

# Studia theodisca XII

Friedrich Hölderlin • Heinrich von Kleist • Georg Büchner

Rainer Maria Rilke • August Stramm • Gesine Danckwart

Wolfgang Joop • Hans Christian Andersen • Angela Krauß

Uwe Johnson • Wolfgang Hildesheimer

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. XII (2005)

***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 XII

Friedrich Hölderlin • Heinrich von Kleist • Georg Büchner  
Rainer Maria Rilke • August Stramm • Gesine Danckwart  
Wolfgang Joop • Hans Christian Andersen • Angela Krauß  
Uwe Johnson • Wolfgang Hildesheimer

edidit

Fausto Cercignani

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

## Premessa

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

F. C.



## Indice dei saggi

|   |        |
|---|--------|
| Maurizio Pirro – <i>Il teatro di Gesine Danckwart</i>   | p. 9   |
| Alexandra Hildebrandt – <i>Die leibhaftige Wahrheit. Joop und Andersen: Biographische Texturen</i>  | p. 21  |
| Fausto Cercignani – <i>A proposito della «Sancta Susanna» di Stramm</i>   | p. 43  |
| Dagmar Winkler – <i>«Willst du der Wohltat der Erlösung teilhaftig werden, das Abendmahl empfangen?» – «Nein. Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren»</i> | p. 57  |
| Francesca Falconi – <i>Alla ricerca di nuove topo/grafie dell'identità. Il volo icario della «Überfliegerin» di Angela Krauß</i>  | p. 89  |
| Andrea Gnam – <i>Lakonische Realisten. Literatur, Film und Kunst der frühen sechziger Jahre</i>   | p. 105 |
| Stefania La Vaccara – <i>Contro i terrorismi e l'exasperazione delle ideologie. La morte di Danton secondo Aleksandar Popovski</i>  | p. 117 |
| Marco Castellari – <i>Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis</i>  | p. 147 |
| Elisabetta Potthoff – <i>Visione e ascolto. L'Apocalisse di R. M. Rilke</i>   | p. 173 |





Maurizio Pirro  
(Bari)

*Il teatro di Gesine Danckwart*

Di quella galassia tuttora molto lontana da una sistemazione teorica definitiva e nota come “teatro postdrammatico”, i lavori di Gesine Danckwart condividono senz’altro l’attitudine a risolvere l’azione teatrale nella pura esposizione dei piani di conflitto, astenendosi rigorosamente da qualunque indicazione esplicita circa l’esistenza di una sfera di valori sovraordinati – o comunque comunemente condivisi – ai quali ci si possa riferire per intervenire su quegli stessi piani con degli elementi di mediazione. Nata nei pressi di Lubecca nel 1969 e approdata alla scrittura drammatica dopo studi di *Theaterwissenschaft* a Berlino ed esperienze come coordinatrice e attrice di un teatro di avanguardia nel quartiere berlinese di Moabit, Danckwart applica senza alcuna eccezione un principio di organizzazione testuale di ordine paratattico<sup>1</sup> che, riconoscendo a ciascun personaggio la facoltà di esprimere il proprio punto di vista in modo monologico e seriale, senza che i suoi enunciati siano oggetto di verifiche logiche o pragmatiche da parte degli altri personaggi, nega nel momento stesso della sua applicazione la possibilità di una trasformazione tanto nello stato dei singoli individui rappresentati, quanto nelle loro relazioni reciproche. L’assoluta orizzontalità della concezione drammaturgica dell’autrice dà luogo a un teatro antidialettico e antidocumentario, nel quale il completo azzerramento delle componenti performative fa apparire i destini personali come statici e immodificabili.

La condizione di vera e propria paralisi nella quale le figure così poco individualizzate tipiche dei drammi di Danckwart espongono con una sorta di stralunata neutralità il deserto relazionale della loro vita quotidiana

---

<sup>1</sup> L’allineamento delle posizioni dei personaggi su un livello uniforme è stato indicato da Hans-Thies Lehmann come una delle componenti tipiche della drammaturgia “postdrammatica”. Cfr. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999, pp. 139 ss.

(condizione resa ulteriormente pervasiva dall'assenza di notazioni didascaliche e dalla voluta nudità dell'impianto scenografico) viene configurata come non risolvibile proprio perché il chiacchiericcio incessante che ha il compito di tematizzarla resta sempre del tutto reticente circa lo specifico contesto sociale che fa da sfondo all'azione. Non che manchino riferimenti trasparenti e costanti al tempo presente, alla moltiplicazione artificiale dei bisogni, all'onnipresenza della pubblicità, insomma ai fenomeni propri di una società a capitalismo postindustriale. Tali riferimenti, però, mimando delle macrostrutture di raccordo e di ricomposizione (sia pure in termini negativi) operanti nella vita dei personaggi, attirano in realtà ancora più decisamente l'attenzione sulla dissoluzione di tutti i vincoli interpersonali fondati sulla condivisione consapevole e sull'interesse attivo per i bisogni dell'altro. L'abolizione del dialogo rende evidente la soppressione dei minimi vincoli comunitari. Lì dove si è indotti alla localizzazione dei monologhi in un ambiente storico e sociale determinato, si deve constatare che Danckwart mira semmai alla definizione di un *theatrum mundi* astratto e allegorico nel quale gli indizi riconducibili a fatti contingenti (per lo più appartenenti alla sfera dei consumi sociali e del perfezionamento tecnologico) si rivelano a un'analisi più attenta la cifra di un disagio annidato nelle pieghe profonde della vita affettiva degli individui<sup>2</sup>. La realtà viene così sottoposta a una procedura di straniamento intesa a svuotare di significato ogni possibile referenza pragmatica. I personaggi espongono disordinatamente pensieri frammentari e occasionali radicati nel tessuto delle loro paure e delle loro ossessioni, dematerializzando il loro ambiente sociale e trasfigurandolo nel senso di una rilevanza puramente allegorica, come uno di essi arriva suggestivamente a notare in *Summervine*, enumerando, con la medesima logica seriale che presiede alla strategia di composizione del testo, una serie localizzata eppure evidentemente universale di luoghi della stanchezza e della dissipazione:

MARQUARDT. Kennen wir uns?

MARGA. Es ist ein Familienhaus, auch wenn wir keine Familie sind.

Es ist ein privater Schwimmbassin, in dem öffentliches Fitnessstrai-

---

<sup>2</sup> Franziska Schößler (*Zeit und Raum im Drama der neunziger Jahre. Zu Elfriede Jelinek und Gesine Danckwart*, in: *Germanistentreffen Deutschland – Italien, 8. – 12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, hrsg. vom DAAD. Bonn 2004, pp. 187-203) vede i personaggi di Danckwart «in einem zeitlichen Vakuum positioniert, in dem die Ereignisse bereits stattgefunden haben oder aber sich noch ereignen. Ihr Leben wird zur Lücke zwischen den (ereignisreichen) Zeiten» (p. 202).

ning betrieben wird. Es ist eine Kneipe, in die niemand reinkommt, den man nicht kennt. Es ist irgendwo halb zehn in Deutschland.<sup>3</sup>

La destrutturazione delle cornici materiali tradizionalmente associate all'atto della rappresentazione teatrale si spinge in Danckwart fino alla revoca delle corrispondenze elementari tra il contenuto dell'enunciazione verbale e l'identità del parlante. In *Girlsnightout*, un pezzo del 1999, il lungo e ininterrotto flusso monologico pronunciato da un personaggio femminile durante la preparazione a una serata da trascorrere fuori casa viene sottoposto a un effetto di decostruzione ottenuto prima mediante l'annuncio, nel paratesto abitualmente riservato alla distribuzione delle parti, che il testo è diviso fra tre attrici non ulteriormente specificate, poi tramite la distinzione tra una prima frazione – intitolata *Wie die Mädchen* – in cui il personaggio si attribuisce un'identità di adolescente, e una seconda (*Wie die Frauen*), che dovrebbe appunto essere di competenza di un soggetto adulto, in possesso di un più profondo sguardo retrospettivo. Si tratta in realtà di una disaggregazione meramente estrinseca, poiché non solo risulta impossibile separare nettamente i due (o perfino tre) individui che dovrebbero prendere la parola, ma è in realtà evidente già dalle prime battute che l'identità stessa del parlante è il risultato di una costruzione intenzionale, ottenuta attraverso il calibrato montaggio di *clichés* prelevati da residui della comunicazione quotidiana, codici del linguaggio dei *media*, frammenti di letteratura di consumo:

Heute bin ich 17 Jahr und hab blondes Haar und bin ein Sehnsuchtsobjekt, aber das weiß ich natürlich nicht, darum habe ich diese entzückende Unbewußtheit der Jugend. Auch Dummheit kann ich mir gut leisten, weil es darauf noch nicht ankommt. Natürlich bin ich gar nicht so dumm, wie man gern hätte und durchschau alles ganz gut. Und später wird das Leben mir meine Wunden ins Gesicht schlagen, und das weiß ich schon. Wenn jemand eine dicke alte Frau verarscht, vielleicht eine, die in einem Bus im Gang auf dem Oberdeck mit ihrem Körper hinundherschwankt, dann finde ich das nicht lustig, und habe Mitleid mit ihr, weil ich schon ahne, daß ich irgendwann wie sie bin.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Gesine Danckwart: *Summervine*. Frankfurt am Main 2001 (p. 7 del dattiloscritto). Il pezzo è andato in scena per la prima volta presso il "Forum Freies Theater" di Düsseldorf nel marzo 2001.

<sup>4</sup> Gesine Danckwart: *Girlsnightout*. Frankfurt am Main 1999 (p. 4 del dattiloscritto). Prima rappresentazione a Zurigo nell'aprile 1999.

Il contrasto fra l'orientamento pluriprospectico postulato dalle convenzioni paratestuali e la sostanziale continuità dell'esposizione verbale determina un corto circuito tra gli elementi formali addetti alla contestualizzazione del testo e il contenuto esplicito del testo stesso, un corto circuito che ha chiaramente la funzione di segnalare che la disgregazione percepita sul piano delle superfici di contorno rimanda in realtà a una più profonda condizione di instabilità e di incertezza, diffusamente insediata nell'identità del personaggio che, avanzando faticosamente nella selva degli stereotipi che anebbian la sua percezione del mondo<sup>5</sup>, prova a legittimare il contenuto di verità delle sue esperienze.

Il malessere che attanaglia gli individui rappresentati nei drammi di Gesine Danckwart riguarda il loro stato di consapevolezza circa due *deficit* fondamentali: il vuoto di qualità personali e l'appiattimento dei rapporti affettivi. Identità e relazione si corrispondono in termini esclusivamente negativi: personaggi dall'identità debole, o incapaci di interiorizzare completamente la costruzione identitaria che hanno cercato di sovrapporre a quella debolezza, vivono in una situazione di reciproco isolamento e di precarietà sentimentale. L'unica attività che li impegna è una instancabile produzione verbale, che si colloca peraltro fuori da ogni possibilità di interazione dialettica e può dunque soltanto aspirare alla registrazione di circostanze accessorie, mai alla comprensione dei punti veramente vitali<sup>6</sup>. L'assenza di una presa forte delle parole sulle cose è insieme causa ed effetto dello stato di dolorosa incomprendimento nel quale in questi drammi si svolgono le relazioni di coppia. I personaggi di Danckwart riferiscono continuamente di incontri mancati, messaggi lasciati senza risposta, giorni interi avvelenati dalla diffidenza e dal silenzio<sup>7</sup>. Quando in *Girlsnightout* si prova a contrastare la debolezza affettiva protocollando i comportamenti

<sup>5</sup> «Der Tod ist noch ganz weit weg und doch immer mit dabei. Das kann ich so sagen, weil Jugend sich den Luxus leistet, das eigene Leben wegzuschmeißen. Nachher klebt man dann dran» (*ivi*, p. 5).

<sup>6</sup> Lo ha notato Egon Gleichauf: «dass wir doch wesentlich abwesender sind, als wir eigentlich denken». Gesine Danckwart, in: *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Berlin 2003, pp. 192-201.

<sup>7</sup> Sono questi per esempio i motivi dominanti in *Arschkarte*, un pezzo rappresentato per la prima volta a Göttingen nel dicembre 2000. L'accertamento dell'incapacità di esercitare il minimo controllo sulla propria identità, che appare integralmente dominata dal Pobbbligo di corrispondere alle prescrizioni sociali, si riversa nell'aspirazione insoddisfatta a una riconquistata intensità dei rapporti affettivi: «Ich möchte, daß sich irgend jemand hier an mich erinnert. Kann sich jemand bitte mich einprägen» (in Gesine Danckwart: *Arschkarte*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 11*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2001, pp. 115-140, qui p. 120).

dell'altro, sperando così di poter ricavare almeno dall'ordine logico del referto scritto uno schema per interpretare in modo corretto la realtà, si deve rapidamente prendere atto che la quantità di materia inespressa resta in ogni caso dominante e oppone un peso insostenibile al desiderio di leggerezza e di intensità sentimentale nutrito dagli individui:

Und eigentlich wollte doch keiner von uns die Trennung. Aber so ging es nicht mehr weiter, und ich war mir meiner Gefühle nicht mehr sicher. Ich habe dann irgendwann angefangen mitzuschreiben, was er sagt, damit ich es verstehe. Damit von dem Gespräch irgendein Fortschritt bleibt für den nächsten Abend. Um herauszufinden, was eigentlich unser Problem war. Und wenn mich Freunde gefragt haben, konnte ich es einfach nicht erklären.<sup>8</sup>

Dinanzi all'irrevocabilità di questa presa d'atto non restano nei lavori di Danckwart che due alternative: o si intensifica al massimo l'indice di insignificanza delle parole, neutralizzandone integralmente il potenziale espressivo fino a toccare il grado zero del mero luogo comune, della parola-oggetto del tutto priva di focalizzazione e liberamente interpolabile in qualunque discorso come indistinguibile rumore di sottofondo<sup>9</sup>; oppure si sposta l'attenzione, tematizzando esplicitamente le convenzioni sottese all'atto della rappresentazione drammatica e assumendole (nell'ottica propria del palcoscenico come *theatrum mundi*) come allegoria di una condizione universale, sull'artificiosità della cornice formale entro cui si svolge l'esistenza degli individui, mostrando che dissociazione e alienazione sono in definitiva il prodotto necessario dello stato di irrealtà in cui tutti gli uomini versano nell'epoca della falsificazione pubblicitaria e delle manipolazioni identitarie possibili attraverso la tecnica. Per vero sono questi i passaggi meno convincenti del teatro di Danckwart. Poiché infatti nulla nell'organizzazione testuale di questi lavori lascia il minimo dubbio sul fatto che ci si muova all'interno di un contesto "postdrammatico", l'intersezione di parentesi riflessive intese a elaborare direttamente il carattere convenzionale della "quarta parete" e a puntare l'indice sul suo superamento (per esempio in un inciso del tipo «Ich finde es wirklich schade, daß ich wieder nur in einem Frauenstück auftrete. Ich hätte so gerne mal

---

<sup>8</sup> Gesine Danckwart: *Girlsnightout*, cit., p. 9.

<sup>9</sup> «Wenn man sich nicht anstrengt, kommt auch nichts heraus. Was nicht weh tut, ist auch nichts wert. Wer schön sein will, muß leiden. Man muß auch Realitäten anerkennen können. Wer hoch hinaus will, wird es noch weit bringen. Am schönsten ist es immer da, wo wir sind. Dann habe ich mich schuldig gefühlt, daß ich mir immer so weh tue. Man muß auch mal etwas wagen» (*ivi*, p. 14).

etwas Wichtiges gesagt und vielleicht auch etwas erlebt, eine Verführung oder so)»<sup>10</sup> non sposta di molto il livello di autoconsapevolezza dei personaggi a cui tali parentesi vengono attribuite. A meno che non si voglia vedere in questo un esperimento di teatralità a una sorta di “terzo grado” rispetto a un’ottica tradizionale di segno aristotelico, un grado cioè proiettato già ben oltre il livello orizzontale, simultaneo e paratattico del “post-drammatico”, in cui si riflette criticamente sugli elementi di convenzione e atrofia del “postdrammatico” stesso e si sperimentano possibilità di ulteriore avanzamento. C’è da dire però che Danckwart non si spinge mai, lì dove segnala apertamente il carattere finzionale della situazione in cui i personaggi svolgono i loro monologhi, molto al di là del puro sberleffo, dell’inversione meccanica e perciò priva di conseguenze a carico della struttura drammatica vera e propria («Vielleicht eine Verkaufsveranstaltung, vielleicht sind wir eine Verkaufsveranstaltung»)»<sup>11</sup>.

Effetti meno meccanici di straniamento vengono ottenuti semmai quando la riflessione dei personaggi sulla loro condizione di maschere obbligate al rispetto di un determinato sistema di convenzioni viene incorporata nell’intreccio in modo coerente con la situazione drammaturgica del momento e soprattutto con il livello progressivo di autoconsapevolezza raggiunto dai personaggi stessi. In *Meinnicht*, per esempio, i confusi sentimenti nutriti dagli individui circa l’imminenza di una svolta nel loro stato trovano espressione proprio in un tessuto di allusioni sfumate al carattere statico e circolare della storia che essi stessi stanno mettendo in scena. I personaggi non si limitano banalmente a commentare da una posizione neutrale, parallela a quella dello spettatore, la destrutturazione della linearità cronologica in cui si riflette con la massima evidenza l’intenzione antiperformativa del teatro di Danckwart; essi mostrano invece gli effetti concreti che l’impossibilità di qualunque sviluppo determina a carico della loro condizione<sup>12</sup>, incardinando i riferimenti alla paralisi drammatica nel

<sup>10</sup> *Im*, p. 18.

<sup>11</sup> Gesine Danckwart: *Heißes Wasser für alle*. Frankfurt am Main 2002 (pagina 3 del dattiloscritto).

<sup>12</sup> «PETER. Meine Geschichte beginnt jetzt. MIRA. Unsere Geschichte beginnt jetzt. IDIOT. Jetzt müssen Sie ein wenig auf mich achten. PROMPT. Jetzt beginnt meine Geschichte. IDIOT. Achtung bitte hier, hier ist jetzt ein Anfang gemacht. PETER. Bitte achten Sie jetzt auf mich. MIRA. Sie haben bitte jetzt ein Auge auf mich. IDIOT. Hallo bitte, würden Sie, ein wenig Konzentration auf mich. PROMPT. Bitte hier. MIRA. Hallo, Sie sollten mich nicht aus den Augen verloren haben» (Gesine Danckwart: *Meinnicht*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 12*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2002, pp. 145-170, qui p. 157).

graduale schiarimento del blocco sentimentale che inibisce qualunque relazione intersoggettiva, e che alla fine permetterà loro unicamente il nudo accertamento dell'essere al mondo, in assenza di qualsiasi più elaborata definizione identitaria. «Wir sind hier», come suona l'ultima battuta del pezzo<sup>13</sup>.

Gli esiti migliori dei lavori teatrali di Gesine Danckwart riguardano senz'altro la rappresentazione dei legami invisibili e tuttavia onnipresenti tra i compiti che gli individui sono chiamati a esercitare conformemente alle loro rispettive identità sociali e affettive e l'esistenza di un ramificato tessuto di nevrosi e ossessioni, tanto più pervasive quanto più appare chiara l'inadeguatezza dei singoli soggetti a svolgere quegli stessi compiti in modo soddisfacente. I cinque personaggi di *Täglich Brot* – il pezzo più noto tra quelli finora andati in scena, allestito per la prima volta a Jena nel 2001 – danno corpo fin dalla battuta iniziale («Ich habe Angst»)<sup>14</sup> a un minuzioso registro di angosce saldamente incardinate in tutti i passaggi della loro vita quotidiana. La casa in particolare, associata all'immagine di un vissuto paralizzato nella ripetizione di gesti ritualizzati e privi oramai di qualunque rapporto con i bisogni reali di chi li compie, diventa il perimetro entro cui il soggetto deve verificare giorno per giorno la inarrestabile degradazione della propria vita interiore. Muri ridotti in pezzi, rubinetti irrimediabilmente allentati, operai irraggiungibili, valvole del gas pericolanti; lo spazio domestico appare dissociato dalla sua tradizionale funzione protettiva, del tutto coerentemente con il disfacimento delle reti affettive essenziali («Ich bin leer. Ich würde gerne abgeholt werden», dice Ulrich rappresentandosi nella tristezza di una carrozza ristorante di un intercity che lo riporta nel non-luogo della sua città al termine di una giornata di lavoro)<sup>15</sup>, e correlato esclusivamente alla percezione della crisi identitaria dei suoi abitanti. Se la competizione sociale impone uno stato di continuo autocontrollo e costringe a neutralizzare il valore della differenza individuale assumendo una maschera convenzionale costruita secondo gli imperativi dei codici di comunicazione dominanti (come non riconoscere l'obbligato ottimismo televisivo nel forzato entusiasmo di Nelke, lì dove cerca di accreditare se stessa come donna gioiosamente dinamica e perfetta-

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>14</sup> Gesine Danckwart: *Täglich Brot*, in: *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 14*, hrsg. von Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2004, pp. 227-251 (qui p. 229).

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 250.

mente in pace con se stessa?)<sup>16</sup>, la vita privata deve inevitabilmente arretrare di fronte alla necessità di una autorappresentazione persuasiva, degradandosi come puro raccoglitore delle angosce generate dall'enorme sforzo di quella messinscena. Questa sensazione strisciante di inabilità rispetto alle attese dell'ambiente si rispecchia nella nevrosi dell'igiene, tipica dei personaggi di Danckwart. Dettagliate rassegne dei più efficaci deodoranti in circolazione si alternano a resoconti di interminabili sessioni di pulizia domestica. Il senso di colpa prodotto dall'incapacità di corrispondere a schemi sociali percepiti come inderogabili impedisce un retto intendimento della natura repressiva di quegli stessi schemi e induce a cercare un mezzo provvisorio di compensazione e di autovalorizzazione nella cura ossessiva delle superfici sottoposte all'accertamento critico degli altri. L'identità stessa tende a confondersi con il grado di pulizia che il parlante riesce a dimostrare tanto sul corpo, quanto nello spazio soggetto al suo controllo; la storia personale si intreccia in maniera indissolubile con il ricordo degli strumenti di pulizia adoperati nel corso della propria esistenza («Oft habe ich auch eine Vergangenheit. Ich bin ja eine der wenigen, die noch eine Vergangenheit haben. Meine Vergangenheit ist ein traditionsreiches Shampoo, das schon meine Mutti an mir angewendet hat»)<sup>17</sup>. Alla fine l'angoscia dello sporco fagocita ogni altro interesse e occupa per intero i pensieri del soggetto, il quale fa del mantenimento dell'igiene e dell'ordine un'autentica strategia esistenziale e un programma di azione quotidiana<sup>18</sup>.

La revoca degli elementi identitari non immediatamente utilizzabili per rafforzare la propria posizione nella "guerra di tutti contro tutti" che insanguina l'esistenza collettiva getta evidentemente i soggetti parlanti in uno stato di perplessità e confusione sul principio stesso di realtà, portan-

---

<sup>16</sup> «Ich bin stolz. Ich bin so stolz auf mich. Ich glaub es nicht. Ich habe eine Überwindung gemacht, und jetzt bin ich stolz. Hallo, ich freu mich. Ich bin, hallo, sehen Sie mich. Ich sollte jemanden anrufen, damit er sich mit mir freut, ich, wer hätte das von mir erwartet. Ich freu mich so. Ich bin, hallo, ich bin es, erkennen Sie mich, nein, natürlich nicht, ich bin jetzt ja ein bißchen etwas anderes» (*ivi*, p. 239).

<sup>17</sup> *ivi*, p. 233.

<sup>18</sup> «Ich habe den Boden gefegt und gewischt. Ich habe hinter dem Sofa gekehrt und zwischen den Kabeln der Anlage mit einem feuchten Tuch Flusen entfernt. Ich habe den Tisch poliert und den Staub aus den Glasschalen der Lampe. Ich habe die Türen abgewischt und den Abtreter ausgeschlagen. Ich habe den Kühlschrank von außen und von innen gesäubert und das Eisfach abgetaut. Ich habe die Wasserflecken auf den Kacheln über dem Waschbecken weggeputzt. Ich habe im Schlafzimmer staubgesaugt und frische Bettwäsche aufgezogen. Ich habe eine Maschine mit Weißwäsche gestartet und ein paar Blusen und eine Hose gebügelt» (*ivi*, pp. 238-239).



doli a dubitare radicalmente dei fondamenti elementari della loro condizione. Il cedimento delle forme occasionali di ricomposizione superficiale (la pulizia, appunto, o l'ebbrezza liberatoria procurata dall'alcol, un'altra costante nei comportamenti dei personaggi di Danckwart) genera *lapses* verbali non più revocabili, dai quali l'individuo è portato a una comprensione definitiva della propria dissociazione, senza che peraltro da tale comprensione possa conseguire alcun serio tentativo di risoluzione. In *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist*, un monologo che secondo le indicazioni esplicite di Danckwart deve essere recitato da «un'attrice in grado di parlare velocemente» (allo scopo appunto di rafforzare sia l'impressione di caos e dispersione dell'identità, sia la sensazione che tale caos segua una linearità necessaria, uno sviluppo causale e geometrico che lo rende di fatto, sia pure in negativo, un modello attendibile di interpretazione della realtà), il testo passa senza soluzione di continuità dalla prima alla terza persona, spezzando gradualmente tutti gli elementi di consistenza ai quali il personaggio potrebbe sostenersi<sup>19</sup>. Alla fine non rimane, ancora una volta, che la purificazione del corpo come unica strategia per ripristinare il controllo almeno sugli elementi di superficie della propria identità. Qui peraltro il ritmo del lavaggio non è più soltanto una tecnica perfezionata in modo sempre più raffinato, ma è diventato una forma vera e propria di esperienza e di conoscenza del mondo. Lo spazio e il tempo della vita si riducono per la protagonista al paio di metri della vasca da bagno e ai regolari intervalli che trascorrono da un rituale di lavaggio al successivo:

Ich habe einen Rhythmus fürs Haarewaschen – ganz regelmäßig. Ein System, das ich immer einhalte. Ich wasche sie alle vier Tage, wobei im Zählrhythmus eine kleine Lüge enthalten ist. Von Montag bis Donnerstag sind es natürlich vier Tage, aber die Zeitdauer ist nur drei Tage. Dreimal 24 Stunden. Drei Tage und drei Nächte. Zweiundsiebzig. Zweiundsiebzig Stunden. Wenn man sich immer um die selbe

---

<sup>19</sup> «Als junges Mädchen waren ihre Haare im Sommer hellblond, von der Sonne gebleicht. Strandsonne und Meereswasser. Im Winter schimmerten ihre Haare rot. Braun, rot, schwarz, blond. Sie sind dann nie wieder so geworden wie sie wirklich sind. Oder wie sie waren. Weil jetzt färbe ich sie ja schon so lange nicht mehr, dann müßten sie jetzt ja eigentlich so sein, wie sie gewesen wären auch ohne die Farbe. Ich bin aber überzeugt, daß sie sonst anders wären. An einem blauen Sonntagnachmittag hielt er ihre Hand. Er hielt meine Hand und wir schauten uns in die Augen» (Gesine Danckwart: *Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist*. Frankfurt am Main 1998, pp. 1-2 del dattiloscritto). Il pezzo è stato rappresentato per la prima volta nel maggio 2000 presso il "Niedersächsisches Staatstheater" di Hannover.

Uhrzeit die Haare waschen würde. Wenn ich etwas Besonderes vorhabe, wasche ich mir die Haare auch einen ganzen Tag früher für einen Anlaß oder ich halte den fünften Tag noch aus und wasche sie dann erst passend zum Ereignis. [...] Es gibt also eine Woche in der man sich dreimal und dann zwei Wochen in denen man sich zweimal die Haare wäscht. Jeder Tag kommt einmal dran, bis wieder Montag ist. Dann sind drei Wochen vorbei. Ein Tag ist vorbei, wenn man sich die Zähne geputzt hat.<sup>20</sup>

In *Heißes Wasser für alle*, un lungo monologo strutturato in diverse sezioni su argomenti disparati, Danckwart focalizza ancora una volta la difficoltà di ricavare un'identità stabile dal complesso disordinato delle esperienze individuali, e sviluppa dal presupposto dell'inconsistenza dell'Io parlante un discorso critico di notevole efficacia sul carattere fittizio delle enunciazioni verbali che danno corpo alla messinscena teatrale. Se l'Io non è che la concretizzazione delle angosce generate dalla pressione dell'ambiente (e se quindi non è possibile più che una ricostruzione deduttiva della propria identità, a partire da dati di fatto contingenti e in costante trasformazione)<sup>21</sup>, il potenziale comunicativo di cui ciascuno dispone ha come unico oggetto la ripetizione all'infinito delle angosce e delle ossessioni che paralizzano la vita interiore, in un circuito chiuso e sempre più oppressivo, sempre in prossimità della soglia del silenzio e della pazzia. Il soggetto può al limite intervenire sulle forme della comunicazione, disponendone variazioni di superficie. Il contenuto, però, non può che riguardare autoriflessivamente l'invulnerabilità del carcere delle nevrosi individuali<sup>22</sup>. In capo e in coda a ogni enunciazione, insomma, chi parla non ri-

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 1 e p. 4.

<sup>21</sup> Per esempio in questa sezione, in cui il parlante non può che inferire da circostanze esterne le informazioni elementari di cui ha bisogno per valutare il proprio stato: «Es muß noch entschieden werden, ob ich hier drin aus Gnade sitze oder es ein Gefängnis ist. Aber nach welcher Konvention, nach welcher Konvention könnte man mich hier drinnen halten. Ich bin nicht gefesselt und meine Notdurft schein ich nicht in diesem Raum zu verrichten. Es muß mir also gestattet sein, mich für meine Notdurft aus dem Raum zu begeben. Vielleicht auch Ausgang. Vielleicht gewährt man mir Ausgang, um meine Einzelhaft abzumildern. Es wäre dann keine Einzelhaft sondern eher der Luxus der Einzelzelle. Mein Körper scheint unversehrt, wenn eine Folter angewendet wird, dann keine physische» (Gesine Danckwart: *Heißes Wasser für alle*, cit., p. 9).

<sup>22</sup> «Es ist überhaupt unmöglich sich von sich zu entfernen, ab jedem Alter überhaupt ist es unmöglich sich von sich zu entfernen, am lächerlichsten ist der, der immer glaubt, sich von sich entfernen zu können, und der dann auch noch von diesen Dingen redet, am lächerlichsten ist derjenige, der von den Dingen, mit denen er sich von sich zu entfernen sucht, auch noch redet, der Redende, der glaubt, sich damit zu entfernen, ist der

trova che se stesso, la moltiplicazione del proprio volto atterrito come in una vertiginosa parata di specchi deformanti. Il monologo è in quest'ottica l'unica opzione possibile; l'angoscia il solo oggetto verbalizzabile. Il personaggio di *Heißes Wasser für alle* non coltiva alcuna illusione circa la reversibilità di questo processo<sup>23</sup> e si risolve coerentemente, non potendo razionalizzare la propria esistenza, a impegnare tutte le energie nella riduzione del proprio corpo a segno espressivo, a cifra simbolica del malessere. Se la parola non dà altre informazioni che l'onnipresenza dell'Io, l'unica valida affermazione di volontà consiste allora paradossalmente nella negazione dell'Io stesso, nella rinuncia definitiva a tutte le mediazioni verbali e nell'esibizione del corpo come involucro vuoto, segno di enunciazione immediata, non intenzionale e non verbale di un dolore non più tollerabile. Di qui il motivo dell'anoressia, che in Danckwart appare peraltro strettamente correlato anche al rifiuto dei meccanismi di controllo imposti dall'ambiente e alla loro sostituzione con una strategia di autocontrollo interamente subordinata alla volontà personale:

Ich habe endgültig beschlossen und nicht nur beschlossen, nein, auch angefangen, diese Nahrung zu verweigern. Es muß ein Anfang gemacht werden von jemandem und das bin darum ich. [...] Hier ist endgültig Endstation. Hier kommt nichts mehr rein. Es reicht. Es reicht mit diesem Körper, der immer weiter und größer wachsen und werden will. [...] Für mich bitte nicht mehr. Ich steige aus, aus diesem Kreislauf.<sup>24</sup>

Il circuito del disagio si serra implacabilmente sull'individuo, prolungandosi dal deserto dello spirito alla mortificazione del corpo. Lo svuotamento di tutti i residui soggettivi è l'ultima strategia ancora praticabile per esprimere la tensione, estenuante e regolarmente frustrata, verso la conquista di una nuova intensità identitaria e di una più vera profondità delle relazioni affettive.

