quali si giostrano gli interventi pedissequi degli spiriti infernali, alla stregua di un mediocre e disarmonico *coro scolastico* il cui *maestro*, paragonato ad un *basso* continuo ed inerte, impone agli allievi di ripetere ad alta voce con estensioni vocali diverse la stessa cantilenante ridda di vocaboli e sentenze³⁰. Lessing critica questa disordinata e grossolana commistione di polarità espressive distinte, anche se la ammette nel caso ideale, infinitamente distante dalla maldestra esemplificazione incoerente e farraginosa del frammento poetico faustiano, in cui il poeta addivenga ad un nesso organico e dialettico fra gli *opposti* nel pieno rispetto della *mimesi naturale*³¹.

Se si eccettuano le trascurabili comunicazioni occasionali e le reiterate ma marginali richieste di notizie circo lo stato di avanzamento dell'opera³², l'ultima importante relazione a proposito del disegno poetico e filosofico del *Faust* di Lessing si riscontra nella *Bericht* di J. J. Engel, pubblicata originariamente nel 1786 nella *G. E. Lessings Theatralischer Nachlass*³³. La ricostruzione ipotetica del *Vorspiel* si prospetta lacunosa, frammentaria e artificiosamente interpolata da integrazioni congetturali che non soddisfano il criterio della legittimazione filologica e si rivelano inattendibili anche se suggestive e parzialmente ammissibili.

Un ultimo gruppo di testimonianze può essere individuato sulla base del comune denominatore del carattere apologetico ed interpretativo rispetto al dilemma cruciale del contrasto insanabile tra la limpidezza cristallina dello schema estetico e filosofico del progetto faustiano e la sua esitante, ristagnante elaborazione, arenatasi definitivamente prima della

²⁹ Si passino in rassegna G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* VI, 11; II, 72, GW VI, pp. 371-375; II, 81, GW VI, pp. 410-414.

³⁰ Cfr. R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 51-52.

³¹ Cfr. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, II, 69-70, GW VI, pp. 351-361.

³² Si passino rapidamente in rassegna ad esempio le lettere *Lessing an seinen Bruder Karl*, 21. September 1767, in cui si annuncia l'intenzione di far rappresentare il *Faust* nell'inverno di quell'anno (cfr. R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., p. 43), e la *Lessing an Gleim*, 8. Juli 1758, in cui si vanta del ritmo febbrile della propria scrittura scenica da commedia e ribadisce il proposito precedentemente espresso (cfr. *ivi*, p. 41); le tre missive di J. A. Ebert, che contengono pressanti inviti a raggiugliare il mittente circa l'andamento compositivo della tragedia promessa, allettante soprattutto per le invocazioni spiritiche, *J. A. Ebert an Lessing*, 4. October 1768 (cfr. *ibid.*), *Derselbe*, 26. Januar 1769 (cfr. *ivi*, p. 44), *Derselbe* 7. Januar 1770 (cfr. *ibid.*).

³³ Cfr. *ivi*, pp. 47-50.

sopravvenuta scomparsa di Lessing. L'intervento del Consigliere di Stato Gebler punta l'indice sulla questione non secondaria della *rivalità* irriducibile con il *dramma tradizionale tedesco* e con Goethe, liquidato come continuatore delle ampollose e obsolete *Haupt- und Staatsaktionen*, e reo di avere involontariamente *attraversato la strada* dell'ambizioso riformatore del teatro nazionale, ulteriormente infastidito dalle inutili voci circolanti sulla impresa del suo antagonista ad opera di Lenz, atte a rimarcare la comune derivazione shakespeariana³⁴. L'attore J. H. F. Müller nel suo *Congedo dalla scena di Corte e Nazionale* ribadisce di avere appreso da un'altra fonte, Engel, che Lessing avrebbe pubblicato il suo Faust appena Goethe fosse uscito col proprio³⁵. Entrambi i *Faust-Fragmente* di questi due scrittori risentono della transizione del mito dall'epoca medievale e rinascimentale a quella illuminista e classicistica, anche se la congettura di un'ascendente diretto e probante esercitato dal confuso e indecifrabile progetto di Lessing sulla primissima traccia, già formata e consistente, del capolavoro goethiano³⁶ (1774) non è affatto suffragata da riscontri diretti e, anzi, contrasta con la notizia di un approccio tardivo da parte del sommo ingegno tedesco ai lacerti drammatici pubblicati del suo predecessore (1787)³⁷.

Risulta molto più significativa in ordine ai problemi di natura teatrale e poetica che impediscono a Lessing di realizzare il suo intento drammaturgico ardito e rivoluzionario la testimonianza di uno *Stürmer* che nello stesso periodo in cui compare il *fragmento* goethiano è impegnato nella stesura della propria incompleta versione del mito faustiano: Friedrich Müller³⁸. Nella sua rievocazione dell'incontro con Lessing risalente al 1777, emerge un quadro eloquente e sintetico, ma anche arguto ed incisivo, della posizione estetica antitradizionale espressa dal suo illustre interlocutore e

³⁴ Cfr. *Staatsrat Gebler (Wien) an Nicolai, 9. Dezember 1775*, ivi, pp. 44-45.