---

lächerlichste überhaupt, wir können also im besten Falle Monster unsrer Originalität werden, ohne davon zu reden» (*ivi*, p. 12).

<sup>23</sup> «Hier wird mitgeteilt, da wo es landet, bin aber schon wieder ich. Durch diese permanenten Gespräche wird also kein Fortschritt, der äußerlich in irgendeiner Form feststellbar wäre, erreicht. Ein Informationsfluß ist immer nur ein scheinbarer, sämtliche Informationen sind uns schon bekannt, wir sind eine vollkommen ausgetauschte Gruppe, wir können uns nur mit Tricksen überraschen, ich könnte mir einen Brief schreiben, verstecken und in einem anderen Lebensalter damit überraschen (*ivi*, p. 6).

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 23.

\* \* \*

Alexandra Hildebrandt  
(Schriesheim-Altenbach)

*Die leibhaftige Wahrheit*  
*Joop und Andersen: Biographische Texturen*

... wäre ich reich und jung, wollte ich leben,  
um das Leben zu umarmen. Die Freuden des  
Geistes sind nicht groß! – Körper braucht es!<sup>1</sup>  
Hans Christian Andersen

Es ist besser, vom Leben verschlissen zu wer-  
den, als einfach so zu altern. Man kann nur  
Höhepunkte erreichen, wenn man durch Ab-  
gründe gegangen ist.<sup>2</sup>

Wolfgang Joop

I.

Modeschöpfer und Dichter sind Webende und Verwebte, Spinner und Versponnene, Träumer und Phantasten, die einem zerstückelten Leben den Entwurf von Ganzheit entgegenstellen. Sie überschreiten die Grenze zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, sind Besessene des Ausfüllens, die unablässig die Welt vervollkommen. Wenn sie ihnen morgens zerreißt, flicken sie sie abends wieder zusammen. Am Anfang ist der Stoff, aus dem ihre Träume sind. Hier sind sie zu Haus und gerettet.

Für den Modedesigner, Autor, Maler und Kunstsammler Wolfgang Joop und den Märchenerzähler Hans Christian Andersen verwandelt sich das Verhältnis von Kunst und Leben zu einer Alternative zwischen Lüge und Wahrheit. Lügengarn wird überall und zu jeder Zeit gesponnen: in der

---

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen: *«Ja, ich bin ein seltsames Wesen ...» Tagebücher 1825-1875*. Zweiter Band. Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von Gisela Perlet. Göttingen 2000, S. 538. (Im Folgenden zitiert als: *Tagebücher II*.)

<sup>2</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,259188,00.html>. (Stand: 01.09.2003).

Modebranche, im Kulturbetrieb, in Wirtschaft und Politik<sup>3</sup>. Ein bisschen Schein gehört immer dazu – ein bisschen Scheinwirtschaft ist auch in der Kunst. Die Erkenntnis, dass die Chancen immer gut für Blender stehen, die überall gewinnen und zu unverdienter Ehre gelangen, ist nicht neu, denn nur selten werden sie entdeckt. Die Auf-»Schneider« der Gegenwart, die auch ohne Maske maskiert sind, benötigen nur einige Zutaten wie Imageaufbau, Stilberatung und Positionierungsstrategien.

Als Andersen das weltberühmte Märchen *Des Kaisers neue Kleider* schreibt, ahnt er nicht, wie sehr er damit immer wieder ins Schwarze treffen wird. Zwei Betrüger, die sich für Weber ausgeben, überzeugen den Kaiser davon, ohne Faser oder Faden das schönste Zeug weben zu können, das man sich denken könne<sup>4</sup>. Die Höflinge des Kaisers loben ständig dessen neue Gewänder, bis schließlich ein Kind mit dem Ruf «Er ist ja nackt» die Wahrheit enthüllt. Das ist der Stoff, aus dem Märchen sind, auf deren ruhiger Oberfläche plötzlich unvermutet poetische Tiefe aufleuchtet. Wirklicher ist die Welt nicht zu haben.

Wolfgang Joop, dessen berühmter Name für Mode, Stil und Luxus steht, liebt Andersens Märchen – besonders *Des Kaiser neue Kleider*<sup>5</sup>, weil es stets aktuelle Bedeutungen freisetzt. Doch was verbindet ihn darüber hinaus mit Dänemarks berühmtestem Dichter? Melancholie<sup>6</sup>, Selbstdarstellung, öffentliche Aufmerksamkeit und internationaler Erfolg? Phantasie, die ihre Leiden schafft, aber auch ihre Hoffnung weckt? Das haben viele Künstler gemeinsam. Wichtiger noch ist die für beide geltende Erkenntnis, dass es kein Bleiben gibt. Nirgends. Sie stoßen an, sind anstößig und unduldsam. Und sie sind Brüder im Geiste, denen ihr Fremdsein in der Welt des schönen Scheins zur Lebensart wurde. «All seine Märchen», sagt Joop, «haben Melancholie, Liebe und Alleinsein zum Thema. Das sind Schmerzen, die jedem Menschen bekannt sein dürften, der sich diesem Leben stellt»<sup>7</sup>.

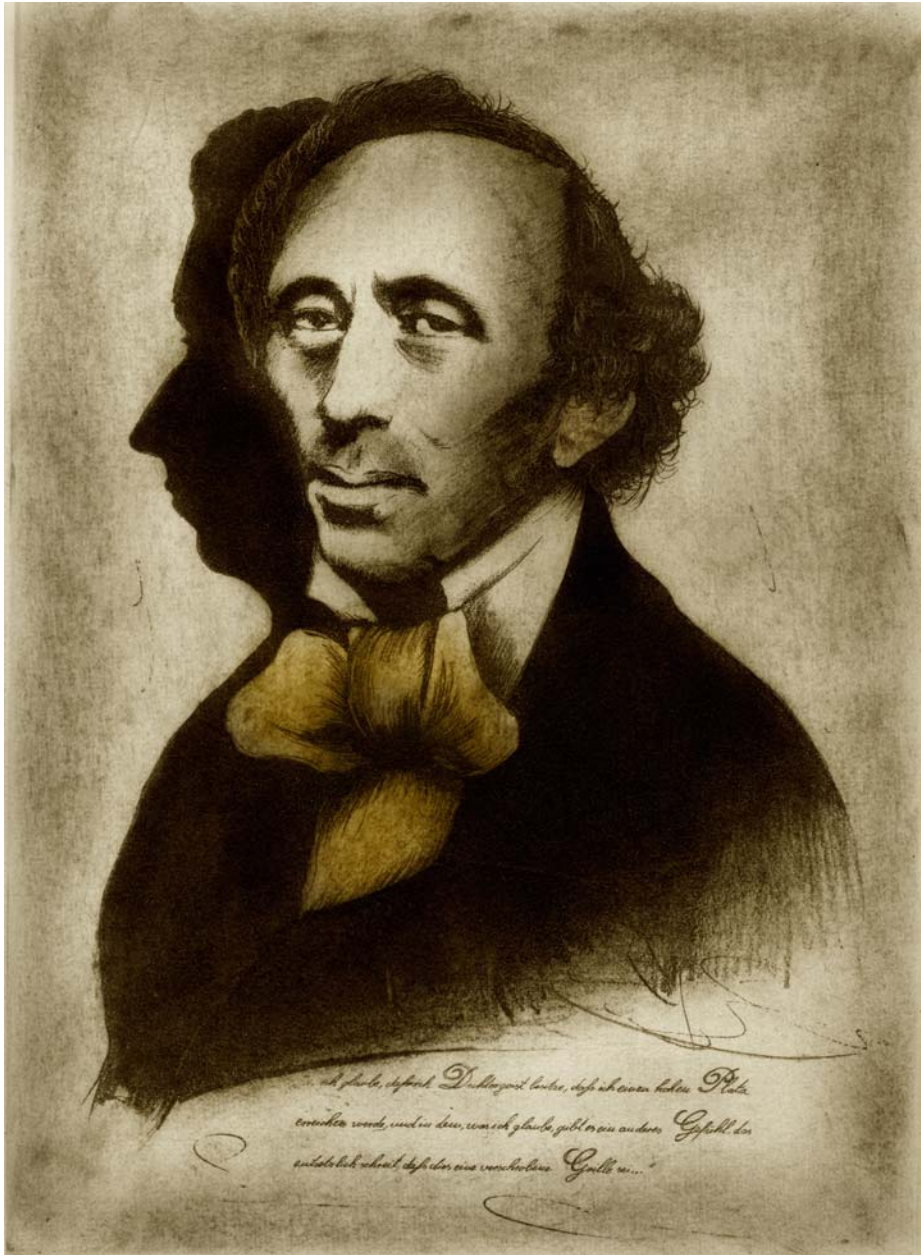
<sup>3</sup> Vgl. Jürgen Leinemann: Die Staatsschauspieler. In: Der Spiegel 39 (2004), S. 142-154.

<sup>4</sup> Hans Christian Andersen: *Gesammelte Märchen*. Nachwort von Martin Bodmer. Auf Grund älterer Übersetzungen herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Fl. Storrer-Madelung. Bd. 2. Zürich 2000, S. 622. (Im Folgenden zitiert als: GM I.)

<sup>5</sup> Vgl. die CD *Wolfgang Joop liest «Des Kaisers neue Kleider» von Hans Christian Andersen* © echthoerbuch 2003.

<sup>6</sup> Vgl. Wolfgang Joop in: «Eine Abrechnung mit meinem eigenen Leben». In: Gala 32 (31. Juli 2003), S. 64: «Diese Tiefen, die ich zum großen Teil gerne übersprungen hätte, haben mich zu dem gemacht, der ich bin» (Im Folgenden zitiert als: Gala.)

<sup>7</sup> Die Lieblingsbücher der Promis: Von Eichendorff bis zu Andersens Märchen. In: Abendzeitung (23. September 2004), S. 18.



Copyright Bernd Lehmann – [www.bernd-lehmann.de](http://www.bernd-lehmann.de) – [blrf@bernd-lehmann.de](mailto:blrf@bernd-lehmann.de)

Andersen – dessen Geburtstag sich im April 2005 zum 200. Mal jährte – träumt sein Leben, Joop – der im November 2004 sechzig Jahre alt wurde

– lebt seine Träume. Ein voll gelebtes Leben hat der von homoerotischen Obsessionen geplagte Außenseiter, Salonlöwe und Globetrotter Hans Christian Andersen im Vergleich zu Joop allerdings nicht. Wenn er auch am Anfang seines autobiographischen Romans *Das Märchen meines Lebens* schreibt: «Mein Leben ist ein hübsches Märchen, so reich und glücklich», so leidet er doch, als übersensibler Mensch, psychisch an ständigen Demütigungen und physisch unter verschiedenen kleineren und größeren Übeln. Zeitlebens ist er ein Neurotiker und Hypochonder, der fast täglich über Halsweh, Zahnschmerzen, ein Gerstenkorn oder Hämorrhoiden klagt und seine Last zuweilen in seinen Märchen ablegt. Sein hart erkämpftes Leben hat kein Happy End, ebenso wenig wie die schönsten seiner Märchen.

Indem Andersen und Joop ihr Leben darstellen, ziehen sie ihm, dem Lauf ihrer Erfahrungen folgend, so etwas wie einen roten Faden ein. Er ist keine Lebenslüge oder ein Webfehler, sondern gehört in das große Wagnis von Versuch und Irrtum, das sie voranbringt und sich nachträglich als Muster erweist. Der ungreifbare Rest besteht aus dem Stoff, der nicht zur Sprache kommt.

## II.

Kindheit, das ist für Joop eine Ganzheitserfahrung von Raum und Zeit, die sich später mit dem Übergang zu einem bewegten und zerstückelten Leben wie ein wesensloser Traum langsam auflöst. Doch die Engel aus dieser Zeit sind ihm geblieben<sup>8</sup>. Als er am 18. November 1944 als Sohn von Gerhard und Charlotte Joop in Potsdam geboren wird, sitzt ein dunkler Engel auf seiner Brust, der ihn nicht atmen lässt<sup>9</sup>. Er überlebt durch die Herz-Nähe seiner Mutter<sup>10</sup>. Im Schatten seines Engels erkennt er später, dass nur das Herz der Sinn für das andere Dasein ist. Wer Herz hat, hat

---

<sup>8</sup> Wolfgang Joop: *Stillstand des Flüchtigen. Illustrationen und Grafiken 1960-2000*. Potsdam 2002, S. 171. (Im Folgenden zitiert als: Grafiken.)

<sup>9</sup> Wolfgang Joop: *Im Wolfspelz*. Frankfurt a. M. 2003, S. 15. (Im Folgenden zitiert als: Joop.) Die Anschauung vom Engel als Lebens- und Todesbringer greift Andersen in seinem frühen Gedicht *Das sterbende Kind* von 1826 auf. Hans Christian Andersen: *Das sterbende Kind*. In: Hans Christian Andersen: *Die kleine Seejungfrau*. In: Hans Christian Andersen: *Märchen, Geschichten, Briefe*. Ausgewählt und kommentiert von Johan de Mylius. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 1999, S. 195 f. (Im Folgenden zitiert als: HCA.)

<sup>10</sup> Zu dieser frühkindliche Erfahrung vgl. das Geschenkbüchlein von Wolfgang Joop: *Das kleine Herz*. Münster 2001, S. 10. (Im Folgenden zitiert als: Herz.)



auch Gewissen. Doch wohin er in seinem Leben auch kommen wird, immer findet er einen Mangel, der sein Herz offen hält. Das gilt gleichermaßen auch für Hans Christian Andersen, dessen Leben der beste Kommentar zu seinen Arbeiten ist. Am 14. Januar 1833 schreibt der 27jährige an die befreundete dänische Schriftstellerin Henriette Hanck:

Ja, ich bin ein seltsames Wesen: mein Herz ist ein Tagebuch, in dem einzelne Blätter zusammengeklebt sind, doch das Buch selbst kann jeder besichtigen. Die meisten Gründe für meine Handlungen stehen auf den verschlossenen Seiten. Gewisse Leute glauben wohl, das Papier sei so dünn, daß die Schrift hindurchschimmere, doch auf diese Weise, das wissen Sie wohl, liest man rückwärts, das heißt verkehrt [...].<sup>11</sup>

Fünf Jahre vor seinem Tod, am 9. Mai 1870, äußert er sich zu diesen verschlossenen Seiten direkt:

Falls dieses Tagebuch einmal gelesen wird, wird man es leer, nichts-sagend finden; was sich in mir und um mich regte, das bringe ich nicht aufs Papier, aus vielen Rücksichten, auf mich selbst und auf viele andere, «etwas ist faul im Staate Dänemark», sagt Shakespeare, und das ist, sagen wir, «faul in der Welt».<sup>12</sup>

Die ersten vierzehn Jahre werden von ihm in seinen Erinnerungen armuts-idyllisch verklärt. Arm war sein Elternhaus tatsächlich, doch nicht ganz so «anständig», wie er es gern gehabt hätte. Die Zahl der Kinder, die seine Mutter aus anderen Beziehungen hatte, ist ebenso ungewiss wie sein Geburtsort. In unmittelbarer Nähe betrieb seine Tante ein Bordell. Später phantasierte Andersen, dass der arme Flickschuster Hans Andersen gar nicht sein leiblicher Vater gewesen sei, auch habe es unter den Gatten seiner Mutter einen Königsohn gegeben<sup>13</sup>. Nach offizieller Überlieferung wird Andersen am 2. April 1805 in Odense auf der Insel Fünen als Sohn eines Schusters und einer Wäscherin geboren<sup>14</sup>. 1810 wird er eingeschult, wechselt mehrfach die Lehranstalt und kommt in die Armenschule Paskestraede. Während dieser Zeit entdeckt er seine Liebe zum Theater.

---

<sup>11</sup> Tagebücher II, S. 698.

<sup>12</sup> Ebd., S. 698.

<sup>13</sup> Vgl. Jens Andersen: *Andersen – en biografi*. Gyldendal, Kopenhagen 2003. Zwei Bände, 528 und 440 Seiten.

<sup>14</sup> Zit. in: Hans Christian Andersen: *Märchen*. Illustrationen von Bernhard Nast. Hrsg. von Ernst Stein. Berlin [o. J.], S. 374. (Im Folgenden zitiert als: Märchen.)

## III.

Joop verbringt seine Kindheit in ländlicher Umgebung bei den Großeltern. Er ist ein stilles Einzelkind, das sich unter Gleichaltrigen isoliert und unter Erwachsenen verraten fühlt<sup>15</sup>. Er ist acht, als sein Vater aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrt. Seine Heimkehr verändert das Familienleben schlagartig: Die Mutter, die innerlich gegen ihre Rolle protestiert, wird wieder Hausfrau. Ihr bleibt keine Alternative ohne Ausbildung, Beruf und Einkommen. Wolfgang sucht Zuflucht in einer Welt, die aus Relikten der Vergangenheit besteht. In Schloss Sanssouci<sup>16</sup> verbinden sich für ihn Sein und Schein. Joops Identifikationsgestalt ist Preußenkönig Friedrich II<sup>17</sup>. Mit ihm verbindet er eine starke melancholische Seelenverwandtschaft, weil er Künstler und Soldat in einem<sup>18</sup> war. Das Besondere kann sich oft nur aufgrund eines Mangels an Zuneigung und Verständnis ausbilden oder – wie in Andersens Märchen *Der standhafte Zinnsoldat* – aufgrund eines körperlichen Mangels, der durch besondere Leistungsfähigkeit kompensiert wird.

Andersen und Joop fühlen sich als Außenseiter, die noch in der Menschenmenge an ihrer Einsamkeit festhalten. Sie teilen das Los der Fremdheit, des Nichtdazugehörens. Erst mit 14 Jahren, als Andersen sein erstes eigenes paar Stiefel zur Konfirmation erhält, fühlt er sich in die Gesellschaft aufgenommen. Später wird er dieses Erlebnis schreibend verarbeiten – in seinem Märchen *Der Schatten*:

[...] ich schämte mich als Mensch, so herumzulaufen wie ich herum-lief, es verlangte mich nach Stiefeln, nach Kleidung, nach all diesem Menschen-Firnis, der einen Menschen kenntlich macht.<sup>19</sup>

In seinem Unglück hat Andersen jedoch Glück, denn seine Gönner sind entschlossen, die Anlagen ihres Schützlings zu fördern. Auf Betreiben von Jonas Collin (1776-1861) wird Andersens Ausbildung in der Lateinschule von Slagelse für mehrere Jahre unterstützt. Einen Monat vor seiner

---

<sup>15</sup> Wolf in der Krise. In: Berliner Zeitung (2./3. August 2003). (im Folgenden zitiert als: BZ.)

<sup>16</sup> Von Menschen, Marmor & Mäusen. In: <http://www.vtp-pomplun.de/sites/stern.htm> (Stand: 02.10.2003). (Im Folgenden zitiert als: MMM.)

<sup>17</sup> «Ich bin ein Berliner» Wolfgang Joop über sein neues Leben. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 31 (3. August 2003), S. 43. (Im Folgenden zitiert als: FAS.)

<sup>18</sup> Er, sie, es schreibt: Wolfgang Joop. In: Freie Presse (10. Oktober 2003).

<sup>19</sup> Hans Christian Andersen: *Schräge Märchen*. Ausgesucht und aus dem Dänischen übertragen von Heinrich Detering. Mit einem Essay von Michael Maar. München 2002 (dtv 20584), S. 17. (Im Folgenden zitiert als: SM.)

Abreise aus Kopenhagen, am 19. September 1825, schreibt er in sein Tagebuch:

Gott, ich könnte groß werden, von meinen Mitmenschen geachtet Freude schaffen, dorthin wand sich der Weg schon empor, Engel könnte ich werden, Engel oder Teufel muß ich werden, die Waagschale schwankt – Gott, du selbst bestimmst des Verzweifelten Los.<sup>20</sup>

Andersen glaubt, Dichtergeist – Verstand, Phantasie und Gefühl – zu besitzen und einen «hohen Platz» erreichen zu können, doch in dem, was er glaubt, gibt es ein Gefühl, «das entsetzlich schreit, dass dies eine verschrobene Grille sei»<sup>21</sup> (Tagebuch, 5.12.1825). Mit seinem Debüt, der *Fußreise vom Holmens Kanal zur Ostspitze Amagers* hat er 1829 sehr rasch Erfolg beim Publikum und Kritikern. Im Frühjahr 1831 tritt er seine erste Auslandsreise nach Deutschland an. Nach seiner Rückkehr veröffentlicht Andersen sein Reisebuch *Schattenbilder*. Mit zunehmendem Wohlstand steigen Andersens Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl. Sein erster Roman *Improvisatoren*, nach der Rückkehr in Dänemark unter dem Eindruck des Italienaufenthalts geschrieben, macht ihn hier 1835 berühmt. Gleichzeitig mit diesem Roman kommt ein kleines Heft *Märchen, erzählt für Kinder* heraus, das er selbst nicht so wichtig nimmt, aber seinen Weltruhm begründet.

Wenn Andersens Märchen *Wer war die Glücklichste?* hier erwähnt wird, dann deshalb, weil es die aktuellen Bezüge, die darin beschlossen sind, freisetzt. Das literarische Motiv der Rose verbindet sich mit biographischen Bezügen des Dichters und Modedesigners Wolfgang Joop: Die Rose spürt gegenüber den anderen Rosen ihr Anderssein. Dass aus ihrem Innern ein kleines, verkrüppeltes grünes Blatt wächst, interpretiert sie als Auszeichnung. Ähnliche Erfahrungen macht Joop in seiner Kindheit, denn er kann sich nicht einfügen in das vorgegebene Schema der Freunde und Eltern<sup>22</sup>. Statt Räuber und Gendarm spielt er wie der dänische Dichter lieber mit Puppen. Unbewusst sucht er darin nach Selbstentfaltung und Selbstdarstellung. Er sieht sich als der jüngste der verwunschenen Prinzen aus Andersens Märchen *Die wilden Schwäne*, der, nicht vollständig erlöst, einen Schwanenflügel statt des einen Arms behalten musste, denn es fehlte

---

<sup>20</sup> Hans Christian Andersen: «Ja, ich bin ein seltsames Wesen ...» *Tagebücher 1825-1875*. Erster Band. Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von Gisela Perlet. Göttingen 2000, S. 8. (Zitiert als: Tagebücher I.)

<sup>21</sup> Ebd., S. 14.

<sup>22</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,259188,00.html>. (Stand: 01.09.2003). (Zitiert als: Spiegel online.)

ein Ärmel an seinem Panzerhemd. Dieser Vergleich verweist auf Unfertiges und einen schmerzhaften Wandlungsprozess, in dem sich Joop als Mängelwesen befindet. Gleich dem Gelübde der Prinzessin im Märchen fühlt er die Last, über etwas schweigen zu müssen, das in seinem Herzen verborgen war. Seit seiner Kindheit leidet Joop unter Verlustängsten. Die Angst, nicht geliebt zu werden, oder dass ein Mensch, den er liebt, nicht zurückkommt, ist seitdem tief in ihm verwurzelt<sup>23</sup>. Das frühe Verlassen seiner geliebten Heimatstadt Potsdam und die damit verbundenen Ängste haben ihn isoliert. 1954 wechselt die Familie, die seit dem 17. Jahrhundert in Potsdam lebt, nach Braunschweig. Während dieser Zeit entdeckt Joop seine zeichnerische Begabung.

Andersen bricht 1819 nach Kopenhagen auf, mit dem Wunsch, am Königlichen Theater Karriere zu machen. Er klopft an die Türen der führenden Köpfe des «Goldenen Zeitalters» und bietet Kostproben seiner unfertigen Schauspiel-, Rezitations- und Tanzkunst an – fest entschlossen, ein bekannter Künstler zu werden. Auch Joop lebt für die Kunst, doch sein Vater fürchtet, dass er sich auf sein Talent zu viel einbilden könnte. Joops Enttäuschung über seinen Dilettantismus ist so groß, dass er im Zeichenunterricht bis zum Abitur 1964 nur noch stört. Diese Phase ist für ihn die schlimmste seines Lebens.

#### IV.

1965 beginnt Joop ein Studium der Werbepsychologie an der Technischen Hochschule Braunschweig, bricht es aber ab. Das Zerstückelte des Lehrplans, das Memorierwissen, hält er für schädlich, weil es die Studenten zur Kunst-Blindheit erzieht und nichts vom lebendigen Leben fasst. Jede Ausschließlichkeit und akademische Institutionalisierung ist ihm fremd, dazu ist er viel zu interessiert an allem, was ihn «bildet». An der Hochschule für bildende Künste (HFBK) Braunschweig studiert Joop 1966 Kunst, bricht aber auch dieses Studium ab. Mit seinen Arbeiten haben die Studenten und Professoren ein Problem: Sie seien zu schön, zu glatt, zu oberflächlich – es fehle der Bruch und die soziale Auseinandersetzung<sup>24</sup>. Selbst diese vernichtende Kritik kann ihn nicht aus seiner Bestimmung als Künstler herausbrechen. In ihm ist eine Kraft, die mit unglaublicher Konsequenz sein künstlerisches Denken und Handeln zur

<sup>23</sup> Was reizt Sie an kaputten Typen, Wolfgang Joop? In: <http://www.welt.de/daten/2001/03/04/030411226967.htx> (Stand: 18.09.2003). (Im Folgenden zitiert als: Welt.)

<sup>24</sup> Grafiken, S. 11.

Klarheit treibt. Joops Schönheitsauffassung im Sinne von Ordnung, Ganzheit und Lebenssteigerung deckt sich weitgehend mit der von Hans Christian Andersen, der im XX. Kapitel («Glaube und Wissenschaft») seines Reisebuchs *In Schweden* schreibt:

Instinktiv ordnen wir, und jede einzelne Blume verschmilzt in der Schönheit des Ganzen, so daß wir nicht die einzelne betrachten, sondern das ganze Bouquet. Die Empfindung der Schönheits-Harmonie ist ein Instinkt, der in unseren Augen und Ohren lebt, diesen Brücken zwischen unserer Seele und der Schöpfung, die uns umgibt. In unserem ganzen Wesen, in all unseren Sinnen gibt es eine solche göttliche Durchdringung, ein Streben nach dem Harmonischen, das sich in der gesamten Schöpfung zeigt [...].<sup>25</sup>

Vor dem Horizont der Gesamtheit der Schöpfung ist für Joop das schön, wozu er Ja sagen kann<sup>26</sup>. Seine Hochschullehrer honorieren es nicht, dass er in den Zeichnungen zu oft den Stil wechselt, der genauso abwechslungsreich ist wie sein Geist. Der Vorwurf des Eklektizismus trifft Joop nicht, da für ihn nur das Individuelle zählt. Ein 1968 begonnenes Studium der Kunstpädagogik führt er ebenfalls nicht zu Ende. Durch die zufällige Teilnahme an einem Mode-Leserwettbewerb der Zeitschrift *Constanze*, bei dem seine Freundin Karin und er 1970 Preise gewinnen, erkennt Joop sein Interesse an künstlerischer Gestaltung und Design. Von 1973 bis 1980 ist Joop als freier Designer für verschiedene Modefirmen in Italien, Frankreich und Deutschland tätig. Als er 1980 in New York Werbung für einen Mantel macht, entsteht berühmte Ausrufezeichen in seinem Namen. In allem, was er tut, sucht er die Dissoziation. Daraus erklärt sich auch seine Vorliebe zum Barock mit seinem schwülstig anschwellenden Nebeneinander. Im Barock verkörpert sich ein Werden, nicht das Befriedigte, sondern das Unbefriedigte und Ruhelose. Er liebt es, sein Leben zu stilisieren und kostbare Antiquitäten, vor allem Stühle und Einrichtungsgegenstände aus der Zeit des Rokoko zu sammeln. Wo sich Karl Lagerfeld «entbarockt» hat, rüstet Joop auf: «Mein Ex-Kollege hat sich radikal gehäutet, ich suche meine Häute wieder»<sup>27</sup>. Es ist der Versuch zu leben ohne sich zu verlieren.

---

<sup>25</sup> Hans Christian Andersen: *In Schweden*. In: HCA, S. 217.

<sup>26</sup> Vgl. Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*. Frankfurt a. M. 1998 (stw 1385), S. 387. (Im Folgenden zitiert als: Schmid.)

<sup>27</sup> Heimweh nach Heimat (2). In: <http://www.wams.de/data/2003/04/13/72416.html?s=2> (Stand: 02.09.2003). (Im Folgenden zitiert als: Heimat.)

## V.

Mensch sein ist teuer unter der Kälte des Himmels von New York. Man frage den gefrorenen Wolf, Joops Protagonisten des Romans *Im Wolfspelz*, dessen Handlung er in das Jahr 1996 verlegt. Die Atmosphäre, in der sich Joops Hauptgestalt Wolf bewegt, gleicht der kristallinen, kalten Märchenwelt von Andersens *Schneekönigin*:

Er schaute durch den Vorhang aus Eiszapfen auf seinen Dachgarten, brach sie nacheinander ab und trat ins Freie. Das Chrysler- und das Empire-State-Building ragten auf wie Kathedralen. Oder wie Schlösser des Eiskönigs und der Eiskönigin.<sup>28</sup>

Amerika ist für Joop eine Metapher der Moderne, und «Kälte» ein Begriff, mit dem diese Welt charakterisiert wird. Die Menschen, die in ihr leben, sind ebenfalls kalt. Herrschaft ist auch hier als Preis auf die Verfluchung des warmen Herzens gesetzt; und sie wird durch Geld erworben und ausgeübt. Der kleine Kay in Andersens Märchen kann sich, seitdem der Glassplitter sein Herz zu einem Eisklumpen hat gefrieren lassen, nur noch an «regelmäßigen» Figuren freuen. Andersen lehnt die phantasielosen Verstandesmenschen ab, denen Künstlichkeit über Natürlichkeit geht. So wird in seinem Märchen *Die Nachtigall* ein Automat höher geschätzt als Rose und Nachtigall. Der Kunstvogel hat ebensoviel Erfolg wie der wirkliche, denn er ist viel reizender anzusehen und «inwendig» besser<sup>29</sup>. Das gilt auch für die hübschesten Holzpuppen in seinem Märchen *Der Reisekamerad*:

Kaum war die Puppe eingeschmiert, wurde sie gleich wieder ganz, ja, sie konnte sogar alle ihre Glieder selbst bewegen, man brauchte gar nicht mehr an der Schnur zu ziehen.<sup>30</sup>

Joops Roman lebt ebenfalls von der kalten Wahrheit, die sich in Kleiderpuppen ohne geistige Substanz manifestiert. Die Nachahmungen sind tot, tun aber so, als wären sie lebendig:

Puppen müssen funktionieren. Je abstrakter ihre Persönlichkeit ist, desto leichter kann ein Puppenspieler, ihr Mieter für einige Stunden, seine Vorstellung von Wirklichkeit auf sie projizieren. Was dann entsteht, nennt sich Zeitgeist. Die Puppen, ihre Vermittler, die Kleider

---

<sup>28</sup> Joop, S. 51.

<sup>29</sup> Ebd., S. 335.

<sup>30</sup> Ebd., S. 91 f.

und die Händler hatten Wolf lange Zuflucht gewährt, Orientierung und Geld.<sup>31</sup>

Was geschieht, wenn die Puppen auch außerhalb des Spiels ihren Rollen gemäß behandelt werden möchten, zeigt Andersen auf tragische Weise in seinem Märchen *Der Marionettenspieler*:

[...] die Primadonna wollte nur bei rotem Licht spielen, denn das stünde ihr – sie wollte nicht in blauem auftreten. Es war, wie wenn Fliegen in einer Flasche sind, und ich war mittendrin in der Flasche, ich war Direktor. Mir blieb die Luft weg, ich wußte nicht, wo mir der Kopf stand, ich fühlte mich so elend, wie ein Mensch sich nur fühlen kann, es war ein neues Menschengeschlecht, in das ich geraten war, ich wünschte, ich hätte sie alle miteinander wieder in der Kiste und wäre niemals Direktor geworden. Ich sagte ihnen frei heraus, daß sie im Grunde doch alle Marionetten wären, und da brachten sie mich um.<sup>32</sup>

In dieses Todesspiel gehört auch Andersens 1846 unter der Sonne Neapels verfasstes Anti-Märchen *Der Schatten*. Es ist die Geschichte eines gelehrten Mannes, der im Schatten seines eigenen Schattens steht, der ihm am Ende das Leben nimmt. Das eigene Abziehbild, der Schlagschatten, wird für bare Münze genommen – und die wirkliche Welt wird zu Falschgeld<sup>33</sup>. Abziehbilder sind auch die Gestalten in Joops Roman – etwa der drogensüchtige Strip-Tänzer Josh. Das einzige Wesen in dieser Welt der Schatten ist Wolf, den Kleidung, Moden und Puppenspiele immer nur als Mittel zur Täuschung interessieren. Je länger er sich aber Spiele ausdenkt und Kleider entwirft, um so gleichgültiger wird ihm, was Menschen tragen oder wie sie in seinen Kleidern wirken. Immer wichtiger wird ihm stattdessen, wie er selbst er-scheint. Ähnlich ergeht es Andersen, der in den ersten Jahren als Schriftsteller hin- und hergerissen ist zwischen seinen inneren und äußeren Erfahrungen und einer Maskerade, die notwendig ist, um akzeptiert zu werden. In seinem Märchen *Die Lumpen* verklärt er die eigene Vergangenheit und Gegenwart zu einem schönen Schein:

Es kann auch bei den Lumpen etwas Gutes herauskommen, wenn sie erst vom Lumpenhaufen weg sind und die Verwandlung zur Wahrheit und Schönheit geschehen ist.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Joop, S. 56.

<sup>32</sup> VA, S. 200 f.

<sup>33</sup> SM, S. 14 f.

<sup>34</sup> GM II, S. 571.

Andersen fingiert sich als etwas anderes als er ist<sup>35</sup> und schafft seinen eigenen Mythos. Die Inszenierung, in der alle Mitspieler nur ihre bemalte Seite vorzeigen, wird bereits in seinem Märchen *Geldschwein* zur Sprache gebracht: Das Stück taugt zwar nicht, aber alle Beteiligten, die weder schauen noch fühlen, spielen «vorzüglich». Ihr Narzissmus lässt die Welt ins Ich schrumpfen, doch der Draht in ihnen ist zu lang. Ihre Spiegelwelt ist des Todes, der alsbald dieses lächerliche Gaukelspiel überbietet:

Die geklebte Puppe war so hingerissen, daß ihre Klebestelle sich löste [...]. Das war ein wirklicher Genuß, so daß man den Tee sein ließ und bei den Verstandesübungen blieb, das nannte man “Menschen spielen”, und daran war gar nichts Boshafes, denn sie spielten ja nur – und jeder dachte dabei an sich [...].<sup>36</sup>

Für Joop ein unerträglicher Zustand, denn seine Welt ist jenseits menschlicher Masken, die das Gefühl vermitteln, jemand anderer zu sein. Die Auf-Schneider und Aufgeschnitten auf und hinter den Laufstegen brauchen sie als Vorratskammer für weitere Masken. Doch passt keine auf Körper und Gesicht – sie kleiden nicht, deshalb werden sie so oft gewechselt. Bei alledem empfindet Joop auch eine Entfremdung zu seinen Produkten. Sein Schatten verdrängt das eigene Wesen, so wie es Andersen in seinem Schatten-Märchen beschreibt<sup>37</sup>. Das Nicht-identisch-sein mit sich selbst und die Feigheit der eigenen Auseinandersetzung macht Joop auch zum Thema seines Romans. Der Protagonist Wolf ist besessen vom Gedanken an das wahre Leben, er hofft es zu realisieren durch Puppenspiel, Besitz und den Kampf um Aufmerksamkeit, der gewöhnlich mit Begriffen wie Ruhm, Reputation und Prominenz beschrieben wird.

## VI.

Schon bei Andersen nehmen Ruhmsucht und Eitelkeit gelegentlich bizarre Ausmaße an, die ihn mit seinen großen Füßen, der riesigen Adler-nase, den Schweinsäuglein und den überlangen Armen zuweilen lächerlich bis zur Karikatur erscheinen lassen. Andersens Gesellschaft wird zunächst von Adligen, Fürsten, Königen und neureichen Bankiers gesucht. Der Kritiker Georg Brandes, der 1869 einen grundlegenden Artikel über ihn in der *Illustreret Tidende* schreibt und damit den ersten Beitrag zur Andersen-

---

<sup>35</sup> Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1993 (stw 1101), S. 143. (Im Folgenden zitiert als: Iser.)

<sup>36</sup> SM, S. 223 f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 17.



Forschung liefert, berichtet, dass in gewissen Kreisen allerdings eine ausgesprochene Aversion gegen den Dichter bestanden hat, die vermutlich mit seinem eitlen und ruhsüchtigen Wesen zusammenhing. Von den bedeutenden Männern der älteren Generation, die Brandes gekannt hat, habe ihn niemand geschätzt<sup>38</sup>. In Dänemark erlebt Andersen, wie unter seiner Kopenhagener Wohnung laut plaudernd nach oben gezeigt wird: «Sich einer an, da steht unser im Ausland so berühmt gewordener Orang-Utan!»<sup>39</sup>. Die Spottspiele seiner Zeitgenossen demontieren und verhöhnen ihn. Klara Schumann bemerkt später, dass Andersen einer der hässlichsten Männer war, die sie je gesehen hat. Halb ein Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns Klein Zaches, verarbeitet er seine Erlebnisse im Märchen *Das hässliche Entlein*, das wie er groß und eigenartig ist, und deshalb «gepufft» wird. Die Verwandlung des Entleins in einen Schwan ist ihm im wirklichen Leben nicht vergönnt. Dass sich das hässliche Entlein in einen Adler der Dichtkunst verwandelt hat, zeigt eine vernichtende Charakteristik, die Heinrich Heine 1851 in einem Gespräch mit Heinrich Rohlf's von ihm liefert:

Er kam mir vor wie ein Schneider; er sieht auch wirklich so aus. Er ist ein hagerer Mann mit einem hohen, eingefallenen Gesichte und verrät in seinem äußeren Anstande ein ängstliches, devotes Benehmen, so wie die Fürsten es gern lieben. Daher hat Andersen auch bei allen Fürsten eine so glänzende Aufnahme gefunden. Er repräsentiert vollkommen die Dichter, wie die Fürsten sie gern haben wollen. Als er mich besuchte, hatte er seine Brust mit einer großen Tuchnadel geschmückt; als ich ihn fragte, was er da eigentlich vor seiner Brust sitzen habe, antwortete er mit einer ungemein salbungsvollen Miene: «Das ist ein Geschenk, welches die Kurfürstin von Hessen mir zu verleihen die Gnade hatte».<sup>40</sup>

## VII.

Geld und Karriere sind auch für Joops Romanfigur Wolf zusammen das höchste Gut, der einzige unbedingte Wert, in dessen Dienst alles andere steht. Zwei Dinge lernt er in diesen Jahren: das Bedürfnis seiner

---

<sup>38</sup> Vgl. das Nachwort von Martin Bodmer in: Hans Christian Andersen: *Gesammelte Märchen*. Nachwort von Martin Bodmer. Auf Grund älterer Übersetzungen herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Fl. Storrer-Madelung. Bd. 2. Zürich 2002, S. 622. (Im Folgenden zitiert als: GM II.)

<sup>39</sup> Ebd., S. 712.

<sup>40</sup> Tagebücher II, S. 708.

Landsleute nach Exzentrik und Luxus und die Gier von Geschäftspartnern und sogenannten Beratern für sich zu nutzen<sup>41</sup>. Man ist an Andersens Märchen *Das Feuerzeug* erinnert:

Er war jetzt reich, hatte schöne Kleider, und da hatte er bald so viele Freunde, die sagten alle, was für ein netter Mensch er wäre, ein richtiger Kavalier, und das hörte der Soldat gern!<sup>42</sup>

In den 1990er Jahren versteht Joop seine eigene Sprache nicht mehr. Auch die Kleidung mit seinem Namen wird ihm zunehmend fremd. Während der Präsentationen hat er das Gefühl, mit seiner körperlichen Fassade die Fehler zu retuschieren, die er gesehen hat: «Ich war halt Puppenspieler. Also ein Spieler. Und das Spiel ist aus, wenn es niemandem mehr Freude macht»<sup>43</sup>. Auch der Kreativität können die Flügel gestutzt werden, wenn Abnutzung, Ermüdung und Resignation das Fliegen schwer machen. 1999 gründet Joop, der nicht mehr auf den Laufsteg zurück will, die Firma «Wunderkind» – ein Label, unter dem er zusammen mit jungen Designern haute Couture entwirft. Joop lässt Wunderkinder antreten, deren Mäzen er ist. Ein kulturelles Statement – unabhängig von Banken und Kunden. Das Projekt ist ihm eine Herzensangelegenheit, mit der er eine Marktlücke trifft<sup>44</sup>. Im Juli 2001 verkauft Joop die restlichen fünf Prozent seines Unternehmens an die Wünsche AG und beginnt, an seinem Roman *Im Wolfspelz* zu arbeiten. Es ist das Werk einer Krise.

## VIII.

In Melancholie<sup>45</sup> und Einsamkeit ausgetragen, beschreibt Joop Abschied und Aufbruch in vielen Formen. Hierher gehört auch jenes Phänomen, das im anglo-amerikanischen Sprachraum als «dropping out» bezeichnet wird, als müde, adoleszente Resignation. Joop erzählt die Geschichte vom Modezar Wolf, der im Winter 1996, frustriert von der Welt des Glamours, der Laufstege und der Über-Stimulation, von Hamburg nach New York flieht. Das Motto dieser Zeit ist ein Song von Lou Reed: «Take The Walk On The Wild Side». Die Geschichte ist eine «Autofik-

<sup>41</sup> Joop, S. 25.

<sup>42</sup> SM, S. 211.

<sup>43</sup> Joop, S. 272.

<sup>44</sup> Spiegel online.

<sup>45</sup> «Ich fühlte mich oft als Marionette». In: Brigitte 17 (2003), S. 107. (Im Folgenden zitiert als: Brigitte.)

tion», bei der Erlebtes und Fiktives miteinander verschmelzen<sup>46</sup>. Der Blutkreislauf von Dichtung und Leben zeigt sich auch in emotionalen Dingen: So ist Joop manchmal infantil und oft passiv bis zur «Duldungsstarre». Er klemmt dann fest zwischen dem Wunsch und der Angst, sich hinzugeben<sup>47</sup>. Das Buch beschreibt eine Welt, in der nicht mehr kommuniziert wird und Menschen im «Werbe- oder MTV-Esperanto»<sup>48</sup> sprechen. Der ständige Vergleich muss ausgehalten werden: Wer ist schöner? Wer ist besser? Es geht um das Wenige, das in der Welt des schönen Scheins alles ist. Der rätselhafte Satz Walter Benjamins gewinnt an Aktualität: «Die Mode hat den dialektischen Umschlageplatz [...] zwischen Lust und Leiche eröffnet. [...] nie war Mode anderes als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes [...] und] Zwiesprach mit der Verwesung. Das ist Mode»<sup>49</sup>. Joop kann seine Situation nur unbeschadet überleben, indem er das ganze psychologische Spiel beherrscht und durchschaut. Auch sein eigenes. Die Welt des Narzissmus und der Hang zur Selbstbezogenheit finden sich bereits in Andersens Märchen *Ole Lukøje*:

[...] gleich fingen sie [die Möbel, A. H.] an zu sprechen, und alle sprachen sie von sich selbst, ausgenommen der Spucknapf, der stumm dastand und sich darüber ärgerte, daß sie so eitel sein konnten, nur von sich selbst zu reden, nur an sich selbst zu denken und gar keinen Gedanken für ihn zu haben, der doch so bescheiden in der Ecke stand und sich ansputzen ließ.<sup>50</sup>

In die Welt des schönen Scheins flieht auch sein Joops Protagonist Wolf. Die Personen, die er trifft, erscheinen ihm wie Puppen, die zwischen Drogen, Sex und Selbstverliebtheit einen Rest von Wärme suchen, aber nur Kälte und Leere in ihrer banalen Alltagswirklichkeit spüren, sobald der Rausch verflogen ist. Man ist in diesem Teufelskreis existentieller Leere an Andersens Märchen *Der Wassertropfen* erinnert. Unter einem Vergrößerungsglas sieht alles aus

[...] wie eine ganze Stadt, in der alle Menschen ohne Kleider herumlaufen! Es war scheußlich, aber noch scheußlicher war es zu sehen,

---

<sup>46</sup> Wolfgang Joop im Interview mit Paul Sahner: Ein Wolf heult sich aus. In: BUNTE 32 (2003), S. 93. (Im Folgenden zitiert als: Bunte.)

<sup>47</sup> «No alk. But sex». In: Stern 32 (2003), S. 150. (Im Folgenden zitiert als: Stern.)

<sup>48</sup> <http://www.3sat.de/kulturzeit/lesezeit/49115/> (Stand: 02.09.2003). (Im Folgenden zitiert als: 3sat.)

<sup>49</sup> Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1974 ff., S. 111.

<sup>50</sup> GM I, S. 292.

wie der eine den anderen puffte und stieß, wie sie sich zwickten und zwackten, einander bisßen und einander hervorzerren. Was zuunterst war, wollte zuoberst sein, und was zuoberst war, wollte zuunterst sein.<sup>51</sup>

Wolf trifft auf den 21-jährigen, drogensüchtigen Strip-Tänzer Josh. Eine leidenschaftliche Verstrickung beginnt, denn der Verlorene ist ebenfalls auf der Suche nach dem Leben und der wahren Liebe<sup>52</sup>. Nach der Liebesnacht ist ihm, «als habe er gerade ein großes Raumschiff verlassen und sei auf einem fremden, vereisten Planeten gelandet»<sup>53</sup>. Die Erfahrung, dass jedes Herz lernen muss, allein zu schlagen und dabei «eiskalt» wird, hat Joop bereits in seinem Herzbüchlein beschrieben. Auch seine Romanfigur Wolf

[...] dachte an den Jungen, den die Schneekönigin in ihr kaltes Märchenreich entführt hatte. Kai hieß er und war abgeschnitten vom Wechsel der Jahreszeiten und von seiner großen Liebe. Gefangen in kalter Stille. Die Schneekönigin hatte ihm eine Aufgabe gestellt: Er sollte aus Eisstücken das Wort "Liebe" legen. Das konnte er nicht, weil ein Splitter aus dem Spiegel des Teufels in seinem Auge steckte und sein Herz zu kalt war, um es herauszuweinen.<sup>54</sup>

Das Herz erscheint in Opposition zu Kälte und zu Tod. Wenn Liebe auftritt, wird es Menschen warm ums Herz, und es öffnet sich nach außen – wie in Andersens Märchen *Die Schneekönigin*:

[...] da weinte die kleine Gerda heiße Tränen, sie fielen auf seine Brust, sie drangen in sein Herz hinein, sie tauten den Eisklumpen auf und verzehrten das kleine Spiegelstückchen da drinnen [...].<sup>55</sup>

Ist das Herz dürr und starr oder kalt und steinern, bezieht es dann Energien von außen, um warm zu werden, oder es zieht sich unter Energieverlust zusammen, um zu erkalten<sup>56</sup>. Ein drastisches Beispiel ist Andersens kaltherzige Schneekönigin, von der klirrende Eiseskälte abstrahlt:

Der kleine Kay war ganz blau vor Kälte, ja fast schwarz; aber er

<sup>51</sup> GMI, S. 569.

<sup>52</sup> Joop, S. 76.

<sup>53</sup> Ebd., S. 75.

<sup>54</sup> Joop, S. 42.

<sup>55</sup> Ebd., S. 426.

<sup>56</sup> Manfred Frank: Das Motiv des «kalten Herzens» in der romantisch-symbolistischen Dichtung. In: Manfred Frank: *Kaltes Herz. Unendliche Fabrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt a. M. 1989 (es 1456), S. 18.

merkte es doch nicht, denn sie hatte ihm ja den Kälteschauer weggeküsst, und sein Herz war so gut wie ein Eisklumpen.<sup>57</sup>

Die Schutzengel, die Eingreifer par excellence, sind in Joops Roman immer dann gegenwärtig sind, wenn es um das Erleben und Deuten von Grenzsituationen geht<sup>58</sup>:

Favoloso und Wolf tauchten ein in die New Yorker Nacht. Sie wollten den Teufel am Schwanz ziehen, ohne daß er es bemerkte. Die Schutzengel hatten einen schweren Job und schlugen laut mit den Flügeln. Das aber konnten die beiden nicht hören – die Musik war zu laut. Sie sahen Tänzer und Tänzerinnen auf dem Tresen, die sich von zittrigen Händen Dollarscheine in den Slip schieben ließen.<sup>59</sup>

Am Ende von Joops Roman wird der Engel noch einmal fühlbar und weckt in Wolf zugleich die Frage, was denn Heimat sei. Lange weiß er darauf keine Antwort:

Die Heimatlosigkeit blieb. Ich war immer auf der Suche nach Nähe, die ich auch in diesen Wohnungen [Penthousewohnungen] nicht fand. Ich fand sie nicht in Häusern, nicht in dem Beruf, nicht auf den Partys.<sup>60</sup>

Ihm geht es wie Hans Christian Andersen, der am 24. August 1847 in Glasgow in sein Tagebuch notiert:

Eine merkwürdige Unruhe an mir; ich habe Geld genug, doch keine Lust, weiter zu reisen, ich sehne mich nach der Heimat und nach der Arbeit. Es gibt Augenblicke der Entscheidung, wo man sich wie in einem magischen Zirkel fühlt, man hat das Bewußtsein: Ich kann, ich soll das tun – wird jedoch von unsichtbaren Banden festgehalten, man führt einen Kampf, es ist die Grenze unsrer Freiheit, an der wir stehen, die Begrenzung von Gott.<sup>61</sup>

Als Wolf durch Miami geht, wird er sich plötzlich seiner Entwurzelung bewusst. Er sehnt sich nach Heimat als einem Ort, wo sich jemand auf ihn freut: «Home is where your heart is». Heimat ist für ihn aber auch Herkunftsort und Glück<sup>62</sup>. Wo die Natur ist, kann der Mensch bei sich und

---

<sup>57</sup> GMI, S. 424.

<sup>58</sup> Joop, S. 32.

<sup>59</sup> Joop, S. 39.

<sup>60</sup> Brigitte, S. 108.

<sup>61</sup> Tagebücher I, S. 278.

<sup>62</sup> Vgl. BUNTE fragte acht Prominente nach ihrem Lieblingswort. Wolfgang Joop: «Heimat». In: BUNTE Nr. 25 (2004), S. 130.

der Welt sein. Als religiöse Instanz bestimmt die Natur auch Andersens Denken und Schreiben. In der Rückschau heißt es über *Die Elfen in der Lüneburger Heide* (1831):

Die Tannen sahen aus wie vollendete Babeltürme, die wimmelten von Elfen, von den untersten breiten Zweigen bis in den hohen Wipfel, die ganze Luft war erfüllt von den wunderlichsten Gestalten, und alle klar und hurtig wie das Licht. Vier bis fünf Blattgenien ritten auf einem weißen Schmetterling, den sie aus dem Schlaf aufgescheucht hatten, währenddessen bauten andere Schlösser aus dem kräftigen Duft und dem feinen Mondstrahl. Die ganze große Heide war eine Zauberwelt, voller Wunderwerke, voller Wunderwerke [...].<sup>63</sup>

Wolf, der träumend den Weg zurück in die Kindheit sucht, findet seine Heimat in Deutschland. Hier ist das Zeitlose der Kindheit noch gegenwärtig. Deshalb kehrt auch Wolfgang Joop um:

Ich will keine Reisen mehr, nicht mehr flüchten, nichts mehr entdecken. Ich bin sozusagen auf meiner letzten Tour – zu mir. Mein Vater ist 89. Ich selbst bin Großvater. Ich habe so das Gefühl, den Ruf der Scholle nicht überhören zu dürfen. Alles, was ich kenne und liebe, ist noch lebendig und hier berührbar. Auch darum will ich hierher [nach Potsdam].<sup>64</sup>

## IX.

Andersen und Joops Romanfigur Wolf haben ihr melancholisches Gemüt nur durch Flucht in die Ferne retten können. Der Probelauf seines schwankenden Willens hat mit seiner Rückkehr nun Stabilität erreicht:

Es ist kein Happyend. Es ist nur ein Lösungsvorschlag, der im Zweifelsfall für jeden gilt: Geh zurück. Das ist das Einzige, was einem eigentlich bleibt. Versuch nicht ständig, gegen den Strom zu schwimmen. Nimm die positiven Erinnerungen mit und geh zurück.<sup>65</sup>

Das Romanende macht zugleich klar, dass das Leben endlich ist. Wolf erkennt, dass er nur noch einen begrenzten Horizont vor sich hat:

Sich zu reduzieren ist interessant. Alles, was explodiert, implodiert wieder. Es gibt die Zeit des Sammelns, des Haltens und dann des Abgebens. So ist das Leben.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> SM, S. 202.

<sup>64</sup> Heimat.

<sup>65</sup> Gala, S. 67.

<sup>66</sup> Brigitte, S. 110.

Dies zu erkennen, ist auch eine Chance, die noch verbleibende Lebenszeit zu nutzen. Wolf bekommt sie, weil er Geduld hat: «Zu einem neuen Horizont kommt man nicht in einem Tag!»<sup>67</sup>. Geduld meint hier ein Wartenkönnen auf den richtigen Zeitpunkt (*kairós*), bis etwas reif geworden ist:

Wir müssen nicht alles verstehen, aber mit Geduld und Konzentration können wir die Wahrheiten erkennen, die offensichtlich sind.<sup>68</sup>

Für das Motto «stay pretty, die young» ist es für ihn zu spät – aber nicht für die Liebe. Kaum hat er sein Manuskript abgeschlossen, verliebt er sich in den damals 31jährigen Georgier Valerie Nikolawa:

Und dann tritt dir eben auch mal einer auf die Füße, auf das Herz und die Seele. Und das tut dann mächtig weh. Doch nur mit dieser Erfahrung kann ich schreiben, zeichnen und leben. Nur weil ich weiß, was “aau” bedeutet.<sup>69</sup>

Aus seiner Bisexualität macht Joop kein Geheimnis: «Die schlafende Mehrheit glaubt noch immer an sexuelle Eindeutigkeit. Dabei liebt die Natur Mehrdeutigkeit und Variationen»<sup>70</sup>. Auch Andersens sexuelles Geheimnis ist ein offenes: Auch er liebt – allerdings meist ohne Gegenliebe zu finden – Knaben und Männer. Die körperliche Nähe reiferer Damen empfindet er als unangenehm und fühlt sich von niemandem so gut verstanden wie von Kindern. Kierkegaard polemisiert 1838 gegen Andersen und macht sich über seine Sexualität lustig: Er sei eine jener seltenen Pflanzen, bei denen beide Geschlechter auf dem selben Stengel säßen. Andersen fühlt sich von solchen Herabsetzungen tief gekränkt und flüchtet immer öfter ins Ausland. Oft begleiten ihn junge Männer. Vermutlich lebt er seine mögliche Homosexualität niemals aus, das Motiv der stummen Liebe ist seiner Biographie und seinen Märchen gleichermaßen eingeschrieben. 1835 erscheint das 1. Heft seiner *Märchen, für Kinder erzählt*, noch im selben Jahr folgt das 2. Heft und 1837 das dritte, das auch *Die kleine Meerjungfrau* enthält. Es ist die Geschichte des Mischwesens zwischen den Elementen, das für die Verwandlung in eine landläufige Menschengestalt mit der Zunge bezahlt und fortan bei jedem Schritt den Phantom-schmerz des amputierten Unterleibs spürt, so die Worte der Meerhexe:

Ich werde dir einen Trank bereiten, mit dem mußt du, bevor die Sonne aufgeht, zum Land schwimmen, dich dort ans Ufer setzen und ihn

---

<sup>67</sup> Joop, S. 99.

<sup>68</sup> Ebd., S. 239.

<sup>69</sup> Bunte, S. 94.

<sup>70</sup> Joop, S. 223.

trinken, dann wird dein Schwanz von dir getrennt und schrumpft zu dem, was die Menschen niedliche Beine nennen, aber es tut weh, es ist, als ob ein scharfes Schwert dich durchdränge.<sup>71</sup>

Die ersten Züge dieses Kunstmärchens finden sich in Andersens Briefen und Notizen über seine unglückliche Liebe zum Kopenhagener Patriziersohn Edvard Collin, dem wahren Geliebten seines Lebens. Er enttäuscht Andersen oft durch seine abweisende Art und Kritik. Wie die Meerfrau soll auch Andersen seinen Prinzen, der wie im Märchen eine Prinzessin bevorzugt, nicht bekommen. *Die kleine Meerjungfrau* entsteht, als Collin heiratet. Andersen, der die unmögliche Liebe nur im Medium der Kunst artikulieren kann, flieht vor der Hochzeit. Über das, was im Inneren seiner Seele verborgen bleibt, kann er mit niemandem sprechen. Bisexuell ist auch Joops Romanfigur Wolf, der wie er gewartet hat, bis die Kinder aus dem Haus waren<sup>72</sup>.

## X.

Seit seiner Jugend neigt Andersen zu Selbstbezogenheit und Masturbation. Das Verlangen danach überkommt ihn zuweilen mit teuflischer Besessenheit. In seinem Tagebuch schreibt er am 23. November 1825:

[...] häßliche Lust, die rast in meiner Brust, Gottesblitz ist nicht geblieben, weil ich Sünde hab getrieben; unrein war, was da entbrannt, und der lichte Engel schwand. Doch nur gedacht hab ich die Sünde! Bewahre mich vor solcher Tat!<sup>73</sup>

1843 beginnt er mit einer neuen Reihe von Märchenheften, diesmal ohne den Untertitel «erzählt für Kinder». Er verliebt sich in die schwedische Sängerin Jenny Lind (1820-1887) und notiert am 23. April 1843 in sein Tagebuch:

Sinnlichkeit im Blut! Wäre ich doch früher jung gewesen, jetzt ist das zu verrückt, diese Wildheit, voilà! Ich hasse es und muß doch dort hin, wie siegt das Blut!<sup>74</sup>

Andersen liebt, ohne Gegenliebe zu finden. Und er leidet unter Angriffen aller Art, wie er in einem Brief – ebenfalls vom April 1843 – an eine Freundin bekennt:

<sup>71</sup> HCA, S. 208.

<sup>72</sup> Ebd., S. 61.

<sup>73</sup> Tagebücher I, S. 12 f.

<sup>74</sup> Ebd., S. 202.



Sie speien mich an, sie treten mich in den Kot. Ich bin doch eine Dichternatur, wie ihnen Gott deren nicht viele gegeben hat, die ich ihn aber in meinem Todesaugenblick bitten will, diesem Volke niemals wieder zu beschweren [...].<sup>75</sup>

Auch Joops Romanfigur Wolf sucht nach Liebe und Glück, das nur ein Versprechen ist, keineswegs aber dessen Einlösung. Er weiß, dass Liebe und Glück nur kommen, wenn man nicht nach ihnen sucht, und dass beide schon bei ihm gewesen waren, er aber so viel gefordert hatte, dass sie wieder gingen<sup>76</sup>:

Glück ist eine launische Geliebte, die in Sekundenschnelle kommt und geht. Man muss es spüren, wenn diese Geliebte da ist. Ich glaube, ich habe das Talent, sie zu spüren.<sup>77</sup>

Als Andersen 1867 zum Staatsrat ernannt und ihm die Ehrenbürgerwürde in seiner Geburtsstadt Odense verliehen wird, spürt er zwar sein Glück, kann es aber nicht genießen:

Ich trat ans offene Fenster; alles erstrahlte im Fackelglanz, der Platz war dicht gefüllt von Menschen, ihr Lied klang zu mir herauf, ich war seelisch überwältigt, ich war körperlich benommen, diesen Höhepunkt meines Glücks in diesem Leben konnte ich nicht genießen. Das Zahnweh war unerträglich, die eiskalte Luft, die mir entgegenschlug, ließ es in heftigem Schmerz auflodern, und statt die Glückseligkeit dieser Minuten recht zu genießen, die niemals wiederkehren werden, sah ich auf dem Liederblatt nach, wie viele Verse noch zu singen waren, bis ich der Tortur entgehen könnte, die mich die kalte Luft durch meine Zähne erleiden ließ. Dies war auch der Höhepunkt des Schmerzes; als das Lodern der Fackeln erlosch, die zu einem Feuer zusammengelegt waren, da erlosch auch mein Schmerz.<sup>78</sup>

In der Antike – bei Platon, Aristoteles und Seneca – hat Glück etwas mit der Balance zwischen glücklichen und unglücklichen Erfahrungen zu tun. Für Joop liegt es im Loslassen und der Fähigkeit, bescheiden zu sein. Das größte Glück ist für ihn die Erkenntnis, dass alles endlich<sup>79</sup> und zugleich ein Übergang ist. Der einzige Weg zum Glück ist die Hingabe an

---

<sup>75</sup> GM II, S. 627 f.

<sup>76</sup> Ebd., S. 28 f.

<sup>77</sup> Gala, S. 67.

<sup>78</sup> SM, S. 254 f.

<sup>79</sup> [http://www.dw-world.de/german/0,3367,7617-184710-877837\\_A\\_960907\\_1\\_A,00.html](http://www.dw-world.de/german/0,3367,7617-184710-877837_A_960907_1_A,00.html) (Stand: 15.09.2003).

den Augenblick, denn der Gedanke an die Zukunft beraubt uns der Wertschätzung dessen, was ist:

Vergiss die Vergangenheit, versuche zu verzeihen und gebe dich dem Jetzt hin. Und das trauen wir uns alle nicht.<sup>80</sup>

Und Andersen? – Ihm geht es zeitlebens wie dem Kopisten in seinem Märchen *Die Galoschen des Glücks*: Er hat einen klaren Blick für alles und fühlt sich angeregt, doch ist er sich sicher, dass im nächsten Moment der Zauber des Augenblicks erloschen ist:

Es geht mit all dem Klugen und Prächtigen, das man in Träumen hört und sagt, wie mit dem Gold der Unterirdischen: Wenn man es bekommt, ist es reich und herrlich, aber bei Tage besehen sind es nur Steine und welke Blätter.<sup>81</sup>

Am 4. August 1875 stirbt Hans Christian Andersen auf dem Landsitz «Røllighed» an Leberkrebs. Wenn das Märchen seines Lebens, das er später erzählt, vom Glück bestimmt ist, dann nur vom Glück des Tüchtigen, der es erarbeitet und deshalb auch verdient hat.

---

<sup>80</sup> BZ.

<sup>81</sup> Galoschen, S. 54.

Fausto Cercignani  
(Milano)

*A proposito della «Sancta Susanna» di Stramm\**

Chiunque s'imbatta nella *Sancta Susanna* deve fare i conti, almeno in qualche misura, non solo con le caratteristiche di un lavoro del tutto particolare, ma anche con la definizione di quell'Espressionismo entro cui si è soliti collocare l'atto unico che August Stramm compose tra il 1912 e il 1913.