³⁵ Cfr. J. H. F. Müllers *Abschied von der k.k. Hof- und National-bühne (Wien 1802)*, [p. 127], ivi, p. 45.

³⁶ Questa tesi viene sostenuta da alcuni commentatori, tra cui citiamo R. Petsch, *Einführung* a ivi, p. 31; D. Starr-Guilloton, *A study of motifs in german Faust texts (Volksbuch, Lessing, Goethe)* in «Teaching Language Through Literature» XVII, 2 (1978), pp. 1-11.

³⁷ Cfr. G. Adolf Altemberg, *La figura storica del Dottor Faust ed il motivo "faustiano" nella letteratura europea*, Milano, Marzorati, 1960, pp. 36-37; G. Witkowski, *Goethes Faust*, Leipzig, 1929⁸, II, pp. 50 segg. Per un approfondimento di entrambe le polemiche lessinghiane, in chiave antigottschediana ed antigoethiana, cfr. E. Neumann, "Meinen Faust bolt der Teufel, ich aber will Goethe's seinen holen": Lessings 17. Literaturbrief und seine Faust-Pläne in W. Mauser, G. Sasse (hrsg.), *Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, Tübingen, 1993, pp. 401-409.

³⁸ A proposito del *Faust-Fragment* di F. Müller rimandiamo a H. Henning, *Faust-Bibliographie*, cit., III, pp. 411-416.

vengono puntualizzate alcune coordinate emblematiche della riflessione sulla strutturazione drammaturgica ideale di una rappresentazione faustiana moderna³⁹. Quest'ultima avrebbe dovuto consistere in *una sola scena*, come consiglia esplicitamente Lessing all'autore stürmeriano che gli sottopone la *Situation aus Fausts Leben*, volta a dimostrare la redenzione del protagonista mediante il pentimento, in un clima rarefatto e mistico raffigurato con la similitudine evangelica tratta dalla *parabola del figliol prodigo*. Alla replica di Müller che rivela di avere quasi ultimato il manoscritto e di aver abbozzato il finale, Lessing mostra approvazione per il criterio ironico e grottesco adottato dal collega che consente di trasportare un soggetto così ricco di spunti tematici e *spaventosamente buffo dal suo secolo al nostro*, rinunciando al parametro razionalistico della *verosimiglianza* e disattendendo i principi religiosi e morali che improntano la rappresentazione sacrale nella *Divina Commedia* o nel *Messias* di Klopstock⁴⁰. Müller coglie la chiave di volta del fallimentare tentativo lessinghiano quando sostiene di avere prescelto il soggetto in questione solo perché si presta ad una *mescolanza di naturale e soprannaturale* finalizzata alla *apertura della fantasia* e della intuizione *psicologica* sulle movenze ascensionali e discendenti della *umbratile e passionale natura umana*. Proprio la incapacità da parte di Lessing di attuare questa impostazione vigorosamente *dinamica* e squisitamente *catartica* dell'azione drammatica in una cornice dichiaratamente *fiabesca e allegorico-figurale* comporta implicitamente l'ammissione da parte del teorizzatore del primato del *genio* sulle regole di una rinuncia forzata a proseguire nell'improbabile cimento creativo⁴¹. Per la prima volta il sommo drammaturgo tedesco dell'illuminismo si lascia sfuggire, al cospetto dell'occasionale sodale letterario, la confessione, in tono ostentatamente *consolatorio* e paternalistico, di avere abdicato dal progetto intrapreso, irrealizzabile in *entrambe le versioni* ideate, la prima *con i diavoli*, la seconda *senza*, perché compromessa nella propria labile consistenza mimetico-realistica da una *successione talmente inverosimile* degli eventi che avrebbe indotto lo spettatore ad esclamare di avere subodorato la sottentrante macchinazione *diabolica*⁴².

Le fonti e il testo dei "Faust-Fragmente" in Lessing e nelle ricostruzioni di Engel e von Blankenburg. Il fallimento dei due "Pläne". Dalla disanima testuale delle re-

³⁹ Cfr. Friedrich Müller (der «Maler Müller») *über seine Begegnung mit Lessing in Mannheim, 1777* in R. Petsch, *Faustdichtung*, cit., p. 45.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*

⁴¹ Cfr. *ibid.* Per il rapporto tra *genio* e *regole* nell'estetica lessinghiana cfr. *Hamburgische Dramaturgie* I, 7, GW VI, pp. 41-45.

⁴² Cfr. *ibid.*

dazioni originali e delle ricostruzioni posteriori relative alle scene superstiti, si evince la difficoltà insormontabile di conciliare una concezione *drammatica moderna*, indifferente ad ogni principio di ortodossia aristotelica e di verosimiglianza mimetica, con la vagheggiata creazione di un *dramma shakespeariano*, modello idoleggiato apertamente a conclusione della diciassettesima lettera sulla nuovissima letteratura, ma la cui applicazione si presenta davvero problematica, quasi proibitiva, per il tema faustiano, visto che richiede la rielaborazione artificiosa e retorica di un nucleo tematico originario leggendario e favoleggiante⁴³.

Il mito dello scienziato tradito dalla eccessiva ambizione viene conosciuto da Lessing, presumibilmente, mediante una congerie di traduzioni e eventuali performance teatrali. Le fonti oscillano tra un'austera e prudente *matrice cattolico-metafisica*, consapevole dei limiti dell'intelletto umano e della irraggiungibilità della conoscenza totale, rimontante alla versione di Marlowe e, in misura minore, al rifacimento moraleggiante settecentesco del *Volksbuch* del 1587 operato dall'apocrifo *Christlicher Meynende* (pseudonimo di Christoph Miethen)⁴⁴, e il successivo filone paraletterario improntato sulla *dissacrazione parodistica e arlecchinesca* operata nei *Faustschauspiele* e nei *Puppenspiele*, riconducibile in parte all'archetipo storicamente accertato rappresentato dal *Faustbuch* e accentuata a dismisura da un'errata ricezione, in concomitanza con la transizione dalla scrittura seria e misticheggiante delle *sacre rappresentazioni* alla degradazione ludica e scettica insita nel *teatro di marionette*, di un celebre passo tratto dalla scena finale dell'opera inglese che descrive in un clima di vibrante e fatalistico patetismo, attraverso i rintocchi scanditi dell'orologio, l'inesauribile consumarsi dell'anima vanamente combattente di Faust⁴⁵. La figura tragica e desolante del peccatore inesorabilmente condannato dalla propria empietà viene deformata clamorosamente in un'accezione grottescamente satirica nelle rappresentazioni sul palcoscenico tedesco, dopo essere stata contaminata con elementi visionari seneciani e attinti dai *drammi gesuitici* e dalle *moralità medievali*, a loro

⁴³ Sul rapporto di emulazione e di assimilazione estetica che Lessing intrattiene con il *dramma shakespeariano* cfr. *Hamburgische Dramaturgie* II, 73, GW VI, pp. 371-375, soprattutto 373-374; II, 80-81, GW VI, pp. 405-409, soprattutto 408-409; 414.

⁴⁴ Per il testo originale cfr. *Der Christlich Meynende, Volksbuch vom Dr. Faustus*, Frankfurt und Leipzig, 1725, pp. 15-16, *passim*. Su questa versione della leggenda popolare cfr. Adolf Altemberg, *La figura storica del Dottor Faust ed il motivo "faustiano" nella letteratura europea*, cit., pp. 7; 21-22. Per una rassegna bibliografica cfr. H. Henning, *Faust-Bibliographie*, cit., I, pp. 328-342.

⁴⁵ Cfr. C. Marlowe, *The Tragedie of Doctor Faustus*, [London, 1588 o 1592], trad. it. di N. D'Agostino, con testo inglese a fronte, Milano, Mondadori, 2004¹², V, 2, vv.1927-1982.

volta ulteriormente svisati in senso comico tanto da introdurre surrettiziamente la identificazione iconografica del protagonista nel *Nachtwäcker* delirante e ridicolo⁴⁶. Più marginale ma non irrilevante appare l'ascendente esercitato dal formulario di riti magici e cabalistici per l'invocazione dei demoni e la creazione demiurgica di esseri artificiali, denominato *Fausts dreifacher Höllenzwang*⁴⁷.

L'autentica invenzione lessinghiana nella *Scena dei sette spiriti* è data dal senso di *transizione* subitanea e imprevedibile *tra bene e male* e dalla metafora illustrativa consistente nei due elementi sintagmatici della *velocità* e del *pensiero*, per altro già attestata ripetutamente nella tradizione esistente, dal *Volksbuch* ai *Puppenspiele*, fino all'*Hamlet* del sommo ispiratore dell'abbozzo tragico faustiano⁴⁸, della sua *rapidità* ineguagliabile e incomparabile alla limitata dimensione terrena e empirica delle facoltà umane; il motivo della vendetta divina e della sua subdola attuazione mediante la concessione del libero arbitrio di peccare, seppur plasmato secondo intenti pedagogici ed etici tipicamente illuministi, riecheggia in forma distorta e inquietante l'avvertimento disinteressato e sincero dell'*angelo buono* nel *Faust* di Marlowe⁴⁹:

Faust und sieben Geister.