Il termine "Espressionismo" – riferito alla pittura – compare nel 1901 in Francia, dove però non ebbe grande fortuna<sup>1</sup>. Nei paesi di lingua tedesca, invece, il termine fu accolto intorno al 1911 e divenne per così dire ufficiale grazie al volume *Expressionismus* (1916) di Hermann Bahr. Con il suo saggio *Die Überwindung des Naturalismus (Il superamento del naturalismo, 1891)*, il sensibile e attentissimo critico aveva indicato la necessità di superare il naturalismo in favore dell'impressionismo simbolistico. Ora, invece, registrava la svolta culturale che aveva portato al consolidarsi di un fenomeno decisamente anti-impressionistico manifestatosi già agli inizi del Novecento nella Germania dell'imperatore Guglielmo II e nell'Austria dell'imperatore Francesco Giuseppe. Hermann Bahr riassume così il suo modo d'intendere il nuovo "ismo":

Mai un'epoca è stata scossa da un tale orrore, da un tale terrore della morte. Mai il mondo è stato così tombale nel suo silenzio. Mai l'uomo è stato così piccolo. Mai ha avuto così paura. Mai la gioia è stata così lontana e la libertà così morta. Allora il dolore leva il suo grido: l'uomo grida chiamando la sua anima, l'intera epoca diventa un unico

---

\* Da un intervento durante un seminario interdisciplinare sull'Espressionismo presso l'Università degli Studi di Milano.

<sup>1</sup> Nell'intitolare "expressionismes" i suoi otto quadri presentanti a una mostra allestita nel 1901 al Salon des Indépendants di Parigi, il pittore francese Julien-Auguste Hervé intendeva naturalmente opporsi polemicamente all'"impressionismo" figurativo – si veda Paola Chiarini, *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*, Bari, Laterza, 1985, p. 97.

grido di dolore. E anche l'arte grida, fin giù nelle tenebre profonde, grida chiedendo aiuto, grida invocando lo spirito: questo è l'Espressionismo.<sup>2</sup>

Dell'Espressionismo i contemporanei hanno dato definizioni diversissime<sup>3</sup>, ma quella di Bahr delinea abbastanza bene almeno lo stato d'animo da cui muovono le varie e svariate manifestazioni riconducibili a quell'esperazione dell'espressione artistica che restò in voga per circa vent'anni. Se prendiamo il 1907 come anno convenzionale d'inizio, possiamo indicare il 1926 come termine di un periodo ricco di esperienze e di sperimentazioni, un ventennio segnato dallo spartiacque di quella Prima Guerra Mondiale che portò alla caduta della dinastia prussiana così come di quella asburgica, con la conseguente nascita della Repubblica di Weimar (1919-1933) e della Prima Repubblica Austriaca (1918-1938).

L'anno 1926 può essere facilmente accettato come termine finale in considerazione del fatto che il fenomeno espressionista aveva ormai perso, a quel tempo, ogni vitalità nei vari campi artistici. Nelle arti figurative si parlava di "nuova oggettività" già a partire dal 1923, mentre la locuzione fa il suo ingresso ufficiale in letteratura proprio nel 1926, grazie alla commedia *Die Schule von Uzŋnach, oder Neue Sachlichkeit* (*La scuola di Uzŋnach, o la Nuova Oggettività*), in cui l'espressionista Carl Sternheim si prende gioco di una malintesa modernità offrendoci una *piève* ambientata in un'immaginaria località sul lago di Costanza, dove alcune signorine di buona famiglia vengono educate in un'altrettanto immaginaria scuola.

Il termine iniziale si giustifica con il fatto che la mostra di Van Gogh allestita a Monaco nel 1907 segnò un momento cruciale per le tendenze artistiche del tempo e in particolare per il gruppo *Die Brücke* (*Il Ponte*), formatosi a Dresda fin dal 1905 ma trasferitosi poi a Berlino nel 1910, come "ponte" di collegamento tra vari giovani artisti antiaccademici. Il gruppo, dominato dalla figura di Ernst Kirchner, rimase per qualche tempo un punto di riferimento per l'Espressionismo tedesco, sia perché era molto attivo, sia perché mostrava in maniera radicale i caratteri tipici di

---

<sup>2</sup> Hermann Bahr, *Expressionismus*, Monaco, Delphin, 1920 [1916], p. 111: «Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrausen. Niemals war die Welt so grabesstumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach Geist: das ist der Expressionismus».

<sup>3</sup> Si veda Paolo Chiarini, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 [1964].

un'arte "urlata", di un'arte sfrenatamente e passionalmente espressiva. Su questo gruppo esercitò un fascino particolare anche l'olandese Vincent van Gogh, i cui dipinti più ammirati risalgono al periodo 1889-1890. Di particolare rilievo, in questo contesto, sono la "Notte stellata" e il "Campo di grano con corvi". Nel primo quadro, l'astrazione "cosmica" del cielo si combina con la rappresentazione relativamente realistica del villaggio di Arles, mentre dal secondo si sprigiona quello che lo stesso van Gogh, in una lettera del febbraio 1890, considera quasi «un grido di angoscia». Un "Grido" ancor più famoso venne, tre anni dopo, dal norvegese Edvard Munch, considerato dagli artisti del *Ponte* come un vero e proprio precursore, in special modo per quel dipinto del 1893 in cui la "rappresentazione urlata" del dolore è al tempo stesso personale e universale.

Sempre in Germania va ricordato anche il gruppo *Der blaue Reiter* (*Il cavaliere azzurro*), dominato dalla personalità di Kandinsky<sup>4</sup>, che lavorava a Monaco dal 1896. Kandinsky dipinse il suo primo acquerello astratto nel 1910, si staccò nel 1911 dalla "Secessione" di Monaco e nello stesso anno fondò, insieme con Franz Marc, il gruppo *Der blaue Reiter*. Tenendo conto dell'omonimo, famosissimo quadro che Kandinsky realizzò nel 1903, si può dire che "il cavaliere azzurro" rappresenti, idealmente, non solo il bene che trionfa sul male, ma anche lo spirito che trionfa sulla materia e l'astratto che trionfa sul figurativo. Il gruppo, infatti, si caratterizzava anche per un credo artistico – teorizzato dallo stesso Kandinsky nel saggio *Über das Geistige in der Kunst* (*Sullo spirituale nell'arte*, 1910) – che tendeva a una fondamentale unità spirituale delle varie arti e alla ricerca della spiritualità nell'arte mediante un completo abbandono dell'"imitazione della natura" in favore di "forme pure", astratte, senza riferimento agli oggetti naturali, secondo un modello ripreso dalla musica, in cui la costruzione dei suoni non si basa su fenomeni naturali.

Nelle arti figurative l'Espressionismo può dunque essere spiegato come reazione all'impressionismo, ma anche, più in generale, come rivolta contro un'arte intesa come imitazione della natura. Mentre l'impressionismo si caratterizzava per il tentativo di cogliere le impressioni dell'attimo fuggente grazie a una rappresentazione luminosa e coloristica della realtà, l'Espressionismo proclamava che l'opera d'arte deve rappresentare, non già la "natura" circostante così come l'artista la vede, bensì il mondo intimo e soggettivo dell'artista, una dimensione interiore che si proietta violentemente verso l'esterno come espressione di un particolare stato d'animo,

---

<sup>4</sup> "Kandinsky" è la trascrizione personale dell'artista in luogo di "[Vasilij Vasil'evič] Kandinskij".

come risultato di un profondo travaglio interiore, come generalizzato gesto di ribellione o come esasperato grido di dolore.

Le tendenze espressionistiche si fecero sentire anche in campo musicale, dove la ribellione contro la tradizione artistica si manifestò come sconvolgimento delle tecniche compositive. Nei paesi di lingua tedesca spicca la figura del musicista e pittore Arnold Schönberg, la cui musica atonale segnò un notevole punto di rottura rispetto alla tradizione europea e viennese in particolare. Distruggendo nel modo più radicale il principio della tonalità, la nuova arte (che Schönberg preferiva chiamare politonale o pantonale) diventava una sorta di “antimusica”, un sorta di musica ribelle che intendeva esprimere l’orrore e la desolazione dell’animo moderno.

Nell’ambito letterario, il termine “Espressionismo” può essere usato per indicare quel tipo di produzione che in quel periodo tendeva a contrapporsi all’impressionismo (naturalistico o simbolistico) cercando di rappresentare, non già l’impressione del mondo nel fuggevole istante percepito dall’artista-scrittore, bensì un mondo che è proiezione soggettiva dell’io, un mondo che è visione soggettiva per quanto possibile indipendente da un’analisi reale, da una descrizione della realtà, da una psicologia dei personaggi. La parola non deve più mirare a rappresentare un oggetto così come lo vede l’artista-scrittore ma deve esprimere un sentimento: uno stato di estasi, un grido di ribellione, un violento travaglio interiore. Di qui la prevalenza del verbo come elemento dinamico del sentire rispetto al sostantivo e all’aggettivo (che tendono a descrivere staticamente). Di qui la frequente soppressione dell’articolo (considerato superfluo perché meramente formale), di qui l’indebolimento delle costruzioni sintattiche (perché il sentimento immediato non si struttura razionalmente), di qui – in definitiva – il frequente stile telegrafico e spezzato. Di qui la preferenza per tutto ciò che è visionario, fantastico, astratto: l’arte astratta, non dimentichiamolo, sarà la più logica conseguenza dell’Espressionismo.

Detto questo, bisogna subito aggiungere che il termine “Espressionismo” non può designare la realtà storica di una scuola o di un gruppo, poiché questi presuppongono una qualche unitarietà e uniformità che certamente non possiamo trovare nelle svariate tendenze che si richiamano all’Espressionismo. Né sarebbe possibile caratterizzare l’Espressionismo in virtù del suo presentarsi come “arte nuova”, perché il rinnovamento dell’arte non era certo una sua esclusiva e perché ogni generazione, o quasi, ha prodotto il suo bravo manifesto di rinnovamento dell’arte. Va ricordato, a questo proposito, che una delle più importanti riviste dell’Espressionismo, “Der Sturm” (fondata nel 1910 da Herwarth Walden) ri-

chiama, almeno nominalmente, quella “tempesta” o quell’“assalto” che il movimento noto come “*Sturm und Drang*” aveva già portato alla ribalta nella seconda metà del Settecento. All’interno dell’Espressionismo possiamo comunque distinguere una tendenza mistico-cosmica dei cosiddetti “eternisti” e un’impostazione politico-sociale dei cosiddetti “attivisti”, ma anche – va detto – il tentativo di realizzare una sintesi artistica di queste due posizioni.

Perfino se si prescinde dagli artisti-scrittori veramente grandi che conobbero l’Espressionismo ma che non ne furono mai condizionati (basti pensare a Kafka e a Trakl), bisogna quindi concludere che l’Espressionismo andrebbe ridefinito di volta in volta, tenendo conto della concreta produzione di ciascun autore.

Nel caso di August Stramm (1874-1915) il compito sembrerebbe facilitato dalla brevità del suo percorso letterario e dalla relativa esiguità della sua produzione, se non fosse che nei suoi scritti si riflettono in maniera esemplare le apparenti contraddizioni e l’innegabile complessità del fenomeno espressionistico e delle sue commistioni. La fama di Stramm è legata soprattutto alle poesie (poesie d’amore e di guerra) che compose negli ultimi tre anni di vita, ma il valore dei suoi drammi non può essere misconosciuto, anche perché alcuni di questi segnano momenti importanti nella storia del teatro tedesco.

Stramm visse per poco più di quarant’anni: era nato a Münster (Vestfalia) nel 1874 e morì in Volinia nel settembre 1915, durante un assalto sul fronte ucraino (paludi di Rokitno), dopo aver conosciuto la guerra su vari altri fronti e in numerose battaglie. Non fu l’unico scrittore falciato dalla Prima Guerra Mondiale, ma fu certamente uno dei più singolari nella sua produzione letteraria. Se si prescinde dai primissimi lavori, si può dire che Stramm si affacciò sul mondo letterario a 38 anni, nel 1912, quando si mise a frequentare l’ambiente della rivista “*Sturm*”. Da allora, e per il breve tempo che gli fu concesso ancora di vivere, Stramm produsse ciò che doveva renderlo famoso come esponente di rilievo della poesia e del teatro dell’Espressionismo.

Certo, la passione per la letteratura di questo impiegato e poi funzionario del Regio Ministero delle Poste non nasce nel 1912, ma tra il 1912 e il 1913 Stramm scrisse, non solo le prime poesie, ma anche i primi drammi che lo caratterizzano: *Die Haidebraut* (*La sposa della brughiera*) e *Sancta Susanna*, in cui gli elementi espressionistici sono innegabili, sia pure in un contesto che potremmo definire simbolista. Per quanto riguarda le tematiche si può dire che una gran parte della produzione letteraria di Stramm è dominata da quel rapporto traumatico con la sessualità che è così fre-

quente nella letteratura di lingua tedesca a cavallo tra Ottocento e Novecento e da quel tormentato antagonismo tra i due sessi che ci rimanda a un “precursore” come August Strindberg. Non dimentichiamo, inoltre, che qualche anno prima, nel suo *Geschlecht und Charakter* (*Sesso e carattere*, 1902) il giovanissimo pensatore viennese Otto Weininger aveva teorizzato un’assoluta e insanabile diversità tra una “vita superiore” maschile e una “vita inferiore” femminile.

Grazie alla frequentazione del circolo dello “Sturm”, Stramm elaborò rapidamente un nuovo stile poetico, facendo tesoro dei suggerimenti di Herwarth Walden e delle teorie di Marinetti e di Kandinsky. Nelle sue personalissime sperimentazioni linguistiche la parola isolata e violentemente avulsa da ogni convenzione sintattico-grammaticale viene caricata della massima intensità espressiva. La svolta fu talmente radicale che Stramm distrusse tutte le poesie composte prima del 1914. L’anno dopo raccolse sotto il titolo *Du (Tu)* i suoi nuovi componimenti, per lo più dedicati all’esperienza erotica, con tutti i suoi conflitti ma anche con l’esaltante proiezione cosmica dell’istinto.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale arrivarono poi le poesie ispirate agli eventi bellici, componimenti che furono pubblicati postumi da Walden nel 1919 col titolo di *Tropfblut* (*Sangue a gocce*). Prima di morire, Stramm compose anche altri drammi, i cosiddetti “drammi urlati”: *Erwachen* (*Risveglio*, 1914), *Geschehen* (*Eventi*, 1915) e *Kräfte* (*Forze*, 1914). I primi due – caratterizzati da strutture molto astratte – proclamano l’avvento del cosiddetto “uomo nuovo”, di quel “Neuer Mensch” capace di sublimare l’eros in energia cosmica universale. Il dramma *Kräfte*, invece, esprime con straordinaria concentrazione dinamica la spietata lotta tra i sessi. Per *Geschehen* si può parlare di uno “Stationendrama” in miniatura, con un inevitabile rinvio a un genere espressionista che aveva come modello il *Woyzeck* di Georg Büchner, lasciato incompiuto alla morte del drammaturgo nel 1837. Non va infatti dimenticato che nel 1913, presso il «Residenztheater» di Monaco, Eugen Kilian aveva messo in scena per la prima volta il *Woyzeck* – anzi il *Wozzeck*, come ancora si diceva in quegli anni seguendo la lettura errata di Franzos<sup>5</sup>. Qualche anno più tardi Alban Berg avrebbe dato

<sup>5</sup> I frammenti büchneriani non portavano alcun titolo. *Wozzeck* fu usato per la prima volta da Franzos quale intestazione di alcune scene che lo studioso fece pubblicare sul quotidiano viennese «Neue Freie Presse» nel novembre 1875 (sui numeri 4022 e 4039, del 5 e 23 nov.), dunque con un anticipo di ben quattro anni sull’uscita della sua edizione delle opere di Büchner (1879). Si noti anche il saggio di Franzos intitolato *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner*, apparso sul settimanale berlinese «Mehr Licht!» (5, 12 e 19 ottobre 1878).



inizio al lungo periodo di rielaborazione e composizione che portò al completamento della sua opera lirica *Wozzeck* (1917-1920), rappresentata per la prima volta allo «Staatstheater» di Berlino nel 1925.

Tutti i drammi di Stramm vennero rappresentati postumi, e dunque anche *Sancta Susanna*, un atto unico che s'impone all'attenzione degli studiosi anche per la sua importanza nella storia del teatro tedesco. Con la sua "prima", nell'autunno 1918 (mancavano pochi giorni alla fine della guerra), venne infatti inaugurata la «Sturm-Bühne» di Berlino, un palcoscenico espressionista come pochi altri. Il regista Lothar Schreyer allestì lo spettacolo secondo le più avanzate teorie sceniche dello "Sturm": davanti a uno sgargiante sfondo nero-verde-rosso, le figure delle attrici vestite degli stessi colori si muovevano come marionette, al suono stridente della musica composta da Herwarth Walden. Tam-tam africani dietro la scena interpretavano in chiave "primitiva" il testo di Stramm, attribuendogli un vitalismo di derivazione nietzscheana caro anche agli artisti del gruppo *Die Brücke*. Le musiche di scena accentuavano la recitazione estatica, l'azione pantomimica e il «Klangsprechen», ovvero quel particolare "parlare per suoni" in cui le interiezioni e le parole troncate acquistano un loro significato solo nell'ambito del contesto generale. La protagonista, Lavinia Schulz, osò mostrarsi nuda sul palcoscenico. Sebbene la rappresentazione fosse riservata e sorvegliata dalla polizia, al termine dello spettacolo si scatenò una vera e propria battaglia tra i fautori e gli avversari del dramma. La critica berlinese parlò di attentato contro il teatro, e anche in altre occasioni il dramma suscitò scandalo.

Lo stesso destino toccò, del resto, all'opera lirica composta nel 1921 da Paul Hindemith sul testo di Stramm, opera che fu rappresentata per la prima volta a Francoforte nel marzo 1922. E lo scandalo si riprodusse ancora per molto tempo: in Italia almeno fino agli anni Settanta, quando un allestimento romano dell'opera lirica (1977) fu oggetto di aspre polemiche, accompagnate da veglie di protesta e interrogazioni parlamentari. Già dal 1934, del resto, lo stesso Hindemith aveva ritirato l'opera dal suo catalogo, con un gesto di autocensura che non avrebbe più rinnegato.

Al di là di queste reazioni, tuttavia, va ricordato che la prima rappresentazione della *Sacta Susanna* di Stramm si propose – grazie al regista Lothar Schreyer – come tentativo di realizzare l'"opera d'arte totale" del teatro espressionista, secondo un'aspirazione a fondere e a confondere la parola con la musica, con la danza e con gli effetti pittorici di uno scenario spoglio e geometrico, ma reso dinamico dagli effetti di luce.

Il dramma, che porta il sottotitolo *Ein Gesang der Mainacht* (*Un canto della*

*notte di maggio*)<sup>6</sup> presenta caratteristiche espressioniste soprattutto nei dialoghi, fatti di battute quasi represses oppure ridotte a un vero e proprio balbettio. Con la *Sancta Susanna*, Stramm si avvicina già allo stile personalissimo delle sue poesie, caratterizzate dal tentativo di isolare la singola parola per caricarla della massima intensità espressiva. Nel far questo egli realizza, come pochi altri, quell'«innerer Klang», quel “suono interiore” che Kandinsky aveva postulato nel saggio *Über das Geistige in der Kunst* (1910):

L'abile impiego (secondo il *sentire* poetico) di una parola, una ripetizione *interiormente* necessaria della stessa, due volte, tre volte, più volte di seguito, può non solo condurre all'accrescimento del suono interiore, bensì anche mettere in luce altre, non intuitive, peculiarità spirituali della parola. Alla fine, ripetendo frequentemente la parola (gioco preferito della giovinezza, che più tardi viene dimenticato) essa perde il significato esteriore della denominazione. In questo modo perfino il significato (ormai fattosi astratto) dell'oggetto designato viene dimenticato, ed è messo a nudo soltanto il *suono* puro della parola.<sup>7</sup>

Anche la spettrale atemporalità dell'azione teatrale, che si svolge nella chiesa di un convento dominata da un grande Crocifisso, rimanda in qualche misura a un tratto tipico della produzione espressionista. Lo stesso vale per l'assoluta mancanza di un approfondimento o sviluppo psicologico dei personaggi nel corso dell'azione, che si sostanzia grazie a figure che tendono a rappresentare “tipi” piuttosto che esseri umani in carne ed ossa.

Detto questo, però, bisogna subito aggiungere che l'atto unico si rifà senza dubbio anche alla tradizione naturalistica e simbolista. Per la tradizione naturalistica basti pensare che i due personaggi di umile condizione

---

<sup>6</sup> Per le citazioni dalla *Sancta Susanna* si è fatto ricorso a René Radrizzani (cur.), *August Stramm. Das Werk*, Wiesbaden, Limes, 1963 (abbr.: *Stramm*).

<sup>7</sup> [Wassily] Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli, 1963 [1952], p. 45-46: «Geschichte Anwendung (nach dichterischem Gefühl) eines Wortes, eine *innerlich* nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes (beliebtes Spiel der Jugend, welches später vergessen wird) verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine *Klang* des Wortes entblößt». Il volumetto uscì per la prima volta a Monaco, presso l'editore Piper, nel dicembre 1911, con la datazione 1912.

sociale presenti nel dramma (la serva e il garzone) parlano in dialetto, così come avviene là dove si voglia riprodurre oggettivamente la realtà dell'essere umano e il suo ambiente sociale. A quel tempo, del resto, Stramm aveva già scritto il dramma *Die Bauern* (*I contadini*, 1902), che nell'uso del dialetto e nella tematica sociale tradisce l'influenza di Gerhart Hauptmann.

Per la tradizione simbolista rintracciabile in *Sancta Susanna* va osservato che tutto l'atto unico si regge sulla contrapposizione di due estremi, rappresentati anche grazie alla vistosissima presenza di simboli, che compaiono già nell'elenco dei personaggi all'inizio della *pièce*. Le persone che animano il dramma sono Suor Susanna (venerata come santa dalle consorelle), la severa Suor Klementia, una serva (Eine Magd), un garzone (Ein Knecht) e il coro delle suore (Chor der Nonnen). Ma l'elenco che apre l'atto unico comprende anche un ragno (Eine Spinne) e, ancora, Usignoli, Chiaro di luna, Vento e Fiori (Nachtigallen Mondschein Wind und Blüten), tutti personaggi-simbolo di questo singolarissimo lavoro in cui gli elementi che rimandano a realtà o concezioni più vaste comprendono anche oggetti quali la croce, il cero, l'altare, la finestra e così via.

Per rappresentare una sorta di anti-natura, di mostruosità ostile ai sensi, per rendere l'idea della costrizione monacale, Stramm ricorre al simbolo del grosso ragno (grosso come un pugno) che emerge improvvisamente dal buio dietro l'altare sovrastato dal grande Crocifisso. Mentre Susanna resta come paralizzata da un tremore improvviso, la spaventosa creatura corre via sopra l'altare e sparisce di nuovo dietro il Crocifisso, dal quale cadrà, più tardi, nei capelli dell'ormai sconvolta protagonista. Gli usignoli, il chiaro di luna, il vento primaverile e le infiorescenze degli alberi e degli arbusti rappresentano invece il risveglio dei sensi nella natura primaverile. Il fascino sensuale della notte di maggio illuminata dalla luna penetra nella chiesa grazie a una finestra aperta dal vento, e questo "Canto della notte di maggio" (così recita il sottotitolo) porta con sé, insieme al profumo intenso di un arbusto di lillà, l'eco della naturale sensualità di due giovani amanti (la serva e il garzone) nascosti tra le piante del cortile.

Tra questi due richiami, quello di una religiosità che soffoca completamente la fisicità dell'essere umano e quello di una sensualità che si risveglia prepotente nella notte primaverile, sta la figura di Susanna con la sua esasperata tendenza al misticismo (ne è preoccupata perfino la severa Klementia) ma anche con la sua capacità di abbandonarsi ai sensi in un contesto che rende inevitabile l'atto blasfemo. Superata una prima fase di smarrimento in cui l'impulso naturale si presenta come tentazione di Satana<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> Stramm, 136: «SUSANNA (schreit auf). ... Satanas! ... Satanas! ...».

Susanna si lascia vincere dalla passione fisica per il corpo di colui che ha sempre amato nell'estasi della sua adorazione. Come ubbidendo a un richiamo, si denuda completamente e si abbandona a un'unione mistico-erotica con il *suo* salvatore – un salvatore che, abbandonata la croce, sembra venirle incontro a braccia aperte, un salvatore che la protagonista contrappone a quello delle consorelle<sup>9</sup>.

Subito dopo, ben consapevole del proprio gesto, Susanna esorta Klementia e il Coro delle Suore a murarla viva nella parete della chiesa, così come era stato fatto anni prima dopo un'esperienza analoga di Suor Beata. Le consorelle cercano di costringerla a una confessione che porti a un vero e proprio pentimento, che però Susanna rifiuta. Mentre le consorelle si abbandonano a un'estasi dominata dall'esclamazione "Satana!", Susanna rimane eretta, protesa verso l'alto, intatta nella sua maestosità, nella grandezza, potremmo dire, del suo rifiuto di pentirsi: tanto da costringere anche le altre all'assoluta immobilità su cui si chiude il dramma.

Che Stramm volesse celebrare la ribellione dei sensi contro una esasperata ascesi cristiana (e quella di Susanna viene considerata eccessiva perfino dalla severa Klementia) è fuor di dubbio. Il finale "aperto", però, fa sì che le conseguenze di questa ribellione siano controverse. Alcuni parlano di un "martirio" di Susanna, come se questa venisse alla fine murata viva nella parete della chiesa. Secondo questa interpretazione, la protagonista s'immolerebbe come santa della «fede nella carnalità del vero amore»<sup>10</sup>, mentre le monache la maledicono come peccatrice blasfema e cercano di esorcizzare il demonio che la possiede. Ma il testo non dà alcuna indicazione precisa sulla sorte di Susanna, la quale – va ricordato – viene chiamata santa dalle consorelle fin dall'inizio del dramma e, più tardi, venerata dalla serva come «Madre santa». Quindi, se si tiene conto del fatto che nel finale la Suora Anziana e poi con lei tutte le consorelle esclamano "Satana!" in uno stato d'estasi, sembra più che legittimo concludere che il grido reiterato su cui si chiude il dramma esprime, non già una inorridita ripulsa, bensì il trionfo di un atteggiamento antiascetico.

All'influsso della tradizione simbolista si fa spesso risalire anche la scelta della tematica della *Sancta Susanna*, che sarebbe riconducibile, secondo alcuni, ad una *pièce* minore di Maurice Maeterlinck (1862-1949), in-

<sup>9</sup> *Stramm*, 141: «so helfe mir *mein* Heiland gegen den *euren* ...!».

<sup>10</sup> Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III\*\*, tomo II, § 415: «[Susanna] accetta il martirio per non rinnegare la sua fede nella carnalità del vero amore». Si veda anche René Radrizzani, «Lebensgeschichte», in *Stramm*, p. 425: «Als Märtyrerin des neuen Glaubens ist sie heilig».

titolata *Sœur Béatrice* (1901, pubblicata nel 1904)<sup>11</sup>. Ma questo dramma sacro, questo “miracle” in tre atti ambientato in un convento presso Lovanio nel XIV sec., è lontanissimo, non solo dalla concentrazione verbale e scenica, ma anche e soprattutto dallo spirito dell’atto unico di Stramm.

Nel dramma sacro infatti è l’amore, e non il desiderio, che induce Suor Beatrice ad abbandonare il velo, un velo che è fatto «per la morte e non per la vita» soltanto nell’ottica del principe Bellidoro, di colui che seduce la suora<sup>12</sup>. E lo stesso vale per la sovrapposizione dell’amore profano a quello sacro<sup>13</sup>. Inoltre, i veri peccati e i delitti verranno più tardi, fuori dal convento, mentre il sacrilegio è soltanto immaginato, e precisamente là dove le suore chiamano Beatrice “demonio”, perché credono che abbia indossato le vesti della Vergine. In realtà, la madre di Gesù, che tutto perdona, ha preso il posto della fuggitiva Beatrice. Grazie al miracolo della moltiplicazione dei fiori e delle vesti splendenti, le consorelle ritengono invece che la Vergine abbia prescelto Beatrice come sua sostituta prima di risalire in cielo. E la Vergine tornerà a farsi statua quando la vera Beatrice, invecchiata precocemente, vestita di stracci e quasi irriconoscibile per le sofferenze patite dopo essere stata abbandonata dal suo principe, ritornerà al convento per morire tra le braccia delle consorelle che la proclamano ancora una volta santa. Sono infatti convinte di aver avuto sempre a che fare, non già con la Vergine, bensì con una straordinaria Beatrice che, con le sue preghiere, ha saputo riportare in terra la madre di Gesù e che ora racconta l’incredibile storia della sua vita infelice, dei suoi peccati e dei suoi delitti, quasi a dimostrazione del fatto che non già l’amore divino, bensì l’amore terreno è «il grande fardello»<sup>14</sup>. Credendola in delirio, le consorelle insistono nel loro atteggiamento, finché Beatrice si arrende alla loro venerazione e alla morte. Ai suoi occhi ormai quasi spenti il mondo sembra cambiato: un tempo tutti maledicevano coloro che peccavano, ora invece sembrano sapere tutto e quindi perdonano tutto. Nei giorni della sua

---

<sup>11</sup> Tutti coloro che avanzano questa ipotesi si rifanno, più o meno esplicitamente, a H. Riemenschneider, *Der Einfluß Maurice Maeterlincks auf die deutsche Literatur bis zum Expressionismus*, Diss. Aachen 1969, pp. 275-284.

<sup>12</sup> Maurice Maeterlinck, *Téâtre III*, Bruxelles, Lacomblez, 1912, p. 188: «Bellidor. [Ces grands voiles] sont faits pour la mort et non pas pour la vie! ...».

<sup>13</sup> *Téâtre III*: «Bellidor. [La Vierge] est reine d’un ciel que l’amour a créé [...] Mes regards vous confondent et je crois voir deux sœurs dont les mains se bénissent dans la gloire de l’amour! ...».

<sup>14</sup> *Téâtre III*: «L’Abesse. C’est que l’amour divin est un fardeau terrible ... / Béatrice. Non; c’est l’amour de l’homme qui est le grand fardeau ...».

grande felicità Beatrice aveva infatti sempre pensato che, se sapesse tutto, Dio non punirebbe.

Se proprio vogliamo collegare i due lavori, potremmo dire che, al di là di singoli spunti eventualmente ripresi da Maeterlinck, Stramm capovolge l'impostazione del dramma sacro presentandoci l'amore divino, e non quello terreno, come un fardello insopportabile. Forse, tuttavia, Stramm si sentiva attratto dall'opera del poeta belga, simbolista per definizione, per la sua insistenza sulla potenza degli istinti e dell'intuizione. Né va dimenticato che Stramm probabilmente trovava nello stile di Maeterlinck alcuni tratti particolarmente vicini al suo modo di comporre: non tanto il tono lirico, quanto l'intreccio di vocaboli legati a un preciso motivo e, ancora, perfino l'abbondante uso dei puntini di sospensione.

La tematica di *Sancta Susanna* va tuttavia inquadrata in un'epoca in cui gli artisti si sentivano affascinati non solo dalle oscure forze dell'istinto e del sesso (portate sulle scene da un "precursore" come Frank Wedekind), ma anche dalla contrapposizione tra due estremi e, soprattutto, dalla possibilità che questi due estremi si tocchino e si confondano. La critica non ha dato molto peso a un aspetto importantissimo della situazione che ci viene presentata nell'atto unico di Stramm: prima che i sensi si scatenino con la complicità della vivificante notte di maggio, Suor Susanna è tutta presa da un misticismo talmente esasperato da preoccupare anche la pur severa Suor Klementia. Tutte le consorelle venerano la protagonista come una santa proprio per la sua capacità di raggiungere uno stato di elevazione spirituale che la pone in contatto con il divino, ma Suor Klementia giudica eccessiva (e dunque pericolosa) questa pratica ascetica. E lo dice chiaramente, sia pure in un contesto che privilegia le frasi spezzate e le pause verbali: «... voi siete malata ... voi pregate ... non vivete quasi più su questa terra ... avete anche un corpo!»<sup>15</sup>.