Faust. Ihr? Ihr seid die schnellsten Geister der Hölle?

Die Geister alle. Wir.

Faust. Seid ihr sieben gleich schnell?

Die Geister alle. Nein.

Faust. Und welcher von euch ist der schnellste?

Die Geister alle. Der bin ich!

Faust. Ein Wunder! dass unter sieben Teufeln nur sechs Lügner sind.

Ich muß euch näher kennen lernen.

Der erste Geist. Das wirst du! Eins!

Faust. Eins? Wie meinst du das? Predigen die Teufel auch Busse?

Der erste Geist. Ja, wohl, den verstockten. – Aber halte du uns nicht auf.

Faust. Wie heissest du? Und wie schnell bist du?

Der erste Geist. Du könntest eher eine Probe, als eine Antwort haben.

Faust. Nun wohl. Sieh her; was mache ich?

Der erste Geist. Du fährst mit deinem Finger schnell durch die Flamme des Lichts.

⁴⁶ Cfr. R. Petsch, *Einleitung* a Id., *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 7-8.

⁴⁷ Cfr. ivi, p. 6.

⁴⁸ Cfr. W. Dehlke, *Lessing und seine Zeit*, München, 1919, I, pp. 310 segg.; per il raffronto con l'opera shakespeariana si rimanda a W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, vv.29-31.

⁴⁹ Cfr. C. Marlowe, *The Tragedie of Doctor Faust*, cit., I, 1, vv.97-100; II, 1, vv.403-410.

Faust. Und verbrenne ich nicht. – Du verstummst? Du bleibst? – So prahlen auch die Teufel? Ja, ja; keine Sünde ist so klein, dass ihr sie euch nehmen liesset. – Zweiter, wie heissest du?

Der zweite Geist. Chil; das ist in eurer langweiligen Sprache: Pfeil der Pest.

Faust. Und wie schnell bist du?

Der zweite Geist. Denkest du, daß ich meinen Namen vergebens führe? – Wie die Pfeile der Pest.

Faust. Nun so geh, und diene einem Arzte! Für mich bist du viel zu langsam. – Du dritter, wie heissest du?

Der dritte Geist. Ich heisse Dilla; denn mich tragen die Flügel der Winde.

Faust. Und du vierter? –

Der vierte Geist. Mein Name ist Jutta, denn ich fahre auf den Strahlen des Lichts.

Faust. O ihr, deren Schnelligkeit in endlichen Zahlen ausdrücken, ihr Elenden –

Der fünfte Geist. Würdige sie deines Unwillens nicht. Sie sind nur Satans Bothen in der Körperwelt. Wir sind es in der Welt der Geister; uns wirst du schneller finden.

Faust. Und wie schnell bist du?

Der fünfte Geist. So schnell als die Gedanken des Menschen.

Faust. Das ist etwas! – Aber nicht immer sind die Gedanken des Menschen schnell. Nicht da, wenn Wahrheit und Tugend sie auffordern. Wie träge sind sie alsdenn! – Du kannst schnell sein, wenn du schnell sein willst; aber wer steht mir dafür, daß es allezeit willst? Nein, dir werde ich so wenig trauen, als mich ich mir selbst hätte trauen sollen. Ach! (*zum sechsten Geiste*) Sage du, wie schnell bist du? –

Der sechste Geist. So schnell als die Rache des Rächers.

Faust. Des Rächers? Welches Rächers?

Der sechste Geist. Des Gewaltigen, des Schrecklichen, der sich allein die Rache vorbehielt, weil ihn die Rache vergnügte. –

Faust. Teufel! du lästerst, denn ich sehe, du zitterst. –

Schnell, sagst du, wie die Rache des – Bald hätte ich ihn genennt! – Schnell wäre seine Rache? Schell? – Und ich lebe noch? Und ich sündige noch?

Der sechste Geist. Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!

Faust. Und daß ein Teufel mich dieses lehren muß! – Aber doch erst heute! Nein, seine Rache ist nicht schnell, und wenn du nicht schneller bist als seine Rache, so geh nur. – (*zum siebenden Geiste*) – Wie schnell bist du?

Der siebende Geist. Unzuvergnügender Sterbliche, wo auch ich dir nicht schnell genug bin. – –

Faust. So sage: wie schnell?

Der siebende Geist. Nicht mehr und nicht weniger, als der Uebergang vom Guten und zum Bösen –

Faust. Ha! du bist mein Teufel! So schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen! – Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! – Weg von hier, ihr Schnecken des Orcus! Weg! – Als der Uebergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren!⁵⁰

L'intero brano riprende il materiale grezzo consolidato dalla tradizione drammatica popolare ma assegna al protagonista il ruolo predominante e relega gli interlocutori diabolici al rango di semplici comprimari, *moralmente ed intellettualmente inferiori*, al punto tale da lasciarsi passivamente *schernire dialetticamente* ed incalzare dalle *investigazioni escatologiche* e dalle puntigliose escussioni delle fonti bibliche esibite con impareggiabile presenza di spirito da Faust, imperturbabile alla *apparizione* improvvisa ma dimessa degli spiriti, a differenza dell'evocatore tremebondo e accecato dal terrore sacro nei confronti del demoniaco, tramandato dalla *Historia von Doktor Johann Fausten*⁵¹ e ripreso in forma solo parzialmente attenuata da Marlowe⁵²; il Faust lessinghiano trionfa, grazie alla sua ironia sferzante e sprezzante, nella schermaglia verbale ingaggiata con i malcapitati ed impacciati emisari satanici⁵³.

La *vendetta*, evocata con frustrazione e rimpianto dall'angelo caduto, costretto a prostrarsi di fronte alla onnipotenza divina, e fremente di impotenza di fronte alla cogente ed irrimediabile rivalsa del Creatore, non suscita nel lucido paladino della conoscenza assoluta alcun trasalimento emotivo, poiché Faust è consapevole che la sua sorte di peccatore è segnata ineffabilmente e riconosce l'estrema miseria della finitezza umana, dalla quale rampolla il germe maligno della trasgressione e dell'apostasia, sintetizzato dalla transizione fatale ed irreversibile tra *bene* e *male*, non rinnegata in atteggiamento supplice e espiatorio, ma neppure esaltata con toni trionfalistici e compiaciuti; il protagonista si limita semplicemente a constatarne la oggettiva ineluttabilità e ad imputarla alla *pigrizia del pensiero umano* nel ricercare *saggezza e virtù*⁵⁴.

⁵⁰ R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 34-36.

⁵¹ Cfr. Anonimo, *Historia von Doktor Johann Fausten*, [Frankfurt am Meyn, Johann Spies, 1587], hrsg. und übersetzt von M. Wehrli, Zürich, Manesse Verlag, 1986, pp. 36-39.

⁵² Cfr. C. Marlowe, *The tragedy of Doctor Faust*, cit., I, 3, vv.251-254.

⁵³ Concordiamo su questo punto con L. Vincenti, *L'opera drammatica di Lessing*, Torino, 1938, p. 107 e S. Colettos Bosco, *Faust e Mefistofele nella letteratura tedesca*, cit., p. 98.

⁵⁴ Cfr. R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., p. 35.

Nel *Berliner Szenarium* la figura di Faust cambia sensibilmente. Si evidenzia il suo carattere di *Wabreitsucher*, la cui dirittura morale, di per se stessa irreprensibile, è compromessa proprio da questa unica ma esiziale debolezza: la *brama di sapere* smodata e ingovernabile esorbita dai limiti istituzionali della condizione umana e, non più trattenuta dai freni inibitori della ragione, degenera in una miriade di peccati secondari, determinati dalla frenetica e spasmodica ricerca di una proiezione diabolica arcana e tentatrice che dischiuda al prostrato e influenzabile pedante, deluso dalla inadeguatezza della cultura libresca, i tesori inconfessabili della natura:

Vorspiel

In einem alten Dome. Der Küster und sein Sohn, welche eben zu Mitternacht geläutet, oder läuten wollen.

Die Versammlung der Teufel, unsichtbar auf den Altaren sitzend und sich ihre Angelegenheiten berathschlagend. Verschiedne ausgeschickte Teufel erscheinen vor dem Beelzebub, Rechenschaft von ihrer Verrichtungen zu geben. Einer der eine Stadt in Flammen gesetzt. Ein Andrer der in einem Sturme eine ganze Flotte begraben. Werden von einem Dritten verlacht, daß sie sich mit solchen Armseeligkeiten abgegeben. Er rühmt sich einen Heiligen verführt zu haben; den er beredet, sich zu betrinken, und der im Trunke einen Ehebruch und einen Mord begangen. Dieses giebt Gelegenheit von Fausten zu sprechen, der so leicht nicht zu verführen sein möchte. Dieser dritte Teufel nimmt es auf sich, und zwar ihn in vier und zwanzig Stunden der Hölle zu überliefern.

Jetzt, sagt der eine Teufel, sitzt er noch bei der nächtlichen Lampe, und forschet in den Tiefen der Wahrheit.

Zu viel Witzbegierde ist ein Fehler; und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhänget.

Nach diesem Satze entwirft der Teufel, der ihn verführen will, seinen Plan.

Erster Aufzug

Erster Auftritt

Faust unter seinen Büchern bei der Lampe. Schlägt sich mit verschiedenen Zweifeln aus der scholastischen Weltweisheit. Erinnerung sich, daß ein Gelehrter den Teufel über des Aristoteles Entelechie citiret haben soll. Auch er hat es schon vierfaltigemal versucht, aber vergebens. Er versucht es nochmals; eben ist die rechte Stunde, und liest eine Verschwörung.