Ora, il motivo dell'esasperata tendenza al misticismo che si trasforma improvvisamente nel suo contrario fa parte di quella più ampia tendenza a rappresentare le conseguenze che possono derivare da quella che potremmo chiamare una santità esasperata. E il modello, qui, è la *Salomè* di Oscar Wilde, un atto unico di straordinaria potenza costruito con un impareggiabile linguaggio simbolico. Il dramma, composto tra il 1891 e il 1892, fu ripreso in Germania da Richard Strauss tra il 1903 e il 1904 per una composizione operistica che ebbe la sua prima a Dresda nel 1905. L'opera lirica è divisa in quattro scene che sostanzialmente preservano

---

<sup>15</sup> *Stramm*, 133: «... ihr seid krank ... Ihr betet ... Ihr lebt kaum mehr auf dieser Erde ... Ihr habt auch einen Leib!».

l'impianto e lo spirito dell'originale: dalla casta innocenza di Salomè scaturisce una passione, quella per Giovanni Battista, che può diventare distruttiva; nell'assoluta santità di Giovanni Battista (che vede soltanto il suo Dio e non vuole rivolgere lo sguardo verso l'implorante Salomè) è presente una spietatezza che può produrre effetti rovinosi.

Nel cercare di trovare una soluzione artistica per la leggendaria ed enigmatica figura di Salomè anche Stéphane Mallarmé, del resto, si era proposto di rappresentare le conseguenze che possono derivare da una santità esasperata. Nel 1869 aveva dato alle stampe l'unica parte pubblicata in vita del suo poema drammatico incompiuto *Hérodiade*, in cui le figure di Salomè e della madre Erodiade si fondono completamente, secondo una tradizione vecchia di secoli. E l'intenzione di Mallarmé, si noti bene, era quella di presentare una Erodiade tutta presa da un rigido e freddo ideale di castità e di santità che l'avrebbe portata a volere la morte di Giovanni Battista dopo essersi sentita contaminata da un suo sguardo.

Nell'atto unico di Stramm l'exasperazione della santità si trasforma improvvisamente nell'esplosione dei sensi in un contesto che consente, nell'ottica espressionista, di considerare positivamente le conseguenze di quella esasperazione. Ma il collegamento resta: non solo con gli artisti che si sentivano affascinati dalle oscure forze dell'istinto e del sesso, ma anche con quelli che privilegiavano il motivo della santità e del suo contrario.

Le stesse conclusioni valgono per il libretto dell'opera di Paul Hindemith, un testo che presenta solo differenze per così dire secondarie rispetto all'atto unico. Le modifiche sono più vistose nelle didascalie, dove sono dovute a esigenze semplificatorie e alla necessità di armonizzare l'azione con la musica. Più che lo spettatore, qui, è il lettore che può avvertire la perdita di alcuni tocchi tipici di Stramm, e in particolare la tendenza ad animare le cose inanimate<sup>16</sup>. Ma la necessità di semplificare appare evidente anche nei dialoghi, soprattutto nell'eliminazione dei moltissimi puntini di sospensione che caratterizzano l'originale e il cui effetto andrebbe comunque perduto nel connubio di parola e musica. Resta, sovrana, la capacità di Stramm di rappresentare un "urlo" originalissimo, che l'opera lirica di Hindemith senza dubbio impreziosisce, grazie alla ben riuscita armonizzazione tra forma musicale e contenuto drammatico.

---

<sup>16</sup> Si veda, per esempio, l'indicazione scenica in cui «una chiave apre con difficoltà; una porta muove cigolando e ricade cupa nella serratura» («[...] ein Schlüssel schließt schwer; eine Tür geht knarrend und fällt dumpf ins Schloß [...]»), Stramm, 136).

\* \* \*



Dagmar Winkler  
(Padova)

«Willst du der Wohltat der Erlösung teilhaftig werden, das  
Abendmahl empfangen?» – «Nein. Ich will nicht selig sein. Ich will  
in den untersten Grund der Hölle hinabfahren»

I.

Das die Worte eines der Protagonisten am Ende der Erzählung *Der Findling*<sup>1</sup> von Heinrich von Kleist. Dabei handelt es sich um eine Erzählung, über die «eine überraschende Vielfalt von Interpretationen und Kommentaren vorliegt»<sup>2</sup>, eine Erzählung in der «ein gewagtes Bild von

---

<sup>1</sup> Die Zitate stammen aus *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, herausgegeben von Helmut Sembdner, München 1985, 2 Bände, im Text abgekürzt mit SE und Seitenangabe und I für Band 1, II für Band 2.

<sup>2</sup> Rolf Linn, *Kleist's «Der Findling» – The Pitfalls of Terseness*, University of California, Santa Barbara, in Alexej Ugrinsky, *Heinrich von Kleist-Studien*, Band 3 der Hofsta University, Berlin, New York 1980, S. 93-100 (S. 96). Zitiere hier die interessantesten dieser Interpretationen und Kommentare: Thomas Mann, *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*, München 1978, S. 21: Für Mann zeigen die Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Der Findling* das höchste künstlerische Niveau der Werke Kleists wegen ihrer «moralischen Tiefe, Scharfsinn und Spitzfindigkeiten»; Georg Minde-Pouet, Reinhold Steig, *Heinrich von Kleists Werke*, herausgegeben von Erich Schmidt, Leipzig o.D., 3. Band, S. 132: «... dunkle Farben und große Übertreibungen finden ihren höchsten Ausdruck im *Findling*»; Renato Saviane, in *Kleist*, Florenz MCMLXXXIX, (*Opuscoli Accademici*, herausgegeben von der Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova = Humanistische Fakultät der Universität Padua), auf S. 66 sagt Saviane, dass die *Marquise di O\*\*\** und der *Findling* «zwei der schönsten, verwickeltesten und enigmatischsten Novellen Kleists sind», und auf S. 76, dass sich im *Findling* «ganz unerwartete Tiefe» findet; Albert Heubi, *Heinrich von Kleists Novelle «Der Findling». Motivuntersuchungen und Erklärung im Rahmen des Gesamtwerks*, Zürich 1948, spricht von «tieftragischen Stimmungen» in der Novelle *Der Findling* und nimmt an, dass diese Novelle kurz vor seinem Tode geschrieben worden ist; Heinrich Meyer-Benfey, *Kleists Leben und Werke*, Göttingen 1911, 3. Band spricht von «finsterem und trostlosem Pessimismus» im *Findling* und betrachtet dieses Werk als isoliert stehend in Anbe-

männlicher und weiblicher Psyche auf sehr enigmatische Weise»<sup>3</sup>, was ganz typisch für den Autor ist, dargestellt wird. Nicht nur der Inhalt dieser Erzählung ist es, der Interesse hervorruft und den Leser neugierig werden läßt, sondern auch seine chronologische Einordnung, denn *Der Findling* zusammen mit der Erzählung *Der Zweikampf* sind die einzigen Werke des Autors, die nicht klar datiert werden können und über die seitens der Kritiker gegensätzliche Hypothesen vorliegen: Einige behaupten, dass diese zwei Erzählungen zu den ersten, andere zu den letzten Werken des Autors gehören. Heute glaube ich gibt es keinen Zweifel mehr darüber, dass es sich um die letzten Werke des Autors handelt, Hans Joachim Kreutzer stellt in einer ausreichend dokumentierten Analyse fest, dass die Erzählungen des zweiten Bandes, der im August 1811 herauskam, im letzten Lebensjahr von Kleist geschrieben wurden, das heißt genau zwischen Herbst 1810 und Frühjahr 1811, und schließt gänzlich die Hypothese aus, dass der Autor aus irgendeiner «Schublade» seines Schreibtisches eine Erzählung herausgeholt haben könnte<sup>4</sup>, denn im zweiten Band befinden sich schon drei vorher veröffentlichte Erzählungen; hätte Kleist schon alle Erzählungen fertig gehabt, hätte er den Herausgeber nicht um fünf Monate Zeit gebeten, um den zweiten Band zu veröffentlichen, demgemäß können *Der Findling* und *Der Zweikampf* nach Meinung Kreutzers nur zwischen April und dem 20. Juli 1811, Kleists Todestag, geschrieben worden

---

tracht von Kleists Werken, S. 165; Hans Joachim Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlin 1968 (*Philologische Studien und Quellen*, herausgegeben von Wolfgang Binder, Hugo Moser, Karl Stockmann), auf S. 262 definiert er den *Findling* das künstlerisch wertvollste Werk Kleists. In *Heinrich von Kleist*, im Rahmen der Reihe *Text und Kritik*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, München 1993, findet sich kein Essay, das sich mit der Novelle *Der Findling* beschäftigt; auf dem Titelblatt wird Thomas Mann zitiert, der Kleist als einen der «größten und gewagtesten Dichter deutscher Sprache» bezeichnet, der die Sterne ergreifen will, ein einzigartiger, aus jeglichem Schema herausragender dramatischer Dichter und Erzähler, radikal in seiner Art, wie er sich exzentrischen Themen widmet, aber auch zutiefst unglücklich, unaufhörlich auf der Suche nach dem Unerreichbaren, an psychogenen Krankheiten leidend und dazu bestimmt, früh zu sterben.

<sup>3</sup> Rolf Linn, *Kleist's «Der Findling» – The Pitfalls of Terseness*, a.a.O., S. 96. Linn zitiert die oft antithetischen Essays von Günter Blöcker, Rolf Dürst, Max Kommerell, Thomas Mann, Jochen Schmidt, Werner Hoffmeister, Josef Kunz, um hier nur die wichtigsten aufzuzählen. Linn beschäftigt sich aber nur mit dem inhaltlichen Aspekt der Erzählung und der Kritik und zieht den anderen, ganz wichtigen chronologischen Aspekt, der diese Novelle betrifft, überhaupt nicht in Betracht.

<sup>4</sup> H. J. Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist...*, a.a.O., was die Chronologie betrifft siehe S. 9-44; Kreutzer zitiert, um seine Überzeugung zu bestätigen, in seinem Buch einen Brief des Autors vom 17. Februar 1811, S. 192.

sein. Die These, dass der *Findling* eines der letzten Werke von Kleist ist, scheint auch dadurch verstärkt, dass es in dieser Erzählung zu konzentrierten Ereignissen und Gegebenheiten mit Schockwirkung kommt, wie zum Beispiel die grausame und antiklerikale Schlusszene, wenn der Protagonist Antonio Piachi, nachdem er seinen Adoptivsohn auf schreckliche Weise getötet und den Leichnam geschändet hatte, und um seine Rache zu vervollständigen, die «Wohltat der Erlösung» nicht annehmen, sondern in den «untersten Grund der Hölle hinabfahren» will.

Was in dieser Erzählung den Leser in erster Linie berührt ist, dass keiner der Protagonisten überlebt, und keiner von ihnen, außer Nicolo, der von seinem Adoptivvater getötet wird, fürchtet den Tod, im Gegenteil, es scheint, dass ihn alle sogar herbeisehnen. Aus diesem Grund kann diese Erzählung als einzigartig angesehen werden. Ein so tiefgehender Nihilismus kann nur von einem vom Leben tief enttäuschten und verbitterten Autor stammen, der selbst so verzweifelt ist, dass auch für ihn der Tod der einzige Ausweg scheint. Vielleicht will Kleist dem Leser mitteilen, dass diese «zerbrechliche Welt», die überfüllt ist von «blutdürstenden Tigern» wie der Autor in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* von 1807 (SE 158 II) behauptet, ihn dazu treibt, den Tod nicht mehr zu fürchten, sondern darin den einzigen Weg zu sehen, um das Heil zu erreichen. Schon im Jahr 1801 schrieb Kleist in einem Brief in herausforderndem Ton:

Ach, es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte (Brief an die Verlobte Wilhelmine von Zenge, Paris, 21. Juli 1801).

Kaum ein Jahr später stellt Kleist fest, dass er keinen anderen Wunsch hat als zu sterben, nachdem er drei Dinge realisiert haben wird: «Ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat» (Brief an die Stiefschwester Ulrike von Kleist, Aarinsel bei Thun in der Schweiz, 1. Mai 1802). In dem Essay *Über das Marionettentheater*<sup>5</sup>, vom 12. bis 15. Dezember 1811 in der Zeitung

---

<sup>5</sup> Siehe dazu Giorgio Cusatelli, *Heinrich von Kleist. Sul teatro di marionette. Aneddoti, saggi*, Parma 1986, S. 8; über den triadischen Gedanken im *Marionettentheater* siehe auch Bernhard Greiner, *Entgrenzung: Fluchtpunkte jenseits der Ordnung der Zeichen. Versuchsfeld "Grazie": «Über das Marionettentheater»* S. 147-161; auf S. 152 spricht Greiner auch von der «Geschichte der Rettung» und von einem «geschichtlich-philosophischen Schema», in B. Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Heft 131, *Philologische Studien und Quellen*, Berlin 1994. Was die Begriffe «Sublimität» und «ring-

*Berliner Abendblätter* veröffentlicht, behauptet der Autor, dass das «Paradies verriegelt ist und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist» (SE 342 II). Und sagt dann weiter, dass «in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt» und fragt sich, ob der Mensch nur durch den Tod wieder «vom Baum der Erkenntnis essen müßte, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen»: nur wenn «die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, findet sich auch die Grazie wieder ein» und «erscheint» aber in ihrer ganzen Schönheit, «am reinsten», nur in «demjenigen menschlichen Körperbau, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, das heißt in dem Gliedermann, oder in dem Gott» (SE 345 II). Das «unendliche Bewußtsein» und die damit verbundene «Grazie» kann der Mensch, Kleists Gedanken folgend, nur durch eine freie Annahme des Todes, ohne der Todesangst zu unterliegen, erlangen.

Kurz bevor der Autor 1811 freiwillig aus dem Leben schied, schrieb er in einem Brief, dass seine «Seele zum Tode ganz reif geworden» sei und «im Augenblick des Todes einen Triumphgesang» anstimmen werde, denn «auf Erden» und in seinem «Herzen» habe er das «Ganze und Einzelne überwunden» und ihm bleibe «nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig» (Brief an Marie von Kleist, Berlin 19. November 1811). Deshalb will Kleist freiwillig und voller Sehnsucht nach dem Tode aus dem Leben scheiden, um sich über «die Welt», diese «wunderliche Einrichtung» wie ein «fröhlicher Luftschiffer» zu «erheben», und er «träumt» von «lauter himmlischen Fluren und Sonnen in deren Schimmer» er mit «langen Flügeln an den Schultern umherwandeln» wird (Brief an Sophie Müller, Berlin 19. November 1811).

Kleist sieht also im Tod die einzige Möglichkeit einer Synthese, einer Evolution, die der Mensch durchmachen kann, um zu innerlicher Reife zu gelangen, denn für den Autor ist der Tod an das «unendliche Bewußtsein», an die Möglichkeit gebunden, von irgendeiner anderen Seite, «vielleicht von hinten irgendwo» wieder ins «Paradies» einzutreten (SE 342 II); Kleist denkt an den Tod als an einen letzten Augenblick, in dem jeder einzelne

---

förmige Welt» betrifft, siehe das Essay von Gernot Müller, *Heinrich von Kleist und die Erfindung der Panoramamalerei*, in *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Tokyo 1990, *Begegnung mit dem "Fremden". Grenzen – Traditionen – Vergleiche*, herausgegeben von Eijirō Iwasaki, Band 7, Sektion 12, *Klassik – Konstruktion und Rezeption*, herausgegeben von Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 239-249.

Mensch kurz bevor er sein Leben aushaucht, den letzten Schritt seiner Evolution vollenden kann. Diese Überzeugung kommt im *Marionettentheater* zum Ausdruck, wenn der Autor sagt, dass der Mensch an einem ganz bestimmten Punkt seines Lebens angelangt seine «Unschuld», seine «natürliche Grazie verliert» (SE 343 II). Dieses Ereignis wird in der Schrift *Über das Marionettentheater* von einem Jüngling dargestellt, der versucht, seine «natürliche Grazie», seine verlorene «Unschuld und das Paradies derselben» mit allen nur «ersinnlichen Bemühungen» zurückzuerlangen, was aber nicht mehr möglich ist, weil das «Bewußtsein» unermessliche «Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen anrichtet» (SE 343 II). Für Kleist ist es nicht mehr möglich, diese verlorene «natürliche Grazie» zurückzuerlangen, weil das Bewußtsein des Menschen die Unschuld gänzlich verdrängt hat. Es bleibt nur eine einzige Möglichkeit, um ein unendliches Bewußtsein als Synthese der durchgemachten Evolutionen zu erlangen: «Wieder vom Baum der Erkenntnis essen», denn so «wie sich der Durchschnitt zweier Linien auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt, so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein» (SE 345 II). Das heißt zusammenfassend, dass der Autor im *Marionettentheater* einen triadischen Gedanken ausdrückt: Durch den Verlust der «natürlichen Grazie» – These – kommt es zum Erlangen des Bewußtseins, das in klarem Kontrast zur Grazie steht – Antithese – und das Erlangen eines «unendlichen Bewußtseins», was als Synthese anzusehen ist, ist nur in den kurzen Augenblicken, die dem Tod vorangehen, möglich. Der Mensch, der den Wunsch hat, Evolutionen durchzumachen, der zu einer Synthese seines Lebens, seines Ichs, gelangen will, sehnt sich, je mehr er reift, mit immer rascherem Rhythmus nach dem Tod, bis er ihn als etwas Erhabenes ansieht und ihn als einzigen Weg zur Rettung des eigenen Ich wählt. Und Kleist selbst wählt den Tod freiwillig, er sieht im Tod etwas Erhabenes und es scheint beinahe er habe sich in ihn verliebt<sup>6</sup>. Da ist hervorzuheben, dass der triadische Gedanke keine innovative Idee des Autors ist, sondern ganz im Gegenteil der «triadische Rhythmus» charakteristisch ist für die Idealisten<sup>7</sup>; der triadische Gedanke ist charakteri-

---

<sup>6</sup> Siehe dazu Renato Saviane, «Mit langen Flügeln an den Schultern», *morte e trasfigurazione in Kleist*, in *Annali di Cà Foscari*, Venezia 1982, S. 239-246 und in *Kleist*, a.a.O.: Saviane definiert diese Todesverehrung als ein für die Romantik ganz typisches Phänomen.

<sup>7</sup> Paul Böckmann, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Ein Beitrag zum Gehalt und*

stisch für die ganze Epoche, man braucht da nur an Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Georg Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Schelling zu denken. Weiters ist zu sagen, dass Kleist in perfektem Einklang steht mit den geistigen Bewegungen seiner Zeit, auch was die Sublimität des Todes betrifft, was als Grundgedanke und Leitmotiv der Romantik in Deutschland angesehen werden kann.

Den aus tiefster Seele herbeigesehnten Tod behandelt Kleist auch in einigen seiner Werke wie in dem Trauerspiel *Penthesilea*, in der Erzählung *Michael Koblhaas*, im Drama *Der Prinz von Homburg* und in der Erzählung *Der Findling*. Dass Kleist den triadischen Gedanken, der im *Marionettentheater* ausgedrückt wird, auch in einigen seiner Werke behandelt, indem er seine Ideen als dichterischen Ausdruck in die Handlung einfügt, ist keine persönliche Feststellung, sondern wird auch von einigen Literaturkritikern behauptet<sup>8</sup> und ich möchte dazu die Erzählungen *Michael Koblhaas*, *Die Marquise von O\*\*\**, *Der Zweikampf* und das Drama *Der Prinz von Homburg* zitieren; keine Erwähnung dabei findet Kleists *Findling*, wo der Autor, meiner Meinung nach, durch die Handlung selbst diese triadische Evolution zeigen will: der Leser lernt die Protagonisten Antonio Piachi und Elvire

---

zur Form seiner Dichtung wie seines Lebens, herausgegeben von Walter Müller Seidel, Berlin 1967: Der Autor spricht darin von Gedanken, die auf das *Marionettentheater* zurückzuführen sind und in allen Figuren in Kleists Werken anwesend sind, S. 30; Günther Kunert, *Heinrich von Kleist – ein Modell*, in Kunert, *Diesseits des Erinnerns*, München, Wien 1982, S. 36-62: Kunert behauptet, dass in allen Werken Kleists und in Kleist selbst ein «Dreier-Mechanismus» vorhanden ist, S. 43; Barbara Belhafaoui, «*Der Zweikampf*» von Heinrich von Kleist, oder die Dialektik von Absolutheit und ihrer Trübung, in *Etudes Germaniques*, Paris, 36. année, Janvier-Mars 1981, n.1 S. 22-42, spricht von einem metaphysischen triadischen System im *Marionettentheater* und in den Werken *Michael Koblhaas*, *Die Marquise von O\*\*\** und *Der Zweikampf*; Herminio Schmidt, *Heinrich von Kleist's poetic technique: is it based on the principle of electricity?*, in Alexej Ugrinsky, a.a.O., Schmidt verbindet die Zahl Drei mit dem Prinzip in der Physik: Anziehung – Abstoßung – Anziehung, Prinzip, das sich in allen Werken Kleists findet, S. 203-213; Friedrich Gundolf, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1922, spricht von einem Dreierhythmus in vielen Werken Kleists, vor allem in *Robert Guiskard* und in Kleist selbst: «... drei Wunschbilder in Kleist ... drei Wünsche ... drei Philosophien ... drei verschiedene Figuren in allen seinen Werken» S. 20, 26, 36 (im *Findling* dreht sich die ganze Erzählung um die drei Personen Piachi, Elvire e Nicolo); siehe auch Ulrich Gall, *Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften*, Bonn 1985.

<sup>8</sup> Siehe dazu Benno von Wiese, *Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller*, in Helmut Sembdner, *Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater»*, Berlin 1967, S. 196-220; auch in Lawrence Ryan, *Die Marionette und das «unendliche Bewußtsein» bei Heinrich von Kleist*, in Sembdner, a.a.O., S. 171-195; auch in Renato Saviane, *Kleist*, a.a.O., S. 49.

Parquet und die Gestalten Xaviera Tartini und den Bischof erst an dem Punkt kennen, als sie schon ihre «natürliche Grazie» verloren haben, die durch den Verstand, das Bewußtsein verdrängt wurde; was Elvire betrifft, erfährt der Leser, dass sie ihre Grazie beim Tode von Colino, Marquis von Montferrat, verloren hat, direkt kann der Leser dem Verlust der «natürlichen Grazie» von Nicolo beiwohnen, Ereignis, das in Ragusa stattfindet und von Kleist mit erzählerischer Meisterhaftigkeit beschrieben wird. Zusammenfassend muss hier eingefügt werden, dass die Gestalten im *Findling* wie Piachi, Elvire, Colino, Paolo und Constanza Parquet aus verschiedenen Gründen den Tod herbeisehen und dadurch den Zustand des «unendlichen Bewußtseins» erreichen und den triadischen Zyklus vervollständigen können.

Kleist bringt im *Marionettentheater* aber auch seine geschichtliche Anschauung, was die Welt betrifft, zum Ausdruck und versucht eine utopische Lösung vorzuschlagen, das heißt der Autor behauptet, dass seitdem die Menschen von dem «Baum der Erkenntnis gegessen haben, das Paradies verriegelt und der Cherub» hinterher ist und die Menschen deshalb die «Reise um die Welt machen müssen», um zu sehen, ob das Paradies «vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist» (SE 342 II); diesen Eingang finden würde bedeuten, den Punkt, «wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen» (SE 343 II) gefunden zu haben. Aber auch diesen Punkt finden wäre absolut nichts Außergewöhnliches, denn so «wie der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder dicht vor uns tritt», so kann man auch den richtigen Punkt finden, um neuerdings «von dem Baum der Erkenntnis zu essen», um zum «unendlichen Bewußtsein» zu gelangen; das aber wäre das «letzte Kapitel von der Geschichte der Welt» (SE 342/345II). Gemäß Benno von Wiese vertritt Heinrich von Kleist diese Ideen, weil er auf ein «unerwartetes utopisches Ereignis» hofft, das das Paradies wiederherstellen könnte<sup>9</sup>.

Die Wahl der drei Städte Rom, Ragusa und Genua in der Erzählung *Der Findling* scheint von großem Interesse zu sein, weil man annehmen könnte, diese drei Städte als Symbol für die drei obenerwähnten Phasen, die der Mensch durchläuft, anzusehen, und durch die Ereignisse, die in der Erzählung in den drei Städten geschehen, scheint es beinahe, dass der Autor dadurch seine Ideen über die Geschichte der Welt ausdrücken will.

Schon bei nur einmaligem Durchlesen der Erzählung *Der Findling* stellt

---

<sup>9</sup> Benno von Wiese, *Das verlorene und wieder zu findende Paradies ...*, a.a.O. S. 202.

man sich die Frage, warum gerade Ragusa als Stadt ausgewählt wurde und noch dazu ohne festzulegen, um welche Stadt es sich dabei handelt, um das dalmatische oder das sizilianische Ragusa. Außerdem wird auch von Interesse, in welcher Beziehung die drei Städte Rom, Ragusa und Genua, in der Reihenfolge wie sie in der Erzählung erwähnt werden, stehen. Dazu muss gesagt werden, dass sich die eigentliche Handlung des *Findlings*, auch das grausame antiklerikale Ende, in Rom abspielt; die Ereignisse, die an Ragusa und Genua gebunden sind, scheinen nur am Rande von Bedeutung zu sein, werden nur wie ein *flash*, der sich auf zeitlich differenzierte Perioden bezieht und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen soll, in die Erzählung eingefügt: in Ragusa finden jene Ereignisse statt, die sofort zu Beginn der Erzählung den Handlungsablauf derselben bestimmen; Genua hingegen ist an Elvire gebunden und stellt ein *flash back* zum Leben der Protagonistin dar, denn es wird kurz die Periode, die sie vor ihrer Heirat führte, beschrieben und behandelt somit nicht die reale Zeitspanne der Erzählung.

Im ersten Absatz der Erzählung von insgesamt fünfzehn Zeilen in der Ausgabe *Sämtliche Werke und Briefe von Heinrich von Kleist*, herausgegeben von Helmut Sembdner, beschreibt der Autor nicht nur die Protagonisten, das Milieu, das sie umgibt und in welcher Beziehung sie zueinander stehen, sondern er bestimmt auch, wie in jeder seiner Erzählungen, die wichtigsten geographischen Details und den geschichtlichen Zeitabschnitt. Dem Leser wird gleich zu Beginn mitgeteilt, dass Antonio Piachi ein «wohlhabender Güterhändler in Rom» ist, der «zuweilen genötigt» wird, «große Reisen» zu machen und sich auch diesmal wieder zu einer Reise vorbereitet. Er muss nach Ragusa und nimmt seinen einzigen Sohn aus erster Ehe mit auf die Reise. Seine zweite Frau Elvire begleitet die beiden nicht, sie bleibt alleine in Rom zurück. Bevor Piachi nach Ragusa kommt, erfährt er, dass in der Stadt «eben eine pestartige Krankheit ausgebrochen war» (SE 199 II), und die Angst zusammen mit seinem Sohn angesteckt zu werden, lässt ihn sofort umkehren und nach Rom zurückfahren; trotz dieses sofortigen Entschlusses geschehen aber vor den Toren von Ragusa einige merkwürdige Ereignisse, die das zukünftige Leben in Rom völlig verändern werden.

Kleist gibt dem Leser, wie schon erwähnt, keine klare Auskunft darüber, ob es sich um das dalmatische oder sizilianische Ragusa handelt, und das vielleicht, um ein Gefühl der Zweideutigkeit zu erzeugen, das eine gewisse Zerbrechlichkeit und Ungewissheit zeigen und auch die zerbrechliche, immer an einem seidenen Faden hängende Unschuld symbolisieren soll. Und wer, wenn nicht ein Jugendlicher, könnte besser diese leicht zer-



brechliche Unschuld verkörpern? Schon im *Marionettentheater* hatte Kleist die Figur eines Jünglings gewählt, um die verlorene Unschuld darzustellen, um zu zeigen, dass es nur eines Augenblicks bedarf, um die Unschuld zu verlieren. Und die Protagonisten der Ereignisse, die in Ragusa geschehen, sind eben zwei Jünglinge: Paolo und Nicolo. Piachi ist um seinen Sohn Paolo besorgt und will deshalb sofort nach Rom zurückkehren. Und eben als er im Begriff ist, den Wagen umzuwenden, sieht er vor den Toren der Stadt einen Jungen am Straßenrand und es kommt zur ersten Begegnung mit Nicolo. Paolo und Nicolo sind zwei Knaben, die dasselbe Alter zu haben scheinen und später erfährt man auch, dass die Kleider von Paolo dem Jungen ebenso passen. Paolo ist elf Jahre alt und Kleist erwähnt zweimal das Alter, vielleicht weil er die Tatsache unterstreichen will, dass es sich um ein Alter handelt, in dem ein junger Mensch seiner selbst bewußt wird, vor allem, wenn er schon viel erlitten hat und deshalb früher reif geworden ist. An diesem Punkt könnte auch eine autobiographische Betrachtung eingefügt werden: Kleist war elf Jahre alt, als sein Vater starb und der Schmerz über diesen Verlust hat den Autor reifen lassen; er war fünfzehn Jahre alt, als seine Mutter starb und er dadurch zum Vollwaisen wurde mit allen Problemen, die daraus entstehen. Kleist zeigt die Figur des Vollwaisen in Nicolo, der beide Elternteile durch die Pest verloren hat und somit «Gottes Sohn wäre», den «niemand vermissen würde» (SE 200 II). Als Nicolo in seiner Verzweiflung einen Wagen herannahen sieht – den von Piachi und seinem Sohn Paolo – streckt er «nach Art der Flehenden, die Hände zu ihm aus» und scheint in «großer Gemütsbewegung» zu sein. Piachi läßt den Wagen halten und fragt den Jungen, was er wolle, der ihm «in seiner Unschuld» antwortet, dass er «angesteckt sei; die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären; er bitte um aller Heiligen willen, ihn mitzunehmen, und nicht in der Stadt umkommen zu lassen» (SE 199 II). In jenem Augenblick ist Nicolo ein unschuldiger Junge, der ganz offen die grausame Wahrheit ausspricht, ohne etwas zu verschönern, ohne überhaupt nachzudenken, dass eben diese Wahrheit den Piachi zu sofortiger Flucht veranlassen könnte. Nicolo ist so tief bewegt, «in großer Gemütsverfassung», er erlebt Dinge, die er, weil er zu jung ist, nicht verarbeiten kann und ist deshalb zutiefst verzweifelt. Und es ist das Gefühl der Verzweiflung, das Kleist bestens bekannt ist, und eben dieses Gefühl kann das Bewußtsein ausschließen und instinktiv handeln lassen, und das den Knaben dazu veranlasst, die «Hand des Alten» zu «fassen», sie zu «drücken und zu küssen und darauf niederzuweinen» (SE 199 II). Der Junge hat keine Zeit zu überlegen, welche Folgen diese Geste haben könnte, denn

nur reine Verzweiflung treibt ihn dazu an. Nicolo ist unschuldig, er handelt ohne jegliche Arglist. Ich kann den Literaturkritikern nicht recht geben, die behaupten, dass Nicolo «das Böse von Anfang an» symbolisiert, wie Peter Horn behauptet<sup>10</sup>, dass er gemäß Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig «grundschlecht»<sup>11</sup>, oder wie Giuliano Baioni behauptet, ein «listiges und unmenschliches Raubtier» ist, das von den «Häschern verfolgt wird» und behauptet «angesteckt» zu sein, aber trotzdem die Hand des alten Piachi drückt und küßt. Baioni erklärt, dass sich Nicolo ganz bewußt, das heißt mit Vorbedacht des «Mitleids bedient, um den Güterhändler ins Krankenhaus zu bringen, wo dessen Sohn angesteckt wird, um daraufhin selbst den Platz dieses Sohnes einzunehmen»<sup>12</sup>. Das scheint mir eine Kleist nicht entsprechende Interpretation zu sein, denn als Nicolo die Hand des alten Piachi küßt, kann er nur annehmen, ihn anzustecken, um dann mit dem Jungen an Piachis Seite zusammen zu bleiben, oder Nicolo kann nur annehmen, Piachi nicht anzustecken, dafür aber den Jungen an seiner Seite, ohne zu wissen, ob es sein Sohn war oder nicht und ohne zu wissen, falls der Junge sterben sollte, ob er den Platz an der Seite des alten Piachi einnehmen könnte. Hätte Nicolo wirklich mit Vorbedacht den Platz an der Seite des Piachi statt des anderen Jungen einnehmen wollen – falls er ihn in seiner Verzweiflung auch gut im Wagen wahrgenommen hätte – warum hätte er dann die Hand des alten Piachi küssen sollen mit dem Risiko, ihn anzustecken, und nicht die Hand des Jungen, der an Piachis Seite saß?