Zweiter Auftritt

Ein Geist steigt aus dem Boden, mit langem Barte, in einen Mantel gehüllet.

G. Wer beunruhiget mich? Wo bin ich? Ist das nicht Licht, was ich empfinde?

Faust erschrickt, fasset ich aber, und redet den Geist an.

Wer bist du? Woher kömst du? Auf wessen [sic!] Befehl erscheinst du?

G. Ich lag und schlummerte und träumte, mir war nicht übel; da rauschte, so träumte ich, von weitem eine Stimme daher; sie kam näher und näher; Bahall! Bahall! hörte ich, und mit dem dritten Bahall, stehe ich hier!

F. Aber, wer bist du?

G. Wer ich bin? Laß mich besinnen! Ich bin – ich bin nur erst kürzlich was ich bin. Dieses Körpers, dieser Glieder, war ich mir dunkel bewusst; itzt etc.

F. Aber wer warst du?

G. Warst du?

F. Ja: wer warst du sonst, ehemdem?

G. Sonst? Ehedem?

F. Erinnerst du dich seiner Vorstellungen, die diesem gegenwertigen, und ich jenem deinem hinbrütenden Stande vorhergegangen? –

G. Was sagst du mir? Ja, nun schießt es mir ein – Ich habe schon einmal ähnliche Vorstellungen gehabt. Warte, warte, ob ich den Faden zurückfinden kann.

F. Ich will dir zu helfen suchen. Wie hießest du?

G. Ich hieß – Aristoteles. Ja, so ich hieß. Wie ist mir?

Er thut als ob er sich nun völlig erinnerte und antwortet dem Faust auf seine spitzigsten Fragen. Dieser Geist ist der Teufel selbst, der den Faust zu verführen unternommen.

Doch, sagt er endlich, ich bin es müde, meinen Verstand in die vorigen Schranken zurück zu zwingen. Von allem, was du mich fragest, mag ich nicht länger reden, als ein Mensch, und dann nicht mit dir reden als ein Geist. Entlass mich; ich fühl es, das ich wieder entschummre etc.

Dritter Auftritt

Er verschwindet, und Faust voller Erstaunen und Freude, das die Beschwörung ihre Kraft gehabt, schreitet zu einer andern, einen Dämon herauf zu bringen.

Vierter Auftritt

Ein Teufel erscheint.

Wer ist der Mächtige, dessen Rufe ich gehorchen muß! Du? Ein Sterblicher? Wer lehrte diese gewaltige Worte?⁵⁵

L'ambientazione della scena è decisamente più sinistra e lugubre rispetto al frammento precedente e si sovraccarica di sfumature superstiziose e di ombrature soprannaturali arcane. Il luogo temerario e trasgressivo prescelto per ospitare la riunione diabolica, non il *tempio pagano* comunemente tramandato dalle fonti popolari, bensì il *santuario divino*, fervente di attività religiosa, come testimonia la presenza del sagrestano e del figlio, sottolinea che la profanazione colpisce una chiesa consacrata, non abbandonata, ma effettivamente frequentata dalla comunità religiosa, e accentua il tenore sacrilego ed iconoclasta della minaccia demoniaca incombente sulla sacralità del luogo di culto per eccellenza. Va rimarcata, per il suo carattere raccapricciante ed irriducibile ad un adattamento poetico e filosofico illuminista, la stretta correlazione tra un aneddoto inquietante e imbevuto di timore panico oscurantista tratto da *Schimpf und Ernst* di Pauli, riferito alla dannazione irrimediabile operata dalle arti tentatrici sataniche a danno di un ingenuo santo eremita, e la impresa malefica vantata dal terzo diavolo seduttore, che scatena una reazione perversa e esiziale a catena, imponendo al peccatore di scegliere il male apparentemente minore (l'ubriachezza), per salvarsi dai più gravi (rottura del matrimonio e omicidio), ma in realtà coinvolgendolo subdolamente in un vortice avvolgente e parossistico di degradazione morale spinta fino agli estremi dell'abiezione umana⁵⁶. La valenza magico-simbolica dell'intervallo di tempo stabilito dal diavolo per portare a compimento la missione di conquistare l'anima faustiana (24 ore) suona come un'esasperazione dogmatica e cabalistica della unità di tempo aristotelica, solitamente trattata con distacco estetico e misura critica, persino con una punta di *autonomia creatrice*, da Lessing nelle sue impostazioni teoriche circa i problemi tecnici della composizione tragica⁵⁷.

Il motivo della comprensione di fenomeni soprannaturali mediante l'evocazione di forze magiche e l'uso della negromanzia viene mutuato dai testi cabalistici rinascimentali di Weier⁵⁸ e di Milichius⁵⁹. Un'altra fonte se-

⁵⁵ Ivi, pp. 37-39.