Nicolo, der als unschuldiger Junge so schmerzhaft Augenblicke erlebt wie den Verlust beider Eltern, die Verfolgungsjagd der «Häsker» und die Begegnung mit Piachi, dem er die ganze Wahrheit gesagt hat und der ihn daraufhin «weit von sich schleudern» will (SE 199 II), fällt plötzlich in Ohnmacht. Dieser dem Tode ähnliche Verlust des Bewußtseins kann als Leitmotiv in Kleists Werken angesehen werden und es scheint fast, dass der Mensch bei seinem Wiedererwachen nicht mehr wie früher ist, dass es zu einer Veränderung in seinem Gemüt gekommen ist, dass er die «natürliche Grazie», von der Kleist im *Marionettentheater* spricht, verloren hat. Das

<sup>10</sup> Peter Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*, Königstein/Ts 1978, S. 179.

<sup>11</sup> G. Minde-Pouet, R. Steig, *Heinrich von Kleists Werke*, a.a.O., S. 131.

<sup>12</sup> Giuliano Baioni, Hrsg., in der Einleitung zu *Heinrich von Kleist. I racconti*, Übersetzung von Ervino Pocar, IV. Auflage, Milano 1984 (erste Auflage 1977); Neuauflage 1988 mit einer Übersetzung von Andrea Casalegno, V. Auflage, Milano; 1999 VIII. Auflage mit Übersetzung von Casalegno, in dieser Auflage wurden aber bedeutende Ungenauigkeiten in der Übersetzung beibehalten.

sind natürlich Vermutungen, die man anstellen kann, sicher ist, dass Kleists Gestalten bei ihrem Wiedererwachen nicht mehr dieselben wie früher sind, man denke nur an Elvire in der Erzählung, die in Ohnmacht fällt, als sie Nicolo sieht, der dem heißgeliebten Marquis von Monferrat so ähnlich ist und die, als sie wieder erwacht, nur mehr von tiefer Traurigkeit erfüllt ist. Und der Marquis selbst fällt, kurz nachdem er die dreizehnjährige Elvire gerettet hat, in Ohnmacht und trotz der unaufhörlichen Behandlungen seitens der Ärzte und der liebevollen Pflege Elvirens stirbt er nach drei Jahren Krankheit. Auch Piachi fällt in Ohnmacht, nachdem er von Nicolo aus dem Hause gewiesen worden war und nach seinem Wiedererwachen hegt er nur einen Wunsch in seinem Herzen: Er will an seinem Adoptivsohn Rache nehmen und ist aus diesem Grund bereit, bis in den «untersten Grund der Hölle hinabzufahren» (SE 214 II). Man denke nur an die Marquise von O\*\*\*, die entdeckt ein Kind zu erwarten, ohne zu wissen, wie das geschehen sein konnte; man denke im historischen Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* an Käthchen, die das Vaterhaus verläßt, um wie betäubt dem Grafen Wetter vom Strahl zu folgen, an Alkmene im Drama *Amphitryon*, die bei ihrem Wiedererwachen nicht wissen will, ob der Mann, der sie verführt hat, der Gott Jupiter in Gestalt ihres Mannes Amphitryon oder ihr Mann selbst ist, weil die Wahrheit ihre Seele für immer verdunkeln würde: «Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir dein Licht die Seele ewig nicht umnachten» (SE 318 I); nach dem Wiedererwachen Alkmenens in den Armen ihres Mannes, Amphitryon, haucht sie nur ein leises, aber überaus bedeutungsvolles «Ach!» aus, das das Drama beendet (SE 320 I).

Und auch für Nicolo verändert sich nach seinem Wiedererwachen die Welt, denn der «wohlhabende Güterhändler» und sein Sohn Paolo, als sie den in Ohnmacht gefallenen Nicolo sehen, heben sie ihn auf und legen ihn in den Wagen; gleich darauf werden alle drei von der Polizei gefangen genommen und ins Krankenhaus nach Ragusa abgeführt. Nicolo und Paolo sind angesteckt worden und der letztere stirbt schon nach genau drei Tagen, Nicolo wird gesund und Piachi wurde nicht angesteckt. Nicolo hat aber keine Schuldgefühle und tritt mutig vor den Piachi, als derselbe nach dem Begräbnis den Platz in seinem Wagen leer sieht und in Tränen aufgelöst ist; Nicolo wünscht ihm nicht «gute Reise», wie normal üblich, sondern, um Kleists Vorliebe für Nuancen hervorzuheben, eine «glückliche Reise» (SE 200 II). Und Nicolos Mut wird belohnt: Piachi lädt ihn ein, mit ihm zu kommen und Nicolo, der alles, was ihm bisher teuer war, verloren hat, nimmt den Vorschlag ohne zu überlegen sofort an und antwortet: «O ja! Sehr gern» (SE 200 II). Und während Nicolo nun neben

dem Piachi im Wagen sitzt, beginnt er sich in dieser neuen Welt umzusehen; er hat ein «ernstes und kluges Gesicht [...] ist ungesprächig und in sich gekehrt» und sieht sich mit «gedankenvoll scheuen Blicken die Gegenstände an, die an dem Wagen» vorüberfliegen, ohne seine «Mienen» zu verändern, was ihm eine «besondere, starre Schönheit» verleiht (SE 200 II); und «hinter dieser starren und unnahbaren Maske» versteckt sich, gemäß Giuliano Baioni, die «Bestialität seiner niederträchtigen und teuflischen Natur»<sup>13</sup>, die im Laufe der Erzählung zum Ausdruck kommt. Noch aber ist Nicolo weit davon entfernt «niederträchtig und teuflisch» zu sein, wie ihn Baioni definiert und Kleist will, meiner Meinung nach, Nicolo absolut noch nicht als einen von Grund auf schlechten Menschen darstellen, sondern will zeigen, dass sich Nicolo jetzt der ihn umgebenden Welt bewußt wird und Überlegungen anstellt, deshalb ist er «ungesprächig und in sich gekehrt» und sieht sich die Welt mit «gedankenvoll scheuen Blicken an», das heißt, dass er sich noch keine eigene Meinung um die Welt, die ihn umgibt, gebildet hat. Die Tatsache, dass Nicolo die Welt mit «gedankenvoll scheuen Blicken» ansieht, indem er sich «mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche holte, die er bei sich trug», sie «zwischen die Zähne nahm» und aufknackte, läßt ihn nicht als schlecht, «niederträchtig und teuflisch» erscheinen, sondern eher als zutiefst erschreckt über Ereignisse, die er in ihrem ganzen Ausmaß erst verarbeiten muss, er muss sich erst über sich selbst, die Welt und die Menschen, die ihn umgeben, klar werden. Und wenn er sich im Laufe der Erzählung dann wirklich als teuflisches und schlechtes Wesen zeigt, ist das sicher nicht nur seine Schuld, sondern daran tragen ohne Zweifel auch seine Adoptiveltern und die ihn umgebende Welt Schuld.

Kleist drückt meiner Meinung nach durch Nicolo seine Überzeugung aus, dass niemand und nichts a priori schlecht ist oder das Schlechte verkörpert, im Gegenteil, im *Marionettentheater* definiert der Autor das Anfangsstadium der «ringförmigen Welt» als einen Augenblick der Unschuld und Reinheit und nur die aufeinanderfolgenden Ereignisse, die immer mehr das Bewußtsein miteinbeziehen, verändern den Menschen. Das könnte, wie schon erwähnt, für die Entwicklung des Einzelnen als auch für die Welt gelten. Zwei scheinen die Wege für den Menschen zu sein: Der eine ist sich in erster Linie des Verstandes zu bedienen, um zu überleben und bereit zu sein zu Materialismus und Korruption wie auf verschiedene Art Piachi, Elvire, Nicolo, der Klerus, Xaviera Tartini; der andere Weg ist viel schwieriger, denn er bedeutet Evolutionen durchzumachen,

<sup>13</sup> G. Baioni, *Heinrich von Kleist. I racconti*, a.a.O., S. XXVI.

um zu innerer Reife zu gelangen, ohne starren Egoismus und Materialismus. Nicht alle wünschen ein «unendliches Bewußtsein» zu erlangen und Kleist will zeigen, dass derjenige, der gereift, der innerlich gewachsen ist, auf der Suche nach der Synthese ist und hofft, das «unendliche Bewußtsein» wieder zu erlangen und den Tod als einzigen Weg ins Auge fasst, um dieses Ziel zu erreichen, wie das in der Erzählung der Marquis von Montferrat, Elvire und Constanza Parquet machen, eine Nichte von Elvire, die mit Nicolo verheiratet wird. Außerhalb des Kontextes der Erzählung hat der Autor selbst dieses Ziel vor Augen.

Es kommt da die Frage auf, ob nicht die Zweideutigkeit der Stadt Ragusa<sup>14</sup>, die in der Erzählung nicht genau definiert wird, den Augenblick, in dem man die «natürliche Grazie» für immer verliert und den zweideutigen Punkt der «ringförmigen Welt», an dem das Paradies verloren geht und man beginnt, den Eingang «von hinten irgendwo wieder» zu finden, darstellen soll.

Nach Rom zurückgekehrt wird der Leser in das neue, durch beachtliche Veränderungen gezeichnete Leben dieser Familie miteinbezogen, denn der Güterhändler kommt nicht mit seinem Sohn zurück, sondern mit einem Jungen, den er dann später, im Einverständnis mit seiner Frau, adoptieren wird. Das neue Familienleben wird zu dritt weitergeführt, aber es ist natürlich nicht so ohne weiteres ein Leichtes ein Familienmitglied einfach mit einem anderen zu ersetzen und dadurch wird das Gleichgewicht erheblich gestört. Derjenige, der am meisten unter dieser neuen Situation leidet und nicht fähig ist, sich in diese nach außen hin so ruhige Familie einzuleben und sie anzunehmen, ist der Adoptivsohn Nicolo.

Schon nach drei Jahren, Nicolo ist nunmehr fünfzehn Jahre alt, zeigt er einen «früh sich regenden Hang für das weibliche Geschlecht», was der Adoptivmutter sehr missfällt, und der «häufige Umgang mit den Mönchen des Karmeliterklosters, die dem jungen Mann, wegen des beträchtlichen Vermögens das ihm einst, aus der Hinterlassenschaft des Alten, zufallen sollte, mit großer Gunst zugetan waren», sind das Einzige, was der Vater, ein «geschworener Feind aller Bigotterie» an seinem Adoptivsohn auszusetzen hat. Bei einem dieser «Mönchsbesuche» wird Nicolo in seinem jungen Alter schon «Beute der Verführung einer gewissen *Xaviera*

---

<sup>14</sup> Kleist war bestens davon informiert, dass es in Europa zwei Städte mit Namen Ragusa gab, eine in Sizilien und eine in Dalmatien. Über das sizilianische Ragusa und seine Geschichte und damit verbunden auch die dalmatische Stadt war Kleist schon als junger Schriftsteller informiert, als er mit seinem Drama *Robert Guiskard. Herzog der Normänner* beschäftigt war.

*Tartini*, Beischläferin des Bischofs» (SE 201 II). Und eben diese zwei Tatsachen enttäuschen die Eltern sehr. Nicolo hat in der Familie das Beispiel einer nach außen hin sehr tugendhaften Mutter, was als Ursache für sein frühes Interesse für das weibliche Geschlecht angesehen werden könnte. Piachi hatte Elvire Parquet, Tochter eines «bemittelten Tuchfärbers» in Genua, geheiratet, weil sie als Frau großen Aufopferungsgeist gezeigt hatte, wie er in den Jahren, in denen er oft zu Besuch kam, feststellen konnte. Beide, Piachi und Elvire wissen, dass sie nicht durch große leidenschaftliche Liebe verbunden sind, sondern eine verstandesmäßige Wahl getroffen haben: Piachi brauchte eine Mutter für seinen Sohn aus erster Ehe und eine Hausfrau. Deshalb akzeptierte er es ohne Schwierigkeiten, dass Elvire ein Gemälde des Mannes, Colino, Marquis von Monferrat, der ihre große Liebe gewesen war, in das neue Heim mitbrachte und das Gemälde in ihrem Zimmer wie auf einem Altar plazierte, bedeckt von einem roten Seidentuch; jeden Tag verehrte sie dieses Bild durch einen besonderen Ritus. Elvire heiratet Piachi, weil er ihre Liebe zu Colino toleriert und einen Sohn namens Paolo hat, der es Elvire ermöglicht sich vorzustellen, es handle sich um einen Sohn von Colino, also um die Personifizierung des Marquis von Monferrat<sup>15</sup>. Die gleichen Gefühle überträgt Elvire dann auf Nicolo, der den verstorbenen Paolo ersetzt. Und als Nicolo in der Nacht in der Kleidung eines genuesischen Ritters erscheint, wird Elvire bei seinem Anblick durch die unwahrscheinlich große Ähnlichkeit mit dem Bild von Colino ohnmächtig. Beim Beschreiben dieser Ereignisse kommt die enigmatische Virtuosität von Kleists Erzählkunst mit unwahrscheinlicher Kraft zum Ausdruck.

Piachi hat in Ragusa seinen Sohn durch Nicolo, einen «Findling» ersetzt, weil der Platz neben ihm im Wagen leer war, und jener Junge ungefähr das Alter seines Sohnes hat; und dieselben Pläne, die er mit seinem Sohn hatte, den er schon früh mit seiner Arbeit vertraut machen wollte, hat er auch für Nicolo, «Gottes Sohn» (SE 200 II). Geld und materielle Lebenseinstellung kennzeichnen Piachi und sind für ihn wichtiger als wirkliches Verständnis, Einfühlungsvermögen und Vaterliebe. Die Kommunikation im Hause Piachi bewegt sich auf realistischer Ebene und eben diese Tatsache wird schreckliche Folgen haben. Zahlreich sind die verschiedenen Ereignisse, die sich in Rom abspielen und mit denen der Autor auf diese materialistische Note hinweisen will. Kleist will auch zeigen, dass man mit Geld Dinge und Menschen kaufen kann. Piachi lässt sich durch den Tod seines Sohnes nicht davon abhalten, die materielle Seite zu be-

---

<sup>15</sup> R. Saviane, *Kleist*, a.a.O., S. 7.

trachten und in Nicolo eine Arbeitskraft zu sehen, die es ihm ermöglicht, einem «Kommis abzudanken, mit dem er, aus mancherlei Gründen unzufrieden war» und «statt seiner Nicolo im Kontor» anzustellen». Und als Piachi, sechzig Jahre alt, sieht, dass Nicolo die «weitläufigen Geschäfte, in welche er verwickelt war, auf das tätigste und vorteilhafteste verwaltete» (SE 201 II), macht er das «Letzte und Äußerste, was er tun konnte» er überläßt Nicolo «auf gerichtliche Weise, mit Ausnahme eines kleinen Kapitals, das ganze Vermögen, das seinem Güterhandel zum Grunde lag» (SE 202 II). Für Piachi ist das das «Letzte und Äußerste, was er tun konnte» und ist auch ohne Zweifel ein grundlegender Vertrauensbeweis dem Adoptivsohn gegenüber, es handelt sich dabei jedoch immer um eine materialistische Handlung, aber das ist seine Art mit Nicolo zu kommunizieren, ihm seine Achtung, seine Liebe und seinen Respekt auszudrücken und er erwartete sich dasselbe auch von der anderen Seite.

Nicht nur Piachi, sondern auch der Klerus zeigt in dieser Erzählung seine materialistische Seite. Die Karmelitaner waren Nicolo günstig gesinnt, wegen des «beträchtlichen Vermögens das ihm einst, aus der Hinterlassenschaft des Alten, zufallen sollte», und Nicolo hält sich gerne bei ihnen auf, weil sie ihn verwöhnen und er vor ihnen keine Angst hat, wie er sie hingegen vor seinem Adoptivvater hat. Nicolo fühlt sich zu leichtfertigen Frauen hingezogen, und den Grund dazu kann man in dem keuschen und tugendhaften Verhalten der Adoptivmutter suchen, Verhalten, das Nicolo dann dazu führt, den Versuch anzustellen, seine Mutter zu verführen. An dieser Stelle möchte ich die weibliche Protagonistin der Erzählung näher beleuchten. Man könnte behaupten, dass Elvire ein inzestuöses Verhältnis zu ihrem Mann hat, das heißt, da sie täglich Colino, ihre große Liebe wie einen Heiligen anbetet, sieht sie in ihrem Mann einen Vater und zwingt ihn zur passiven Annahme dieser Rolle<sup>16</sup>. Piachi weiß von Elvirens Liebe zum Marquis von Monferrat, hat aber sicher gehofft, dass durch die Heirat die Erinnerung an diesen Mann verblassen würde; das war aber nicht der Fall. Man könnte auch annehmen, dass Elvire sich dasselbe erhofft, was aber ebenfalls nicht eintritt und der Grund für das «hitzige Fieber» sein könnte, in das die junge Ehefrau kurz nach ihrer Heirat verfällt und das auf ihr «überreiztes Nervensystem» zurückgeführt wird (SE 203

---

<sup>16</sup> «Kleist weiß bestens über das Verhältnis Mutter, Vater, Tochter»-Sohn Bescheid, «eine phantasmagorische Inzesttriade», sagt Rossana Rossanda was die Erzählung *La Marchesa di O\*\*\** betrifft in ihrer Einleitung zu *Heinrich von Kleist. La Marchesa di O\*\*\**, herausgegeben von R. Rossanda, Venezia 2001, S. 25 («Kleist la sa lunga sul rapporto madre, padre, figlio»-figlio – «triade fantasmatica d'incesto»).

II). Meiner Meinung nach war dieses Fieber eine Folge der Tatsache, dass Elvire sich schon nach kurzer Zeit in ihrem neuen Heim bewußt wurde, dass sie nicht nur Colino niemals werde vergessen können, sondern auch dass es ihrem Mann Piachi niemals gelingen würde, sie sexuell zufriedenzustellen; die Intimsphäre mit Piachi ist so enttäuschend für Elvire, dass sie in seinen Armen sich nicht einmal weitläufig vorstellen kann, in den Armen von Colino zu liegen. Diese Tatsache wird ihr so tragisch bewußt, dass sie schwer erkrankt, aber nicht stirbt, sondern sich langsam wieder erholt, in der Hoffnung, ihre Liebe nun auf den Adoptivsohn zu übertragen. Und je älter Nicolo wird, desto mehr überträgt Elvire ihre unterdrückten sexuellen Gefühle auf ihn, ohne sich aber noch der effektiven Ähnlichkeit zwischen Nicolo und Colino richtig bewußt geworden zu sein. Elvire wird übermäßig traurig gestimmt, als sie bemerkt, dass Nicolo gerne mit Frauen zusammen ist und sogar mit fünfzehn Jahren schon ein Verhältnis zur Geliebten des Bischofs hat. Diese Traurigkeit ist auf Eifersucht zurückzuführen und sobald sie Nicolos Interesse für Frauen entdeckt, sehnt sie sich mit allen Fasern ihres Herzens nach ihm in der Figur des Geliebten. Sie sehnt sich nach dem vitalen und virilen Mann, der Colino niemals hat sein können; sie sehnt sich nach echten körperlichen Emotionen, die sie mit Colino nie hat erleben können. Und erst durch das Erscheinen des Adoptivsohnes nach einem Karnevalsfest im Kostüm eines genuesischen Ritters, wie Colino auf dem Bild, das Elvire verehrt, kommt ihr diese Ähnlichkeit zwischen dem verehrten Geliebten und dem Sohn erst richtig zu Bewußtsein und Elvire fällt in Ohnmacht und muss dann für einige Tage das Bett wegen eines heftigen Fiebers hüten. Diese Episode aber wird Elvire dazu veranlassen in Nicolo von nun an das lebendige Bild von Colino zu sehen.

Wie schon erwähnt, kann angenommen werden, dass das keusche Verhalten der Adoptivmutter in Nicolo schon früh den Hang zu den Frauen erregt hat. Elvires Verhalten kann aber als ganz natürlich angesehen werden, vor allem in Anbetracht der Epoche, Nicolo aber wird durch dieses Verhalten offensichtlich eine gewisse Scheu eingeflößt, die ihm unangenehm ist und gegen die er ankämpfen will. Andererseits bewundert er aber das Verhalten seiner Adoptivmutter und verehrt sie, wie eine spätere Szene zeigt: «Er stand einen Augenblick, im Anschauen ihrer Reize versunken» (SE 212 II). Für Nicolo war Elvire eine unerreichbare, aber begehrte Frau und vielleicht gerade um seine Leidenschaft für die Mutter zu unterdrücken und seine Sinne zu beruhigen, ist er schon in früher Jugend auf der Suche nach anderen Frauen. Vor seiner Stiefmutter ist er von solcher Befangenheit und Scheu, dass er sofort damit einverstanden ist, als Elvire



ihm vorschlägt, eine ihrer Nichten, Constanza Parquet zu heiraten, obwohl er ihr nicht zugetan ist und «während der Lebzeiten seiner Frau nur mit geringer Liebe und Treue an ihr gehangen hatte» (SE 205 II). Durch die Heirat Nicolos mit einer Nichte seiner Adoptivmutter erlebt er durch seine Frau eine inzestuöse Liebe zu Elvire. Nach dem Tode seiner Frau nimmt er aber sofort wieder das vorherige Leben auf und trifft sich mit der Geliebten des Bischofs. Durch die schon erwähnte Episode als Elvire ohnmächtig wird, nachdem sie Nicolo im Karnevalskostüm als genuesischen Ritter sieht und sich der Ähnlichkeit zwischen Nicolo und Colino bewußt wird, gibt sie Nicolo aber auch indirekt ein Zeichen, zieht seine Aufmerksamkeit auf sich und erregt seine Neugierde.

Elvire ihrerseits ist vom Leben zutiefst enttäuscht, denn sie hat ihre übermächtig vorhandenen erotischen Wünsche unterdrücken müssen, was auch durch die Tatsache unterstrichen wird, dass sie jeden Tag Colino verehrt, indem sie sich langsam in dem Zimmer, in dem sich das Gemälde Colinos hinter einem Vorhang befindet, auszieht als handle es sich um einen Ritus, dann den Vorhang aufzieht und jedes Mal vor dem Gemälde des Marquis von Monferrat «Colino! Mein Geliebter!» ausruft (SE 212 II)<sup>17</sup>. Es ist nicht schwer zu verstehen, dass ihr die Erinnerung, die abstrakte Transfiguration nicht genügt, Elvire wünscht sich von ganzem Herzen in den Armen ihres Geliebten zu liegen und dieser Wunsch kommt durch ihre Ohnmacht nach dem Erscheinen Nicolos, der Colino gleicht, deutlich zum Ausdruck. Und Nicolo seinerseits war über diese nächtliche Ohnmacht seiner Adoptivmutter zutiefst überrascht, wurde daraufhin neugierig und begann ihr nachzuspionieren und sobald er sie in ihrem Zimmer flüstern hört, nimmt er an, dass sie einen Freund hat und wäre sogar überaus glücklich darüber, sie mit diesem Freund zu überraschen, denn bisher war sie wegen ihrer Tugendhaftigkeit ein Mythos für ihn gewesen. Aber Nicolo kann in Elvirens Zimmer nur ein Gemälde entdecken, das ihm selbst ähnlich ist. Nun endlich kann er seinen Gefühlen freien Lauf lassen, und in «seinem verwilderten Herzen» (SE 209 II) reift der Wunsch, diese begehrte Frau auch auf Kosten eines «Betrugs» zu erobern und zu verführen.

Als Elvire nach Nicolos Erscheinen aus ihrer Ohnmacht erwacht, wird sie sich der Ähnlichkeit zwischen Nicolo und Colino vollends bewußt und

---

<sup>17</sup> Luciano Zagari hebt in den Anmerkungen, die er in der vorliegenden Arbeit machte, hervor, dass Elvire, wohlerzogene Frau ihrer Epoche, es nicht wagt, sich vor dem Bild des Geliebten auszuziehen, obwohl es sich nur um ein Gemälde handelt, sondern erst danach, schon fertig gekleidet für die Nacht, den Vorhang wegzieht.

in den darauffolgenden Tagen entdeckt sie sogar durch nur mehr sechs übriggebliebene «elfenbeinerne Buchstaben, vermittelt welcher Nicolo in seiner Kindheit unterrichtet worden war», dass diese sechs den Namen «Nicolo ausmachen» und durch ein Umtauschen dieser Buchstaben der Name Colino entsteht, was beide, Nicolo und Elvire überrascht; daraufhin sieht sie Nicolo unter einem anderen Licht, und Nicolo gibt sich der Illusion hin, Elvire habe ihm gegenüber ihr Verhalten geändert. Aber nachdem Xaviera Tartini mit großer Genugtuung, denn Eifersucht war hinzugekommen, Nicolo die wahren Umstände darlegt, dass nämlich «der Gegenstand von Elvirens Liebe ein, schon seit zwölf Jahren im Grabe schlummernder Toter, Aloysius Marquis von Monferrat, mit dem Zunamen *Collin*, später in *Colino* umgewandelt, sei» (SE 211 II), regen sich in Nicolo «Beschämung, Wollust und Rache» und vereinigen sich, um «die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten» (SE 212 II): er macht sich eine Reise, die der Piachi unternehmen muss, zunutze, schleicht sich in Elvirens Zimmer, hängt ein «schwarzes Tuch»<sup>18</sup> (SE 212 II) vor das Gemälde des Marquis von Monferrat und stellt sich selbst, «ganz in der Haltung des gemalten Patriziers» davor und erwartet Elvirens Vergötterung ab; die ist auch pünktlich zur Stelle, zieht sich langsam aus, öffnet den Vorhang und flüstert: «Colino! Mein Geliebter!». Dann fällt sie sofort ohnmächtig zur Erde nieder. Nicolo tritt aus der Nische hervor und steht einen Augenblick «im Anschauen ihrer Reize versunken» und ihre «zarte, unter dem Kuß des Todes plötzlich erblassende Gestalt» betrachtend. Dann hebt er sie auf, reißt das schwarze Tuch von dem Bild herab und trägt sie auf das Bett, das sich im Zimmer befindet und will sie, nachdem er sich versichert hat, dass die Tür verschlossen ist, mit «heissen Küssen auf Brust und Lippen» wecken. Piachi ist aber unerwartet früher von seiner Reise zurückgekommen und legt sein Ohr an Elvirens Zimmer, um zu hören, ob sie schon schläft. Ein Geräusch aus dem Zimmer lässt es ihn aufsperrn und er tritt leise ein. Da wirft sich ihm auch schon Nicolo «zu Füßen» und bittet ihn «unter der Beteuerung, den Blick nie wieder zu seiner Frau zu erheben, um Vergebung». Da war aber auch Elvire aus ihrer Ohnmacht wieder erwacht und wirft einen «entsetzlichen Blick» auf Nicolo. Dieser «entsetzliche Blick» könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass Elvire nicht böse auf Nicolo war, weil er sie geküsst hatte und verführen wollte, sondern ein Vorwurf ist, dass es ihm nicht gelungen

---

<sup>18</sup> Dazu ist zu bemerken, dass der Vorhang aus roter Seide war, und Rot verzehrende Leidenschaft symbolisieren soll; Nicolo aber hängt über das Bild ein schwarzes Tuch, schon in Vorausahnung des Todes.

ist, sein gewagtes Vorhaben auszuführen und Piachi aus dem Spiel zu halten, denn auf diese Weise war die letzte Möglichkeit, eine reale physische Liebeserfahrung zu machen, verspielt. Hätte Elvire auch wirklich Nicolos Tat anklagen wollen, hätte sie ihn keines Blickes mehr gewürdigt, sondern hätte hilfeschend mit ihrem Blick Piachi, den Ehemann-Vater angefleht, ihr beizustehen. Elvire hingegen will noch einmal Nicolo-Colino ansehen und ihm einen «entsetzlich» vorwurfsvollen Blick senden, und auf diese Weise ignoriert sie ihren Mann vollkommen (SE 213 II). Durch die «heissen Küsse auf Brust und Lippen» konnte Elvire aber doch die leidenschaftliche physische Seite ihrer Liebe erleben, die sie seit ihrem dreizehnten Lebensjahr ersieht, nachdem sie von Colino aus den Flammen gerettet worden war. Und es ist ein tief archaischer Wunsch nach wirklich erlebten physischen Empfindungen, die voller Elektrizität knistern, die die weiblichen Figuren in Kleists Werken kennzeichnen: Alkmene im Lustspiel *Amphitryon*, Käthchen in *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*, die Marquise von O\*\*\* in der gleichnamigen Erzählung, Eve in dem Lustspiel *Der zerbrochene Krug*, Penthesilea im gleichnamigen Trauerspiel, Agnes im Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein*, Littegarde in der Erzählung *Der Zweikampf*, Toni in *Die Verlobung in St. Domingo*, Josephe in *Das Erdbeben in Chili*. Alle diese weiblichen Gestalten übertreiben ihre Keuschheit auf unnatürliche Weise nur dann, wenn die Möglichkeit, ihre wahren Gefühle und Leidenschaften auch wirklich auszuleben, verspielt ist. Wenn die Wirklichkeit nicht ihren Wünschen entspricht, beginnen sie mit der Vergötterung ihres Liebesobjektes, sind aber unaufhörlich auf der Suche nach physischer Verwirklichung. Und je tugendhafter und keuscher sie sind, desto intensiver und wilder sind sie in ihrer Leidenschaft und entwickeln übermenschliche Kräfte, Schlaueit und Energien, um neuerdings starke physische Empfindungen zu erleben. Da sei nur Penthesilea erwähnt, die so erregt und aufgereizt ist, dass sie Achilles zerfleischt, an die Marquise von O\*\*\*, die die unerwartete und schon ins 20. Jahrhundert vorausseilende Idee hat, den Vater des Kindes, das sie erwartet mittels einer Zeitungsannonce zu suchen, an Käthchen, die, um den Mann zu erobern, der sie vom ersten Anblick an verzaubert hat, ihm nun überall hin folgt, dafür auch äußerst schwierige Lebensbedingungen auf sich nimmt und sogar eine «Feuerprobe» übersteht; wie bedeutungsvoll wird Alkmens «Ach!» am Ende des Dramas *Amphitryon* (SE 320 I), nachdem sie erkannt hat, dass der Geliebte, der sie wirklich sexuell befriedigen konnte nicht ihr Mann Amphitryon, sondern der Gott Jupiter als Amphitryon verkleidet war. Alkmene weiß, dass sie vor der Wahrheit nicht davonlaufen kann, aber sie weiß auch, dass die Wahrheit «ihre Seele ewig umnach-

ten» wird (SE 318 I), ihr «ach» wird somit eine Absage an das fließende und pulsierende Leben, an das alles erhellende Licht und drückt die Tatsache aus, dass ihr nunmehr nichts anderes zu wünschen übrig bleibt als der Tod. Elvire, die weibliche Protagonistin des *Findlings* verliebt sich in Colino in dem Augenblick, als er sie aus den Flammen rettet und pflegt ihn treu drei Jahre lang und nach seinem Tod sieht sie ihren Lebensinhalt darin, ihre starken Gefühle nicht nur platonisch, sondern auch wirklich sexuell ausleben zu können. Das will der Autor auch dadurch unterstreichen, dass es Elvire nicht genügt, Colino in ihrem Herzen zu tragen, sondern dass sie sein Gemälde, seine Gestalt vor sich braucht und die Notwendigkeit sieht, sich langsam und in «aller Stille» im Zimmer auszuziehen, in dem sie weiß, dass sich hinter dem rotseidenen Vorhang, den sie dann wegziehen wird, die Gestalt ihres Geliebten befindet. Sie zieht sich in aller Stille voll knisternder Elektrizität aus, so als ob sie hinter dem Vorhang ein wirklicher Mann voll pulsierenden Lebens erwarte, und der rotseidene Vorhang soll die Leidenschaft der Protagonistin symbolisieren. Und nachdem sie die «heissen Küsse auf Brust und Lippen» Nicolos erlebt hat, weiß sie, dass sie sich mit diesen physischen Emotionen für immer begnügen muss, und sehnt nun nichts Weiteres herbei als den Tod. Und von dem Fieber, das sie auch dieses Mal wieder befällt, will sie nicht gesund werden, denn nur der Wunsch nach dem physischen Ausleben ihrer tiefen Leidenschaft hatte sie bisher am Leben festhalten lassen. Auch Constanza Parquet, die Frau Nicolos stirbt nach der Geburt zusammen mit ihrem Kind, vielleicht war sie sich sicher, dass die Geburt die tiefste physische Emotion ihres Lebens war, denn sie hatte schnell erkannt, dass ihr Mann ihr nur geringe Aufmerksamkeit schenkte und ihre sexuellen Wünsche nie hätte befriedigen können.

Und wie reagiert nach dieser tiefgreifenden Episode der Güterhändler Piachi, der den Adoptivsohn dabei überrascht, seine Stiefmutter zu verführen? Als sich Piachi dem ganzen Ausmaß des Geschehenen gewahr wird, ist er nicht mehr dazu bereit Nicolò, der sich vor seine Füße geworfen hat, zu vergeben, sondern er nimmt die «Peitsche von der Wand», öffnet die Tür und will ihn aus dem Hause weisen; er konnte ihm seine Bigotterie und seine Leichtigkeit den Frauen gegenüber verzeihen, aber dieses Attentat auf seine Frau kann nicht verziehen werden. Als aber Nicolò die Peitsche in der Hand des Vaters sieht, sagt er seinerseits, dass es «an dem Alten sei, das Haus zu räumen, denn er sei durch vollgültige Dokumente eingesetzt, sei der Besitzer und werde sein Recht, gegen wen immer auf der Welt sei, zu behaupten wissen!» (SE 213 II). Als Piachi gewahr wird, dass sein Adoptivsohn, ein «höllischer Bösewicht» ist und ihn aus

dem Hause weist, läuft er «durch diese unerhörte Frechheit wie entwaffnet» zu seinem «alten Rechtsfreund» und kaum angelangt fällt er «bewußtlos nieder» (SE 213 II). Piachi, wieder erwacht, versucht «seine machtlosen Hebel» gegen das ihm widerfahrene Unrecht anzusetzen, aber Nicolo weiß seine Rechte mit Hilfe des Klerus zu verteidigen und muss dafür die «Beischläferin des Bischofs» (SE 201 II), der «sie los zu sein wünschte» (SE 214 II) heiraten. Daraus kann man ersehen, dass alle Handlungen an einen materialistischen Zweck gebunden sind, es keine Ideale mehr gibt und die «Bosheit» gesiegt hatte (SE 214 II).

Piachi erkennt sehr schnell, dass es in einer so eingerichteten Welt keine Möglichkeit gibt, sich sein Recht zu verschaffen, und nach dem Tode von Elvire geht er «das Dekret in der Tasche, in das Haus und stark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein» und danach hält er den «Nicolo zwischen den Knien und stopft ihm das Dekret», das bestätigt, dass er kein Recht mehr auf seinen Besitz hat, «in den Mund» (SE 214 II). Aber das ist nur der Anfang, denn er will Nicolo, «der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden» und in den «untersten Grund der Hölle hinabfahren», um seine Rache, die er auf dieser Welt nur «unvollständig befriedigen konnte» wieder aufnehmen; und um sich seiner Rache sicher zu sein, verweigert er dreimal die Absolution, denn er will nicht «selig» sein, weder auf dieser Welt, noch im Jenseits (SE 214 II).

Nicolo wird in der Erzählung als «höllischer Bösewicht» bezeichnet, aber es ist auch klar zu erkennen, dass das ihn umgebende Milieu, seine Umwelt dazu beigetragen haben: der Adoptivvater, der durch ihn sogleich den eben verstorbenen Sohn ersetzt und in ihm eine brauchbare Arbeitskraft sieht; seine Adoptivmutter, die ihn durch ihr subtiles und geheimnisvolles, übertrieben keusches und tugendhaftes Verhalten neugierig macht, und der Klerus, der sehr günstig gesinnt ist wegen des «beträchtlichen Vermögens», das er erben wird; der Bischof, der nichts dagegen hat, seine «Beischläferin» mit Nicolo zu teilen und dann nur seine Hilfe zuteil werden läßt, wenn Nicolo Xaviera, die Geliebte des Bischofs heiratet. Nicolo macht nichts anderes als die ihn umgebenden Lebensmodelle anzunehmen.

## II.

Diese Erzählung Kleists ist voll von facettierten psychologischen Nuancen und Ereignissen, die ohne Unterlass aufeinander folgen und den Leser gefangen nehmen. Aus diesem Grund schenkt der Leser dem geographischen Dreieck der Erzählung nicht die Aufmerksamkeit, die die drei

von Kleist genannten Orte verdienen: Rom ist das Zentrum der Novelle und zeigt das aktuelle Leben, das die Familie, nach der Episode in Ragusa, führt. Genua hingegen bezieht sich auf das Leben der Protagonistin vor ihrer Heirat und bildet ein *flash back* und steht somit außerhalb der realen Erzählzeit der Novelle. Kleist hat meiner Meinung nach Rom mit voller Absicht als den geographischen Ort gewählt, in dem die Haupthandlung vor sich geht, denn mittels dieser Stadt will er die Situation der aktuellen Welt, geprägt von Materialismus, Oberflächlichkeit und Korruption, zeigen. Die Kritiker Peter Horn und Rolf Dürst sehen in den Ereignissen, die in Rom geschehen die Oberflächlichkeit und Zerbrechlichkeit der Welt und ihrer Einrichtungen und dass Menschen und Ideale nur als Mittel zum Zweck dienen. Dürst behauptet richtig, dass «Namen, Ortsangaben und Angaben jeglicher Art und auch das kleinste Detail in den Werken Kleists für ganz genau definierte Werte stehen, denn der Autor ist tief und hintergründig bis in die kleinste Bedeutung des Wortes». Obwohl Dürst diese Meinung vertritt, beschränkt er sich, wie Horn, in seiner Analyse der Erzählung nur auf die Wahl der Stadt Rom als Symbol von Korruption der Welt und entartetem Leben. Hans Joachim Kreutzer bezeichnet Rom vor allem als Symbol von «Bigotterie und Prostitution» und erwähnt nur als Nebenmotiv den «Kirchenstaat», der seinerseits auch schon Korruption erkennen läßt<sup>19</sup>. Rom wird von einigen Kritikern als negatives Symbol, durch die Ereignisse, die hier stattfinden, angesehen und könnte somit bestens die pessimistische Meinung, die Kleist von seiner zeitgenössischen Welt hat, bestätigen.

Die Ereignisse, die an Genua gebunden sind, versuchen ein Bild der jungen Frau des Piachi, Elvire Parquet, Tochter eines «bemittelten Tuchfärbers» zu geben. Man erfährt, dass die dreizehnjährige Elvire in einer «unglücklichen Nacht, da Feuer das Haus ergriff» eine für ihr Leben traumatische Erfahrung erlebt: Das Mädchen muss «überall von Flammen geschreckt, von Treppe zu Treppe» flüchten, bis sie sich auf einem der am Giebel eingefügten Balken an der Hinterseite des Hauses hoch über dem Meer befand». Das «arme Kind wußte, zwischen Himmel und Erde schwebend, gar nicht, wie es sich retten sollte; hinter ihr der brennende Giebel, dessen Glut, vom Winde gepeitscht, schon den Balken angefres-

---

<sup>19</sup> Rolf Dürst, *Heinrich von Kleist. Dichter zwischen Ursprung und Endzeit*, Bern, München 1977, S. 72; P. Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen*, a.a.O., S. 182; Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist...*, a.a.O., S. 72; Thomas Mann spricht über das Drama *Hermannsschlacht* und sieht dabei in Rom das Symbol von Korruption, in *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*, a.a.O., S. 15.

sen hatte, und unter ihr die weite, öde, entsetzliche See». Und als sie als einzigen Ausweg in die «Fluten hinabspringen» will, rettet sie von hinten ein junger Mann, indem er sie umfaßt und sich mit «eben so viel Mut als Gewandtheit, an einem der feuchten Tücher», die der Färber zum Trocknen aufgehängt hatte und die «von dem Balken niederhingen, in die See mit ihr hinabließ». Die beiden werden gerettet, aber der junge Genueser, vom «Geschlecht der Patrizier», hatte eine schwere Kopfwunde davongetragen. Drei Jahre dauert sein Siechtum und während dieser Zeit ist Elvire immer an seiner Seite, um ihn zu pflegen, danach stirbt er. Piachi, der mit dem Vater Elvirens in Geschäftsverbindung stand, hatte in diesen drei Jahren die Aufopferungsfähigkeit von Elvire bewundert und bittet sie dann seine Frau zu werden.

Die Ereignisse von Genua zeigen die weibliche Protagonistin Elvire und den adeligen Marquis Aloysius von Monferrat, der seinen Edelmut dadurch bezeugt, dass er ohne länger zu überlegen das Mädchen vor den Flammen rettet und sich dabei eine schwere Kopfwunde zuzieht. Elvire zeigt ihrem Retter mit ganzer Seele ihre tiefgefühlte Dankbarkeit bis zu seinem Tode. Auch wenn sie nach zwei weiteren Jahren Piachi heiratet, bleibt sie mit ihrem Herzen, ihrem Geist und auch sexuell ihrem Retter treu, nimmt sein Gemälde in das neue Heim mit, um ihn wie einen Heiligen zu verehren. Der genuesische Protagonist, der Marquis von Monferrat verdient nähere Beleuchtung, denn, obwohl er schon am Kopf verletzt war – der Autor läßt nicht wissen, ob sich die beiden schon von früher kannten – rettet der Marquis wie ein außerirdisches Wesen, wie “Batman” ein junges Mädchen. Dieser edle Ritter und Retter gibt dem Leser zu verstehen, dass er den Tod nicht fürchtet, sondern im Gegenteil sein Leben aufs Spiel setzt, um einen anderen Menschen zu retten.

Diethelm Brüggemann behauptet 1985 in einem Essay mit dem Titel *Aloysius, Marquis von Monferrat: der “genuesische Ritter” in Kleists Erzählung «Der Findling»*<sup>20</sup>, dass Kleist sich für seine Erzählung an einer Biographie über *S. Luigi Gonzaga* von Virgilio Cepari aus dem Jahre 1606, von der es eine Übersetzung ins Deutsche aus dem Jahre 1614 gibt, inspiriert hat. Brüggemann hebt hervor, dass ein Marquis von Monferrat im Jahre 1409 eine wichtige Rolle in der Geschichte der Republik Genua gespielt hat und dass der Heilige Aloysius Gonzaga, der erstgeborene Sohn eines Marquis einen Großteil seiner Kindheit in Monferrato, einer Gegend Norditaliens,

---

<sup>20</sup> *Aloysius, Marquis von Monferrat: der “genuesische Ritter” in Kleists Erzählung «Der Findling»*, in D. Brüggemann, *Drei Mystifikationen Heinrich von Kleists*, New York, Bern, Frankfurt/Main 1985, S. 175-211.

die auch «Collina» genannt wird, verbracht hat; die Beziehung zwischen den Namen «Collino» – «Colino» – «Collin» und «Monferrato» seien deshalb geographischen Ursprungs und keine Erfindung Kleists<sup>21</sup>. Brüggemann stellt außerdem in seinem Essay fest, dass es sich in der Erzählung *Der Findling* um interessante Analogien und «Umkehrungen» zwischen dem Leben des Aloysius Gonzaga und den Ereignissen in der Novelle handelt und erwähnt sie in seinem Essay: 1. Der Vater von Luigi Gonzaga macht mit seinem Sohn eine Reise nach Florenz und muss umkehren, denn in der Stadt ist die Pest ausgebrochen; zuerst wird den Fremden der Einlass in die Stadt verboten, aber schon nach einigen Tagen wird dieses Verbot aufgehoben. Die Ankunft Piachis in Ragusa mit seinem Sohn Paolo ist an ähnliche Umstände gebunden; 2. Luigi wird als Dreizehnjähriger im Jahre 1581 aus einem Brand gerettet, wie Elvire in der Erzählung; 3. Oftmals wird in der Biographie beschrieben, dass das Hauspersonal und die Eltern Luigi durch das Schlüsselloch neugierig beobachten, wenn er knieend vor dem Kreuz betet; auch Kleist beschreibt eine ähnliche Szene im *Findling*, als Nicolo Elvire beobachtet, während sie das Gemälde des genuesischen Patriziers verehrt; 4. Luigi Gonzaga, obwohl der Erstgeborene, verzichtet bei seinem Eintritt in den Jesuitenorden auf sein Erbe. Im *Findling* ist es Piachi, der seinem Adoptivsohn Nicolo das Erbe abtritt; 5. Luigi hat drei Jahre lang in Florenz in dem Haus der «Vereinigung der Tuchweber» nahe einem «Tiratojo», verbracht und Kleist beschreibt im *Findling* das Haus von Philippe Parquet, dem Vater Elvires, einem bemittelten Tuchfärber; 6. Luigi hält sich als Jugendlicher oft bei den Benediktiner- und Domenikanermönchen auf und ist keusch und tugendhaft den Frauen gegenüber; Nicolo hingegen wird in der Erzählung als junger Mann beschrieben, der der Bigotterie zugetan ist und oft bei den Karmelitermönchen weilt und sich sehr früh von den Frauen angezogen fühlt; 7. Nachdem Gonzaga in den Orden eingetreten ist, lebt er in Rom, wo er an einem «Pestfieber» stirbt, wie Paolo, der Sohn Piachis.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Kleist von dieser Biographie beeinflusst worden ist. Tatsache ist, dass «Collin», «Colino», wie der Marquis von Monferrat vertraulich genannt wird, der Einzige ist, der in der Erzählung den Tod sublimiert: er stirbt, nachdem er in vollem Bewußtsein eine edle Tat vollbracht hat und man wird an mittelalterliche Ritter erinnert, die in der Romantik in Deutschland große Wiederaufwertung finden. In Genua steht man einer besonderen Welt gegenüber: Sogar Piachi, ein realistisch

---

<sup>21</sup> Während Kleist mit den Buchstaben Collino – Colino spielte, könnte er den Namen Nicolo gewählt haben.



denkender, materialistischer Mann, ist von der Edelmut des Marquis und dem Aufopferungsgeist Elvirens so fasziniert, dass er letztere zu seiner Frau macht, sie nach Rom in sein Haus bringt und ihr alle Besonderheiten, wie die Verehrung des Abbildes des Marquis, die auch nach der Ehe fortgesetzt wird, verzeiht. Man könnte abschließend dazu sagen, dass man sich mit Genua und den Verhaltensweisen der Gestalten, die an diese Stadt gebunden sind, in einer irrealen, von Edelmut charakterisierten Welt, einer Art von Arkadien, befindet, einer idealen, unerreichbaren und somit utopischen Welt, in der es noch möglich ist, der Häßlichkeit und Alltäglichkeit zu entfliehen. Und es kommt die Frage auf, was Kleist mit Genua und den Ereignissen, die hier stattfinden, zeigen wollte und welche Bedeutung der Tod des jungen Ritters haben kann. Vielleicht fragt sich der Autor, ob eine ideale Welt wirklich bestehen kann oder ob sie nun endgültig zu Ende ist oder überhaupt nie existiert hat. Oder dass man sich diese ideale Welt als Wunschtraum vorstellen kann, so wie man den Traum hegt, das «unendliche Bewußtsein» wieder zu erlangen.

Wenn man nun annimmt, dass Kleist mit Genua eine utopistische Vision der Welt zeigen wollte, in der die Protagonisten voller Edelmut, Menschenliebe und Aufopferungsgeist friedlich und heiter zusammenleben, und mit Rom eine korrupte und materialistische Wirklichkeit, dann könnte das bestätigen, dass Ragusa, der dritte geographische Ort der Erzählung durch die Ereignisse, die sich in dieser Stadt abspielen, an den Übergang von der Unschuld in den Zustand der Überhandnahme des Bewußtseins, des Verstandes, gebunden ist.

Die Wahl der drei Orte, in denen ganz bestimmte Ereignisse geschehen, läßt an den triadischen Gedanken in Kleists *Über das Marionettentheater* erinnern, das heißt, dass jede dieser drei Städte an eine Phase, die im *Marionettentheater* beschrieben wird, gebunden ist und auf diese Weise ein Bild der «Geschichte der Welt» gibt (SE 345 II): In Genua spiegelt sich Kleists utopischer Gedanke über die Welt wider, der an das «unendliche Bewußtsein» gebunden ist; Rom zeigt die korrupte Lage der zeitgenössischen Welt an, in der der Verstand die materialistische Eigennützigkeit vorzieht, und Ragusa den Augenblick, in dem der Mensch seine Unschuld verliert und vom Verstand geleiteter Materialismus die Überhand gewinnt. Ragusa zeigt somit den Übergang der Welt in die Phase der Moderne.

Die Wahl der Städte könnte leicht durch die Zeitereignisse beeinflusst worden sein und in erster Linie von einer Figur, die in jener Epoche im Rampenlicht der Zeit stand: Napoleon Bonaparte. Dass Kleist, leidenschaftlicher Patriot, in Napoleon eine Art von «höllischem Bösewicht» sah, den Urheber allen Übels, geht aus seinen Schriften ganz klar hervor

und wird auch von einem Großteil der Kritik bestätigt<sup>22</sup>. Man könnte bestens annehmen, dass Nicolo, der «Findling», Napoleon symbolisiert, den «Bastardenkönig», wie er von den Adelligen definiert wurde<sup>23</sup>. Es dürfte also gar nicht verwundern, dass Kleist, der mit leidenschaftlichem Interesse, er war ja auch der Herausgeber der *Berliner Abendblätter*, die Zeitgeschichte verfolgte, drei Städte wie Rom, Ragusa und Genua für seine Erzählung wählte. Welche andere Stadt könnte sich besser dazu eignen, Korruption und eine «zerbrechlich» gewordene Welt darzustellen wenn nicht Rom, «caput mundi» und Sitz des Papstes. Rom war schon 1805 in den Händen Napoleons und 1809 wurde der Kirchenstaat dem französischen Reich mit der Absicht angeschlossen, diesen Kirchenstaat zu erneuern und eine große Anzahl von Klöstern abzuschaffen: Die Korruption hatte ihren Höhepunkt erreicht. Unter Napoleons Herrschaft waren zu jener Zeit auch die blühende und mutige Adelsrepublik Genua, nun die Ligurische Republik, und die Illyrischen Provinzen, davon ausgenommen war nur die Republik Ragusa, das heutige Dubrovnik, unabhängige Hochburg zwischen Osten und Westen, in seiner Geschichte durch zahlreiche Kämpfe gekennzeichnet, um Freiheit und Autonomie zu verteidigen und eben aus diesem Grund war Ragusa für Napoleon ein großer Anziehungspunkt, denn es handelte sich um eine kleine Republik, ein «Tor zum Orient», von 1358 bis 1806 unabhängig und vielfach wegen seiner ruhmreichen Geschichte bewundert; für Kleist könnte dieses Ragusa das Symbol seines instinktiven Wunsches nach Freiheit und Unabhängigkeit darstellen; erst 1808 fiel diese Republik in die Hände Napoleons. In jenen Jahren sprach man auch häufig von Feierlichkeiten, die in Ragusa stattfanden, denn «durch das Verdienst seiner Einwohner und deren Talent konnten zahlreiche Beispiele an öffentlichen und privaten Tugenden verzeichnet werden [...] und die einzigen dafür verwendeten Mittel waren eine weise Politik, durch die sich die Stadt die Freundschaft der Mächtigen Europas erworben hatte und konnte sich eines soliden Friedens und der Vorteile des blühenden Handels erfreuen [...] vor allem des Handels mit Wolle, Seide, Damast und anderen Stoffen verschiedenster Art»<sup>24</sup>. Im 16. und 17. Jahrhundert, Periode in der Kleist seine Erzählung stattfinden

---

<sup>22</sup> Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist...*, a.a.O., S. 40; Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen*, a.a.O., S. 31, 32, 45; Thomas Mann, *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*, a.a.O., S. 15; Minde Pouet, Steig, *Heinrich von Kleists Werke*, a.a.O., S. 25, 36, 42.

<sup>23</sup> Georges Lefebvre, *Napoleone*, Roma, Bari 1982, S. 550.

<sup>24</sup> ebd., S. 540, 541.

läßt, kann das dalmatische Ragusa als eines der «blühendsten» Zentren angesehen werden, auch weil es einen «wichtigen Treffpunkt zwischen zwei entgegengesetzten Welten, dem Abendland und dem Morgenland» darstellte und «im Verlauf seiner ganzen Geschichte intensive Handelsverbindungen mit Italien» aufrecht erhalten hatte, vor allem mit Rom in der in der Erzählung Kleists behandelten Epoche. Der Handel mit Italien bestand in erster Linie aus «Seide, Samt, Damast, Stoffen, Wolle und Fellen». 1378, während des Krieges gegen Venedig, hatte Ragusa einen Pakt mit Genua geschlossen und später «erneuerten und erweiterten beide Zentren auf nützliche und gewinnbringende Weise ihre Handelspakte [...] von jener Zeit an bis zum heutigen Tag» – man schreibt das Jahr 1803 – und Genua ist für die «Ragusaner der wichtigste Handelsplatz im Mittelländischen Meer». Das dalmatische Ragusa ist aber auch mit Rom verbunden: schon 940 n.C. war die «Metropole Ragusa einzig vom Kirchenstaat abhängig», und spielte im Laufe seiner Geschichte eine bedeutende Rolle für den Katholizismus auf einem Gebiet, das «zum größten Teil muslimisch oder christlich-orthodox war»<sup>25</sup>.

Dass Kleist den Vater Elvirens, Philippe Parquet, und Antonio Piachi mit Stoffen arbeiten läßt, kann außer dem erwähnten Handel mit dieser Ware zwischen Genua und Ragusa auch auf die von Napoleon 1806 angeordnete Kontinentalsperre zurückgeführt werden. Zuerst wurde durch diese Sperre nur England, dadurch aber auch die mit Napoleon alliierten Länder schwer betroffen, die einzigen Waren, die davon ausgeschlossen blieben, waren Stoffe verschiedener Art. Durch diese Kontinentalsperre war Europa dazu gezwungen, nur von den eigenen Mitteln Gebrauch machen zu können, was sehr schwierig war für die Baumwolle, die Frankreich ab 1810 «aus dem Osten durch Illyrien» einführte. Aber die Schwierigkeiten, die damit verbunden waren, galten als «fast unüberbrückbar. [...] Eben was dieses Produkt betraf, ging Napoleons Verhalten ganz klar in die Richtung, den Kontinent zur Autarkie» zu zwingen; diese Tatsache «störte Hersteller und Verbraucher und führte außerdem noch zu großer Arbeitslosigkeit», sodass zu Beginn des Jahres 1811 die Textilindustrie in ganz Europa eine beachtliche Krise erlebte, außer in Frankreich, wo die «Baumwolltuchweberei großen Fortschritt verzeichnen konnte». Durch Napoleon wurden somit viele Gebiete, die die «Natur oder politische Einvernehmen vereint hatten, getrennt, wie zum Beispiel verschiedene italienische Staaten von Dalmatien und Genua». Da scheint es ziemlich auf der

---

<sup>25</sup> Francesco Maria Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' ragusei, divise in due tomi*, Ragusa 1802/1803, S. 157-158, 233, 236.

Hand zu liegen, dass Kleist das dalmatische Ragusa «eine der ersten modernen Nationen, die in Europa Handel betrieben»<sup>26</sup>, gewählt hat, auch weil diese Republik bis Ende 1808 ein Symbol von Freiheit und Tugend gewesen war und dem napeoleonischen Reich starken Widerstand geleistet hatte.

Dass Kleist, wie schon mehrmals erwähnt, die politische Situation seines Landes, aber auch der ganzen Welt intensiv verfolgte, kommt auch in seinen Werken wie den Dramen *Hermannsschlacht*, *Der Prinz von Homburg* und *Robert Guiskard* und den Erzählungen *Michael Koblbaas*, *Die Verlobung in S. Domingo* und *Das Erdbeben in Chili* zum Ausdruck, und meiner Meinung nach auch ganz deutlich in der hier ins Auge gefassten Erzählung *Der Findling*. Der Patriotismus, der sich in Kleist entwickelt hatte, stand in vollem Einklang mit der romantischen Bewegung in Deutschland zu jener Zeit, und es ist deshalb nur zu verständlich, dass der Autor von dem Schicksal, das drei für seine Zeit so wichtige Städte erlitten hatten, getroffen wurde und sie zum Symbol erhob, um dadurch seiner Überzeugung über die Geschichte der Welt Ausdruck zu verleihen.

Die Lage Europas durch Napoleon, in dem Kleist einen «höllischen Bösewicht» sah, läßt beinahe keinen Zweifel, dass es sich im *Findling* um das dalmatische Ragusa handelt, Kleist war aber auch bestens darüber informiert, dass sich in Europa seit der Antike zwei Städte mit diesem Namen befanden, denn mit dem sizilianischen Ragusa und seiner Geschichte hatte sich der Autor schon als junger Schriftsteller 1802 beschäftigt, was dann im Drama *Robert Guiskard. Herzog der Normänner*<sup>27</sup> seinen Ausdruck fand. Beim Vertiefen der Geschichte des Robert Guiskard war Kleist nicht nur auf das sizilianische Ragusa, sondern auch auf das dalmatische gesto-

<sup>26</sup> G. Lefebvre, *Napoleone*, a.a.O., S. 202, 398, 399, 402, 539, 543.

<sup>27</sup> Als Quellen dienten Kleist, nach Meinung Sembdners, das Werk eines gewissen Funck *Robert Guiskard, Herzog von Apulien und Calabrien*, 1797 in den *Horen* von Friedrich Schiller herausgegeben und voraussichtlich ein Werk, das das Leben des griechischen Kaisers Alexius beschrieb, 1790 von Schiller herausgegeben. «Der geschichtliche Inhalt», auch wenn es Analogien zu Funcks Werk gibt, «wurde von Kleist frei interpretiert»; als Beispiel diente Kleist auch das Werk *König Ödipus* von Sophokles (Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, a.a.O., Bd.1, S. 922). Sicher hat sich Kleist auch anderer geschichtlicher Quellen bedient, die Robert Guiskard und seine Söhne nicht nur mit den Königreichen Apulien und Kalabrien, sondern auch mit Sizilien verbinden. Durch das Vertiefen der Geschichte des Guiskard war Kleist nicht nur mit der Geschichte des sizilianischen Ragusa in Verbindung gekommen, sondern auch mit dem dalmatinischen; 1807 war außerdem in Wien ein Buch über das dalmatinische Ragusa veröffentlicht worden, das Kleist aller Wahrscheinlichkeit nach gelesen hat: Josef C. Engel, *Geschichte des Freystaates Ragusa*, Wien 1807.

Ben, denn Guiskard gab den dalmatischen Ragusanern im Jahr 1101 und 1104 «beachtliche Privilegien» in den Häfen Apuliens, weil sie ihn in den Expeditionen nach Durazzo und Korfu unterstützt hatten. In der Zeit, in der sich die Erzählung Kleists abspielt, das heißt an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, gibt es zwischen den beiden Städten beachtliche Analogien, vor allem was den Handel mit Stoffen aus dem Orient betrifft; in den Jahren 1576 und 1625 waren auch im sizilianischen Ragusa zwei Pestepidemien ausgebrochen, im dalmatischen Ragusa in den Jahren 1288, 1377, 1459, 1509 und bei der Pest von 1288 hatte die Stadt das Einreiseverbot für Fremde erlassen, wie in der Erzählung erwähnt<sup>28</sup>.

Was aber für die vorliegende Arbeit interessant und von Bedeutung erscheint ist diese Zweideutigkeit, die Symbol eines nicht lang andauernden Zustandes ist, denn alles Zweideutige befindet sich in einem Schwebezustand, der nicht lange dauert und riskiert aufgedeckt und geklärt zu werden, und auf diese Weise eignet sich Ragusa bestens dazu, den Übergang aus der Unschuld darzustellen, jenen Augenblick, in dem das Bewußtsein die Überhand gewinnt. Ragusa, die sizilianische Stadt, die mit Robert Guiskard und den ersten dichterischen Versuchen Kleists verbunden ist, stellt für den Autor eine schmerzliche Erfahrung dar, denn nachdem er «ein Halbttausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet» gearbeitet hatte, ist [...] sein Gedicht fertig» (Brief an die Schwester Ulrike vom 5. Oktober 1803); aber schon kurz danach hat er es «durchgelesen, verworfen und verbrannt: und nun ist es aus» (Brief an die Schwester Ulrike vom 26. Oktober 1803). Kleist ist so enttäuscht, dass er sich das Leben nehmen und aus diesem Grund zu einer napoleonischen Truppe gehören will, denn da ist der Tod sicher. Kurz nach diesem Entschluss wird der Autor sehr krank und nimmt das Thema des Guiskard bis 1807 nicht mehr auf.

Daraus ergibt sich ein weiterer wichtiger Punkt, den ich nicht unerwähnt lassen möchte: Es scheint, dass Kleist sein Leben lang von diesem Misserfolg und dem inneren Zwang zu schreiben, verfolgt wurde und erst 1807 eine Rekonstruktion des Dramas vornimmt. Man könnte deshalb bestens verstehen, dass der Autor die Stadt Ragusa für die Erzählung, die er wenige Monate vor seinem freiwilligen Tod schreibt, wählt, ohne zu definieren, um welches Ragusa es sich handelt, um nochmals seiner tiefen Verzweiflung Ausdruck zu verleihen, einer Verzweiflung, die sich im grau-

---

<sup>28</sup> Filippo Garofalo, *Storia di Ragusa antica e moderna*, Bologna 1985, Wiederauflage des Werkes *Discorsi sopra l'antica e moderna Ragusa con una biografia di Giovan Battista Odierna per Filippo Garofalo*, Palermo 1856, S. 50.

samen Finale des *Findling* widerspiegelt, einem Finale, in dem alle Protagonisten sterben und Piachi seinen Adoptivsohn tötet, indem er ihm «das Gehirn an der Wand eindrückt» und ihm dann das «Dekret in den Mund stopft» (SE 214 II); Piachi tötet Nicolo nicht nur, sondern schändet auch seinen Leichnam, indem er den «Nicolo zwischen den Knien» hält, während er ihm das «Dekret in den Mund stopft», denn Nicolo verkörpert das Böse, das «gesiegt» hat. Piachi bereut seine Tat absolut nicht, im Gegenteil, er ist der Überzeugung, dass er seine Rache auf der Erde «nur unvollständig befriedigen» kann, deshalb verweigert er dreimal die christliche Absolution; Piachi glaubt fest, dass Nicolo nicht «im Himmel» sein kann und auf die Frage, ob er das «Abendmahl empfangen will» antwortet er, dass er in den «untersten Grund der Hölle hinabfahren will», denn er will den Nicolo, der nicht im «Himmel sein wird, wiederfinden», um die «Rache, die er hier nur unvollständig befriedigen konnten, wieder aufzunehmen!». Als Piachi am «dritten Tage wieder, ohne an den Galgen geknüpft zu werden, die Leiter herabsteigen mußte: hob er, mit einer grimmigen Gebärde, die Hände empor, das unmenschliche Gesetz verfluchend, das ihn nicht zur Hölle fahren lassen wolle. Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, um ihn zu holen, geschwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden, und versicherte, er würde noch dem ersten, besten Priester an den Hals kommen, um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden». Nachdem man das dem Papst gemeldet hatte, wurde befohlen, ihn «ohne Absolution hinzurichten; kein Priester begleitete ihn, man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo auf» (SE 214,215 II).