⁵⁶ Per *Schimpf und Ernst* cfr. ivi, p. 56.

⁵⁷ Cfr. ad esempio *Hamburgische Drammaturgie*, I, 69, GW VI, pp. 252-256.

⁵⁸ Cfr. I. Wierus, *De praestigis daemonum*, Basileae, Oporinus, 1568, IV, 22.

⁵⁹ Cfr. L. Milichius, *Theatrum diabolorum* Foglio 189 v. Per entrambe queste fonti vedi R. Petsch, *Einleitung* a Id., *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 23-24. Vedi anche L. Milichius, *Der Zauber Teuffel*, Frankfurt am Meyn, 1563.

condaria è rappresentata dall'interrogazione del diavolo sul significato della entelechia aristotelica da parte del filologo Hermolaus Barbarus, aneddoto riportato nella *Théodicée* di Leibniz e anche nel *Dizionario storico-critico* di Bayle⁶⁰.

Nel complesso il secondo brano tradisce una matrice molto più affine alla interpretazione lessinghiana del genio drammatico shakespeariano rispetto al primo, costruito con sapiente, ma fredda e compassata, perizia retorica; Faust si rivela nel *Berliner Szenarium* in tutta la sua trepidante ma impotente umanità, figura cristallizzata del pedante insoddisfatto chino inutilmente sui libri ed in attesa di un'illuminazione, non interiore, ma in-naturale, succube della astuzia consumata del tentatore diabolico.

Le ricostruzioni di Engel e Blankenburg fanno apertamente riferimento allo schema generale dell'opera e prendono entrambe le mosse dal prologo. La seconda, molto più concisa e sommaria della prima, ritocca la conformazione originaria della scena iniziale della conferenza tra gli spiriti infernali e insiste sul motivo della integerrima natura faustiana, inattaccabile dalle passioni comuni, ma compromessa dalla sua unica inclinazione fondamentale: la inestinguibile sete di conoscenza, sulla quale punta Mefistofele per vincere la scommessa della dannazione⁶¹. Blankenburg si mantiene molto vago circa i particolari tecnici e strutturali della elaborazione drammatica. Specifica solo che il trionfo delle schiere diaboliche, annunciato nel quinto atto da canti di trionfo, viene vanificato dall'angelo che definisce ambiguamente «eine Erscheinung aus dem Oberwelt», destinata ad interrompere le orde sataniche festanti «auf die unerwarteste, und doch natürlichste, und und doch für jeden beruhigendste Art»⁶², nel segno di un'arcanica e metafisica rivelazione, che rappresenta il trionfo della *Aufklärung* umanistica lessinghiana e che ricorre alla evasione favolistica ed onirica per salvaguardare l'anima di Faust, inventandosi l'espedito artificioso della proiezione onirica di un fantasma, espressione delle più recondite fantasie di onniscienza, espriate tramite la condanna apotropaica di questo simulacro surrogatorio:

«Triumphirt nicht» ruft ihnen der Engel zu, «ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihr ewig unglück-

⁶⁰ Cfr. R. Petsch, *Einleitung* a Id., *Lessings Faustdichtung*, cit., p. 24.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

⁶² Cfr. per entrambe le citazioni *ivi*, p. 47.

lich zu machen, was ihr sahet, und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom. →⁶³

L'ipotesi ricostruttiva contenuta nella comunicazione di Engel contrasta nettamente con la concezione sostanzialmente ottimistica e illuministica che spicca nella *Szene der sieben Geisten*. La prima scena del dramma presenta un'ambientazione prudentemente conforme alla strutturazione tradizionale delle leggende faustiane e tipica delle narrazioni meravigliose a carattere edificante: *una chiesa gotica in rovina, dimora preferita di Satana, eletta a monumento imperituro alla distruzione dell'opera divina, e prescelta come luogo di adunanza degli spiriti infernali per le loro consultazioni*⁶⁴. La disputa tra i vari diavoli *invisibili* e dotati di *voci rozze e sgraziate*, gerarchicamente collocati sugli altari secondari, sotto la supervisione implacabile di Satana stesso, assiso sull'altare principale, segue i canoni delle contese diaboliche per la palma della malvagità assoluta, speculari alle diatribe celesti sulla missione redentrice più nobile. I primi due diavoli rivelano la loro maldestra condotta in quanto le loro azioni demoniache sortiscono l'effetto opposto a quello desiderato, perché rivolte ai corpi e non agli spiriti: avvicinano a Dio il povero, rimasto senza la capanna distrutta dalle vampe infernali e salvato unitamente alla sua famiglia dall'angelo, e impediscono agli usurai, affogati negli abissi marini, di esercitare la loro malefica influenza sugli uomini più deboli⁶⁵, contravvenendo quindi al motto satanico:

Nimm den Reichen sein Gold, daß er verzweifle und schütt es auf den Herd des Armen, daß es sein Herz verführe.⁶⁶

I demoni di livello superiore, abilitati ad agire direttamente sulle anime si accaniscono prima sulla *fanciulla casta*, dando forma ad una sua fantasia erotica e destinandola al ruolo di seduttrice (terzo diavolo) e poi finalmente su Faust (quarto diavolo); nel secondo caso, però, il tentatore diabolico annuncia semplicemente il proprio progetto malefico, senza neppure accennare alla strategia di attuazione e punta unicamente sulla debolezza suggeritagli da Satana, ansiosi di rapire il prediletto di Dio: la *brama di sapere*⁶⁷. Anche in questa versione lacunosa e interpolata per via degli arbitri interpretativi imputabili ad Engel stesso, ricorrono l'*angelo* che predice

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. J. J. *Engels Bericht*, ivi, p. 48.

⁶⁵ Cfr. ivi, pp. 48-49.

⁶⁶ Ivi, p. 48.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 49.

in tono sentenzioso la sconfitta delle forze infernali e lo stratagemma del *fantasma*; Faust, rinsavito dalla consapevolezza di avere rischiato la dannazione, al termine del fenomeno onirico traumatizzante e catartico, si desta pieno di gratitudine nei confronti della provvidenza divina e ormai immune da pretese conoscitive aberranti dalla concezione progressiva e teologica del cammino gnoseologico umano; il neofita della dottrina illuminista è ormai gradualmente protesato attraverso stadi di elevazione crescenti verso la laboriosa e sofferta conquista della *verità*⁶⁸.

Il fallimento dell'ambivalente e incoerente progetto faustiano va ascritto a due fattori deterrenti essenziali. Emerge l'impossibilità di conciliare *sul piano filosofico* il personaggio del *mago dissoluto*, insoddisfatto della limitata ed arretrata scienza medievale, attanagliato da varie passioni nefaste (lussuria, superbia, ambizione, onnipotenza, ira) e fautore della scienza nuova, avversata ed irrimediabilmente condannata dai fautori dell'oscurantismo dogmatico, con il rinato, adamantino, cristallino *eroe illuminista* della scienza e della morale⁶⁹. Sul *piano prettamente drammatico* fallisce miseramente l'interazione tra *comico* e *tragico*, tra *riso catartico* e *effetto purificatore della tragedia*, soffocata da un'impostazione retorica scontata, legata al genere della *favola pedagogica* illuminista, che neutralizza in un'ottica allegorico-figurale e pedagogico-razionalistica l'impulso *titanico* ed il *dualismo religioso cristiano*, giustificando la ripresa del *topos* antico del *sogno premonitore e salvifico*, presente per altro in opere di spiccata vocazione *didascalico-morale*, quali *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, *Le blanc et le noir* di Voltaire, in cui le avventure peccaminose e insidiose vengono sperimentate dal protagonista solo in sogno, e l'antecedente diretto del progetto lessinghiano, *Der wunderthätige Magus*, dove il demone ricorre al trucco del fantasma per congiungere Giustina con l'amante Cipriano⁷⁰.

Solo in alcune riprese allusive e dissacranti del mito faustiano all'interno della commedia satirica *Der junge Gelehrte*⁷¹ o nella struttura pedagogico-umanistica esemplare e magistrale che impreziosisce il messaggio tollerante nel *Nathan der Weise*, Lessing riuscirà a rappresentare le due componenti essenziali del mito faustiano: rispettivamente, quella *tradizionale* e negativa della *pedanteria* dello scienziato presuntuoso e pedante, messo alla

⁶⁸ Cfr. ivi, p. 50.

⁶⁹ Su questo punto concordiamo con S. Bosco Coletsos, *Faust e Mefistofele nella letteratura tedesca*, cit., pp. 108-110.

⁷⁰ Per queste fonti si rimanda a ivi, pp. 108-109; R. Petsch, *Lessings Faustdichtung*, cit., pp. 29-30.

⁷¹ Cfr. G. E. Lessing, *Der junge Gelehrte*, I, 1; II, 4.

berlina nei *Puppenspiele* e travestito da grottesco Arlecchino⁷², e quella *moderna* e positiva della *Wißbegierde* illuminista, pura e disinteressata; adotterà, tuttavia, la decisiva e salutare accortezza, purtroppo assente nella abbozzata ed incompiuta *Faustdichtung*, di scindere saggiamente ed efficacemente il registro *comico* della *Lustspiel* dal tono *serio* della *Fabel*.

⁷² Per questa interpretazione del *Gelehrte* come proiezione arlecchinesca del *Faust* si veda G. Chiarini, *Introduzione* a G. E. Lessing, *Il giovane erudito*, trad. it. e cura di G. Chiarini, Pisa, ETS, 1992, pp. 5-40, soprattutto 5-8; 17-24; 28-33; 39-40.

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