Die Tragik dieses Finale und die Biographie des Autors ins Auge fassend, könnte man bestens behaupten, dass es sich bei dieser Erzählung um sein geistiges Testament handelt, in dem er seine große Verzweiflung und Enttäuschung zum Ausdruck bringt und nur mehr den Tod herbeisehnt. Es handelt sich ohne Zweifel um eine Erzählung Kleists, in der alle Enigmen und psychologischen Abgründe, die diesem Autor eigen sind, mit meisterhafter Virtuosität zum Ausdruck kommen, aber es kommt noch etwas dazu: in dieser Erzählung wird der so bedrückend realistische Materialismus, der die kapitalistische, imperialistische Gesellschaft des 20. Jahrhunderts charakterisiert, schon genau vorgezeichnet.

An diesem Punkt läßt sich eine Parallele zu Goethes *Faust* im Drama *Faust. Zeiter Teil* von 1832 ziehen: Faust, obwohl er versucht mit allen nur möglichen, erlaubten und unerlaubten Mitteln, seinen Zweck zu erreichen, stirbt er am Ende mit einem großen Ideal, einer Utopie in seinem Herzen und «genießt den höchsten Augenblick», indem er ein Ziel vor seinen Au-

gen sieht, denn er träumt davon, «auf freiem Grund mit freiem Volke zu stehn!»<sup>29</sup>. Besorgt muss man an dieser Stelle feststellen, dass Piachi nicht nur ohne jegliches Ideal im Herzen stirbt, sondern nur ein Gefühl der Rache in sich hegt, die den Tod schändet und über den Tod hinausgeht und nicht davor zurückscheut, «in den untersten Grund der Hölle hinabzufahren», um die Rache, die er auf der Erde nur «unvollständig befriedigen konnte, wieder aufzunehmen!».

Durch dieses grausame und antiklerikale Ende, an dem alle Protagonisten sterben, wird diese Novelle Zeugnis eines tiefgehenden und beängstigenden Pessimismus, der seiner Zeit vorausseilt und sich bis heute in nur wenigen Werken wiederfindet. Kleist wird mit dieser Novelle ohne Zweifel zu einem modernen und heute mehr denn je aktuellen Autor.

---

<sup>29</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Zweiter Teil. Tragödie in fünf Akten*, herausgegeben von Franco Fortini, Milano 1987, IV. Auflage, Fünfter Akt, Verse 11585 und 11580, S. 1017, 1018.

\* \* \*



Francesca Falconi  
(Urbino)

*Alla ricerca di nuove topo/grafie dell'identità  
Il volo icario della «Überfliegerin» di Angela Krauß*

La ridefinizione geografica che ha subito il territorio tedesco dopo la caduta del muro di Berlino e la mobilità dei corpi ad essa conseguente hanno innescato un processo di revisione sul piano dell'identità che ha interessato i tedeschi orientali. Allo shock della perdita materiale della propria patria si è accompagnata l'incertezza relativa al proprio status esistenziale. I nuovi cittadini provenivano effettivamente da un altro stato, che però non avevano mai fisicamente lasciato. Quest'ambiguità ha tuttavia favorito alcune categorie di persone, come le donne, il cui corpo è tradizionalmente legato alla nazione d'appartenenza, in quanto custodi della casa e genitrici del popolo<sup>1</sup>. Nella DDR questo ruolo era ulteriormente esasperato dalla riduzione di mobilità e dal suo inquadramento ideologico.

La definizione di una nuova identità da parte delle donne orientali inizia dunque con una necessaria dis-locazione, solo in seguito alla quale può verificarsi un nuovo autonomo posizionamento<sup>2</sup>. Alla ridefinizione della geografia esterna imposta da altri, il singolo oppone una propria cartografia

---

<sup>1</sup> Cfr. Nira Yuval-Davies, Flora Anthias (a cura di), *Women-Nation-State*, Macmillan, London, 1989, p. 7

<sup>2</sup> Con il termine posizionamento si intende e si fa riferimento alla «politica del posizionamento» elaborata da Adrienne Rich nel saggio *Notes toward a Politics of Location* (id., «Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985», Virago, London, 1987, pp. 210-231). Secondo la scrittrice posizionarsi significa prendere coscienza di sé considerando le variabili di cui il singolo è composto (genere, età, classe, etnia, ecc.) non dimenticando che il soggetto è sempre *embodied* (inserito in un corpo preciso) ed *embedded* (inserito in contesto preciso). Il riconoscimento consapevole del proprio posizionamento è indispensabile per qualsiasi successivo cambiamento. La scrittura è un luogo privilegiato in cui riconoscere il proprio posizionamento e in cui ri-posizionarsi poiché attraverso le sue molteplici forme rende conto della nostra evoluzione, è leggibile dunque come una cartografia, i cui punti costituiscono le tappe del nostro percorso identitario.

identitaria personale, che lo stesso cambiamento geografico promuove e rende possibile. Tutto ciò in letteratura si traduce nella creazione di figure che si spostano da una parte all'altra della nazione e del mondo, per esperire in maniera fittizia quell'emigrazione che molti hanno vissuto solo mentalmente e per accedere finalmente a territori che erano loro precedentemente inaccessibili.

Il titolo della prima opera che Angela Krauß pubblica dopo la caduta del muro, *Die Überfliegerin* (1995)<sup>3</sup>, conferma la tendenza all'attraversamento di quei confini, che prima le fu preclusa. L'autrice ritiene, del resto, che sia assolutamente fondamentale comprendere la corrispondenza geografica sussistente fra l'interiorità del singolo individuo e la realtà esteriore. La traduzione in una forma della propria geografia personale è paragonata all'attività dello scrittore che trova una forma di rappresentazione per il mondo e, così facendo, lo rimpicciolisce e lo delimita sottraendolo al silenzio, stato in cui rimane intatta la sua unità e pienezza. Ma, senza le formulazioni delle parole, il mondo non sarebbe sopportabile. Tale condizione, infatti, secondo la Krauß è data solo al bambino, che nei suoi primi anni di vita non percepisce confine fra se stesso e la realtà, poiché esperisce il mondo in modo immediato, senza il bisogno della geografia come mezzo di regolamentazione di tale rapporto.

Wo Geografie als etwas Wahrnehmbares nicht existiert, also kein Raum und obendrein keine Zeit, «diese Konstrukte menschlichen Geistes», wie Einstein das nannte, woran wir uns noch immer klammern, wo das also fehlt, gibt es nichts anderes als das Bedürfnis, das Begehren.<sup>4</sup>

Il bambino, che non conosce la geografia, cioè il modo in cui viene data «forma» al mondo da parte del soggetto, vive la necessità ed il desiderio di giungere a ciò. Questa propensione a ricercare e a fare esperienza sensoriale delle forme è una capacità che gli adulti dimenticano, abituati a regolamentare logicamente il loro rapporto con la realtà.

Similmente l'autrice, intervenendo a proposito della condizione della letteratura tedesca orientale dopo l'unificazione, si chiede come sia possibile reagire alla «abrupt entfesselte Wirklichkeit»<sup>5</sup> ed alla «Vielstimmig-

<sup>3</sup> Il racconto *Der Dienst* fu pubblicato nel 1990 ma la Krauß vi lavorava già da molto tempo.

<sup>4</sup> A. Krauß, *Formen der Inneren und der äußeren Welt*, a cura di Peter Freese, Paderborner Universitätsrede, Paderborn, 2000, p. 7.

<sup>5</sup> Id., *Die Lage im Osten*, «ndI», n. 41, 1993, pp. 168-172, p. 171.

keit»<sup>6</sup>, propria oramai di ogni discorso. Di fronte a ciò non vede altra soluzione che tacere, per tornare a quella condizione originaria di *tabula rasa*, che allontani dal chiacchiericcio dell'abuso di parole. La Krauß sembra partire proprio da queste due considerazioni nell'accingersi a scrivere non solo *Die Überfliegerin*, ma anche *Milliarden neuer Sternen* (1999) e *Weggeküßt* (2002). I tre testi possono essere visti come una sorta di trilogia, caratterizzata dall'aver come primo tratto in comune una protagonista femminile dalle caratteristiche simili. In tutti e tre la protagonista è anche narratrice in prima persona. Non ci è dato di conoscere il suo nome ma sappiamo da dove proviene. È presumibile che non sia sposata e non abbia figli, sebbene nel primo libro si intuisca la presenza di un partner. Tutte e tre inoltre sono alla ricerca di una propria dimensione identitaria e conducono questa ricerca ridefinendo i loro rapporti di dipendenza ed appartenenza con lo spazio in cui vivono. Il meccanismo di «autocitazione» o di ripresentazione di personaggi e scene simili non è del resto estraneo all'autrice, che l'aveva usato anche in relazione alla raccolta di racconti *Glasbaus* (1988) e a *Der Dienst*<sup>7</sup>.

Ulteriori elementi di continuità che farebbero pensare ad un legame progettuale fra i tre libri sono: il motivo del viaggio; il motivo dell'incontro e del confronto con altre culture; l'architettura dei testi che procede attraverso l'alternanza di scene ed immagini a mo' di collage; il finale aperto e, dunque, idealmente proseguibile; la delineazione di una «forma» che scaturisce dall'opera. Con il termine «forma» mi riferisco non solo alle parole sopraccitate della Krauß, ma anche alla definizione di spazio data da Michel de Certeau<sup>8</sup>. Secondo quest'ultimo mentre il luogo è statico e può essere solamente indicato su una carta, lo spazio è dinamico e può essere indicato solo tramite un percorso o un tragitto. Il percorso illustra lo spazio, poiché spiega come ci si possa muovere al suo interno, come sia possibile sfruttare le sue potenzialità, concentrandosi non sullo spazio in sé ma su chi lo utilizza. De Certeau sostiene che il percorso precede la rappresentazione cartografica del luogo, infatti un ordine può essere fissato solo dopo che il viaggiatore ha attraversato e modificato lo spazio nel suo percorso. Proprio perché derivante da un movimento dinamico che tiene conto sia

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Cfr. Stefan Schulze, «*Der fliegende Teppich bietet wenig Raum*». *Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Ann Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf – Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse*, Dissertation, Leipzig, 1997 (Microfilme), p. 106-110.

<sup>8</sup> Cfr. Bernhard Teuber, *Imaginatio Borealis in una topografia della cultura*, «links», n. 1, 2001, pp. 63-80.

dei luoghi attraversati sia della personale esperienza di colui che interagisce con essi, la forma evolve e non assume necessariamente fattezze definitive. Nelle opere della scrittrice l'individuazione di tale forma avviene in modo implicito ed esplicito. Implicito nel senso che solo mentre la storia procede è possibile estrapolare un disegno, ed esplicito perché le parole o i pensieri espressi nella storia lo anticipano inequivocabilmente. Così nell'opera che sarà qui oggetto d'analisi, *Die Überfliegerin*, la cartografia desumibile è quella della sfera, circolare come il globo, mentre in *Milliarden neuer Sternen* è piuttosto quella di una freccia direzionata e tesa verso il futuro, ed infine, in *Weggekißt*, è quella della rete.

*Die Überfliegerin*. Colei che attraversa, valica, incrocia volando. Immaginando di staccare le due parole che lo compongono, il termine potrebbe essere interpretato come un complemento di argomento, una riflessione su colei che vola. La metafora del volo è diffusa nella letteratura femminile della DDR<sup>9</sup>. Lo stesso titolo rimanda a quello di un'opera di Monika Maron, *Die Überläuferin*, la cui protagonista un giorno si alza e si rifiuta di svolgere qualsiasi attività. In tal modo si sottrae e si oppone al mondo esterno, rimanendo chiusa dentro casa. Diversa è invece la decisione presa dalla protagonista di *Die Überfliegerin* che, stanca dell'immobilismo della propria vita, decide di volare via. La prima parte del libro, diviso in tre sezioni, segna il posizionamento della protagonista che prende coscienza della sua situazione a Lipsia nell'appartamento in cui abita, con vista sulla stazione della città, «des größten Kopfbahnhofes Europas»<sup>10</sup>. Suoni e visioni vengono registrati dalle parole della narratrice mentre compie un atto distruttivo nei confronti del proprio appartamento, il cambio di tappezzeria. La ripetizione e la meticolosa descrizione dell'atto sanciscono la sua importanza per il soggetto, che sta evidentemente compiendo una simbolica presa di distanza dal passato. Immediato è anche il riferimento alla dimensione politica del cambiamento, infatti l'espressione «Tapetenwechsel» indicava proprio l'abbandono del sistema socialista<sup>11</sup>. Significativo è il fatto

<sup>9</sup> Anna Chiarloni parla del tema del volo diffuso nella letteratura della DDR dei primi anni '80 ed in particolar modo in quegli autori che si distaccano dalla «pedagogia degli stati separati». Cfr. A. Chiarloni, *Germania '89, Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 17-18.

<sup>10</sup> A. Krauß, *Die Überfliegerin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, p. 10 (in seguito indicato con la sigla U).

<sup>11</sup> «Nel 1987 Kurt Hager, ideologo della SED, paragonò la Perestroika con un «Tapetenwechsel» (cambio di tappezzeria) che la DDR non era tenuta ad imitare. L'espressione è poi passata nel linguaggio politico corrente», A. Chiarloni, *Sguardo a Oriente. La Russia nella letteratura tedesca successiva al 1989*, in id. (a cura di), «La prosa della riunificazione. Il

che l'azione venga compiuta di notte perché di giorno qualcuno se ne sarebbe potuto accorgere, anche se alla protagonista risulta evidente che il timore è piuttosto qualcosa che si consuma nel suo intimo. La presenza della luna, richiamata due volte con la stessa espressione («Der Mond steht über dem Bahnhofsgelände und bescheint die Gerätewelt»<sup>12</sup>) non assurge a nume tutelare né si fa complice dell'azione solitaria. L'erosione materiale e simbolica che inizia nel proprio appartamento, e dunque nel luogo cui il soggetto è più legato sia a livello fisico che memoriale, coinvolge anche l'intera città, il cui volto desolato<sup>13</sup> trova corrispondenza nello stato interiore della protagonista. Ma, a differenza della città diventata straniera a se stessa che non sembra avere alcuna possibilità né intenzione di riscattarsi<sup>14</sup>, la donna inizia a maturare la possibilità di ricostruire la propria esistenza giunta ad un punto di stallo. La lacerazione del tappeto si accompagna fin dalla prima pagina ad un pensiero rivolto verso il volo, «Fliegen wäre schön»<sup>15</sup>, che si ripete all'inizio delle due parti successive trasformandosi da potenzialità alla constatazione della bellezza di un atto esperito: «Fliegen ist schön»<sup>16</sup>. L'accostamento fra rimozione della tappezzeria e l'azione del volare evoca il «tappeto volante» presente in tante storie orientali, oltre che un mondo fiabesco e lontano, in cui tempo e spazio sono magicamente attraversabili<sup>17</sup>. La consequenzialità fra queste due azioni

---

romanzo in lingua tedesca dopo il 1989», Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, pp. 97-117, p. 102.

<sup>12</sup> U, p. 9 e p. 11.

<sup>13</sup> Il rapporto fra città e individuo è rappresentato in modo simbiotico, alimentato da una lunga frequentazione: «Immer lag sie nachlässig da, verwildert, verkommen, so daß jeder Fremde sich vor ihr fürchten mußte. Nur ich verstand mich auf das erschöpfte Gesicht dieser Stadtwelt», U, p. 28.

<sup>14</sup> A tal proposito, molti critici hanno sottolineato la forza che veicola l'immagine della chiazza di urina nel tunnel della ferrovia, simbolo di una stasi secolare: «In dieser Stadt gibt es Gänge, Tunnel und Hoflabyrinth, die am Tage so verlassen sind wie nachts, am einsamsten aber ist der hintere Querbahnsteig des Leipziger Hauptbahnhofes, des größten Kopfbahnhofes Europas, der Gleis eins mit Gleis achtundzwanzig verbindet: ein weißgekachelter Tunnel mit einem Urinefleck aus dem Jahre 1912», U, p. 10.

<sup>15</sup> U, p. 9.

<sup>16</sup> U, p. 53 e p. 93.

<sup>17</sup> Le suggestioni dei racconti orientali così come il tema del volo non sono nuove alla letteratura femminile della DDR, che con altre autrici ed in particolare con Imtraud Morgner si era accostata a questo immaginario. È sufficiente ricordare *Hochzeit in Konstantinopel* (1979) in cui la protagonista è una novella Sherazade che racconta il suo viaggio di nozze in un tono favolistico e fantastico, a tratti ironico e surreale, opposto a quello arido, razionale ed astratto del partner.

conferma che l'atto con cui si apre la prima parte è preparatorio alla seconda ed alla terza.

Che la lacerazione compiuta sull'arredo della propria casa non sia altro che l'esteriorizzazione e la liberazione di una frattura interiore è confermato dal fatto che gli oggetti ed i mobili colpiti sono ritratti come se fossero dotati di vita propria. Anche il rapporto con le altre persone viene condizionato da questo stato di frammentazione interiore:

Vor fünf Jahren zerfiel ich meine Einzelteile. Aber langsam, ohne daß ich es merkte. Zwei Jahre hat es gedauert, bis ich merkte, daß sich die Einzelteile nicht mehr zu einer Tat aufrufen ließen, die von mir stammt. In dieser Zeit begegnete ich meinem Geliebten, einem Menschen im Gleichgewicht. [...] Wenn ich mich wieder zusammengesetzt habe, möchte ich ihm wiederbegegnen.<sup>18</sup>

L'assenza di padronanza delle proprie azioni causata dalla lacerazione interiore condiziona i rapporti con l'esterno. Il processo di «Zusammensetzung» deve dunque avvenire necessariamente in solitaria. Il congedo da questo mondo privato, che non garantisce più l'integrità della sua identità, è necessario per tornare ad uno stato iniziale che consenta di ripensarsi e di aprirsi totalmente al nuovo: «Ich fange noch einmal an, Ich fange von vorne an. Ich zerlege alles bis auf das Skelett. Und dann setze ich es fehlerlos wieder zusammen!»<sup>19</sup>.

L'azione successivamente compiuta è lo smantellamento del sofà, su cui la donna si avventa con fare da lottatrice: «Plötzlich faßte ich mit zwei Händen das Sofa an den Rückenlehne und riß es zu Boden»<sup>20</sup>. Non è casuale che Günter Grass dedichi un capitolo al sofà in *Ein weites Feld* intitolato «Im Sofa versunken»<sup>21</sup>. «Das Sofa ist des Deutschen liebstes Möbelstück, Zentrum eines jeden klein- und großbürgerlichen Wohnzimmers, Spiegel des Lebensstandards, ruhender Pol des Hauses»<sup>22</sup>. Importato dal-

<sup>18</sup> U, pp. 31-32.

<sup>19</sup> U, p. 40.

<sup>20</sup> U, p. 23.

<sup>21</sup> «Jedenfalls war die Holzfassung der Sofalehne mit ihren drei Schwüngen für mehr als zwei Personen breit. Ein Möbel der Gründerjahre, dessen Bezug einmal weinrot gewesen sein mochte. Durchgesessen und abgewetzt, war ihm nur wenig bestimmbare Farbe geblieben. Die gepolsterten Seitenlehnen schmückten whilelminische Schnörkelei. Nur die geschwungene Rücklehne verlief schlichter, als wollte sie sich biedermeierlicher Vorfahren erinnern. Beide saßen wie übriggeblieben», Günter Grass, *Ein weites Feld*, in «Werkausgabe», Band 13, Steidl, Göttingen, 1997, p. 92.

<sup>22</sup> Paul Michael Lützeler, *Vereinigung und Entropie. Der Schock einer Zeitenwende: «Die Überfliegerin» von Angela Krauß*, «Neue Rundschau», n. 3, 1998, pp. 142-154, p. 144.

l'oriente e simbolo di uno stile di vita caratterizzato dall'inattività e dall'ozio, non si addice all'azione richiesta in un periodo di cambiamento. L'attribuzione di caratteristiche animalesche al divano e la descrizione dell'atto come una sorta di rituale, sono state interpretate sulla scia delle teorie dell'immolazione di René Girard e di Jean Baudrillard. Il bisogno di trovare un animale simbolico da sacrificare, come rappresentante di una tradizione passata da cui è necessario prendere congedo per potere accedere alla nuova epoca, sarebbe dunque il motivo che spinge all'atto violento<sup>23</sup>. Tuttavia la seriosità dell'atto e l'accanimento esagerato sull'oggetto contribuiscono a spogliare l'azione da quella sacralità che gli si vorrebbe conferire («Man muß den alten Menschen ablegen und den neuen anziehen, das sagte Paulus, von dem ich nichts wußte. Auch Gott war mir fremd. Doch mir mangelte nichts»<sup>24</sup>).

I gesti di rottura si accompagnano ad immagini del passato, come quella della nonna o di Toma, la ragazza russa con cui fin da piccola ha intrattenuto una corrispondenza. Nell'ultima parte del libro la protagonista incontrerà Toma, ormai sposata nella nuova Russia, ed incontrerà anche la nonna di un amico di lei, che si rivelerà una straordinaria fonte di saggezza. La forma circolare cui si è precedentemente accennato inizia dunque a delinarsi attraverso la disseminazione dei primi indizi. Il distanziamento dal passato non è immune dalla sensazione dello smarrimento e della paura che nell'ultima scena conduce la donna a visitare la cantina del suo stabile, ancora una volta di notte senza che nessuno la veda, ed a gettarsi sopra i resti dello smantellamento del divano caro alla nonna, meticolosamente sistemati sopra il carbone vecchio. A quest'immagine di retrocessione uterina si oppongono però quelle che indicano il bisogno di prendere congedo anche dalle memorie più care, per ricostruire una nuova geografia che sia libera dalle costrizioni di un luogo ormai estraneo:

Zugegeben, ich weiß nicht mehr, wie die Welt zusammengesetzt ist. Ich habe mir eine geographische Karte gekauft, um die neuen Entfernungen von mir zu einem beliebigen Punkt meiner Umgebung ablesen zu können. Eines Morgens wachte ich auf an einem mir unbekanntem Ort, der mit einigen vertrauten Zeichen sich stellte, als sei es der alte. Ein Verwirrspiel, das bereits fünf Jahre zurückliegt, und das zu durchschauen mir heute nichts genützt hat.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cfr. Gerd Katthage, Karl-Wilhelm Schmidt, *Angela Krauß: Die Überfliegerin. Immolation und Beschleunigung*, in id. (a cura di), «Langsame Autofahrten. Studien zu Texten ostdeutscher Schriftsteller», Weimar, Böhlau, 1997, pp. 139-162.

<sup>24</sup> U, p. 38.

<sup>25</sup> U, pp. 38-39.

L'inadeguatezza provata dalla donna è laconicamente espressa nella frase più volte ripetuta dalla protagonista «Sie überholen mich alle»<sup>26</sup>. La sensazione di arretratezza e lentezza è avvertita nei confronti di un'epoca in cui stanno avvenendo rapidi cambiamenti. Il primo provvedimento da lei preso è concreto: decide infatti di velocizzare il suo modo di spostarsi e volare in America. Rispetto all'immobilismo della prima parte, la seconda si caratterizza per dinamismo e velocità. L'esperienza del volo viene vissuta nella mente della protagonista in modo potenziato e diventa quasi un'esperienza surreale, in cui la macchina scompare:

Ich flog und flog, als müßte ich die Erde an einem Tag achtzigmal umkreisen. Als wäre ich mit Flügeln auf die Welt gekommen. Der Flugkapitän ging durch die Kabine; er war so groß, daß er den Kopf ein wenig senkte dabei. Er war also gar nicht unbedingt nötig dort vorn, mein Gefühl trog mich nicht: Ich flog von ganz allein.<sup>27</sup>

L'avventura solipsistica già iniziata continua allo stesso modo e si trasforma qui in un volo quasi icario, in cui non conta la destinazione ma il viaggio in sé. All'arrivo l'aspetteranno «fremde Leute»<sup>28</sup> disponibili a mostrarle il nuovo mondo. Che tale incontro avrà un impatto forte sulla sua identità è già presumibile. Sull'aereo, infatti, ha luogo una scena cui la protagonista pare attribuire scarsa importanza. Interpellata dalla vicina di posto, un'americana reduce da un viaggio nella sua città natale, Berlino, curiosa di sapere da dove venisse, lei risponde di provenire dalla capitale per non deludere le aspettative della donna. Quest'innocente bugia attua una presa di distanza dal luogo di provenienza, una nuova immaginaria collocazione iniziale. Ma è anche l'inizio di una serie di incontri con persone americane che hanno un'idea assolutamente stereotipata della DDR.

Il primo incontro è quello con la famiglia di Julie e David ed i loro due bambini. La sensazione di sorpresa che prova di fronte ad un mondo così diverso, di cui solo ora fa conoscenza, è stemperata da coloro che trattano la donna come se fosse un'attrazione da circo, cui viene chiesto di raccontare qualcosa della sua precedente patria. Di fronte alla difficoltà di parlare di questo tema, per lei molto complicato da spiegare, prendono la parola i figli della coppia:

Das Land war so klein. Sie konnten nur kleine Strecken fahren. Nach drei Stunden kamen sie immer an die Mauer, in jede Himmelsrich-

---

<sup>26</sup> U, p. 11.

<sup>27</sup> U, p. 53.

<sup>28</sup> U, p. 59.



tung drei Stunden. Dann stiegen sie aus, spazierten ein bißchen auf und ab, guckten den Bluthunden zu, wie sei an der Mauer hin- und herrannten, dann kletterten sie ins Auto zurück machten sich ganz klein –

Woher willst du das wissen?

Mein Großvater hat in Detroit den Chrysler gebaut. Er hat mir das erzählt. Sie haben ganz kleine Autos aus Papier.<sup>29</sup>

Le parole riferite da un bambino, ma pronunciate da un adulto, sono il segno dell'ignoranza reciproca di due mondi per lungo tempo sconosciuti.

Il viaggio della donna continua verso ovest. A Madison incontra Lilly e Tom. Lilly è la rappresentante della libertà americana di viaggiare. Spostatasi continuamente da un luogo all'altro degli Stati Uniti durante la sua vita, Lilly vorrebbe che l'ospite visitasse la nazione seguendo la strada fatta dagli antichi pionieri. «Nur so haben sie alle geschafft, Landnahme»<sup>30</sup>, niente deve distrarre la protagonista da quel viaggio verso ovest. Ma il programma di Lilly non convince la donna, che si sente estranea ad una «presa di possesso» del territorio, puramente basata sulla quantità di cose viste e sul numero di chilometri percorsi. Tuttavia il viaggio continua verso San Francisco dove riceve ospitalità da Amy per quattro giorni. Ed è proprio qui, in un angolo della città pieno di negozi, che vive una sensazione simile a quella provata durante il suo primo volo.

Hier, mitten in Amerika, versank ich bereitwillig in einem Haufen von Kleidern aus zweiter Hand, der mir deutlich machte, daß die Welt wirklich unendlich ist. Ich sank und sank und wußte, daß ich hier bleiben wollte. Ich gab in den Knien endgültig nach und fiel durch die Galerie der Ballkleider in die zweite, dahinter verborgene Reihe, in die Monstrositäten aus Tüll und bekleckertem Taft, zwischen die wahllos noch unsortiert, die täglichen Eingänge an untergegangenem Leben geworfen waren, [...]. Ich sank und fiel und blieb schließlich in einem Lager liegen, dessen welche Polster, Schlingen, Zipfel und Knoten mich so entschieden die Szenerie schmiegen, daß ich mich auf der Stelle vergaß.<sup>31</sup>

La protagonista si immerge nella moltitudine dei vestiti di un *second hand shop*, da cui si lascia avviluppare perdendo l'orientamento, in una scena a metà fra il sogno e la *clownerie*. Il travestimento la fa sentire parte di un

---

<sup>29</sup> U, p. 69.

<sup>30</sup> U, p. 77.

<sup>31</sup> U, p. 86.

tutto ed allo stesso tempo lontana da «alle mir bekannte Zeitformen»<sup>32</sup>. Il momento protocarnevalesco è la spinta a fuoriuscire dall'ordine stabilito che viene ricomposto in un nuovo «Muster», come quando si scuote un caleidoscopio. La sensazione vissuta richiama quella che Angela Krauß descrive a proposito del rapporto fra bambino e mondo. La protagonista di *Die Überfliegerin* si sente investita come da un flusso che proviene dall'interno, che frammenta e porta con sé le parti che la costituiscono. L'impossibilità delle due commesse di determinare il sesso dell'insolita cliente («was soll aus dir werden Baby?»<sup>33</sup>; «Wo kommt der Kerl da?»<sup>34</sup>) conferma il dissolvimento di categorie costitutive esterne che riguardano anche il *gender*. La risposta della protagonista non intende confermare o smentire nessuna delle due ipotesi. La verità sta nel centro, che identifica il luogo in cui si trova a suo agio: «Eure Wahrheit liegt in der Mitte, erklärte ich, und da möchte ich auch gern bleiben»<sup>35</sup>. Per la prima volta la donna pronuncia una frase che rompe con la volontà di abbandonare il passato e la dinamica del viaggio, ma che piuttosto indica un punto di arrivo che, però, è anche punto di partenza: «Ich bin hier endlich angekommen»<sup>36</sup>.

Tutt'altro che casuale appare l'ambientazione della scena a San Francisco, nota per la sua scena sessualmente liberale. La Krauß riconferma in un certo modo la sua presa di distanza dal femminismo tradizionale delle «madri», ma si dimostra comunque interessata alle nuove teorie che legano genere ad identità, come quella dei *queer-studies*, nati proprio negli USA<sup>37</sup>.

Il momento di pienezza vissuto nel negozio di S. Francisco costituisce il perno centrale fra la prima e la seconda parte del suo viaggio che, tuttavia, non si esaurisce in America. «Ich bin kein Amerikaner»<sup>38</sup>, dice ad un vicino sull'aereo prima di addormentarsi, senza specificare la sua provenienza ma nemmeno accettandone una che non sente propria. La terza parte è dedicata al racconto della sua esperienza in Russia. Ancora alla ricerca di una nuova geografia che possa scaturire da territori perduti o mai conosciuti, la donna si reca dunque questa volta ad est:

---

<sup>32</sup> U, p. 87.

<sup>33</sup> U, p. 88.

<sup>34</sup> U, p. 89.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Ivi.

<sup>37</sup> Cfr. P. M. Lützeler, cit., p. 149. Per approfondimenti si veda Isabelle Lorey, *Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault*, «Feministische Studien», n. 2, 1993, pp. 10-23.

<sup>38</sup> U, p. 93.

Seitdem flog ich durch die Welt, von Kontinent zu Kontinent, von Osten nach Westen, nach Westen, solange nach Westen, bis der Westen plötzlich wieder Osten war.<sup>39</sup>

Dalla prospettiva del volo e della velocità i confini sono sfumati e le coordinate geografiche diventano relative. Il viaggio in Russia è dunque una prosecuzione di quello in America ma anche un viaggio a ritroso, per confrontarsi con un passato che era già fortemente presente nel primo capitolo, quando più volte era stata pronunciata la frase «Die Russen sind fort». Significativamente, durante il volo da un continente ad un altro, raccolta in posizione fetale («Ich drehte mich im Schlaf [...] wie im Mutterleib»<sup>40</sup>) sospesa nel vuoto dell'assenza di dimora, la protagonista sogna per la prima volta la propria casa ed in particolare i momenti in cui i russi abbandonarono la Germania dell'est all'indomani della caduta del muro. Quelle facce «tartare», che scompaiono dalla sua vista nel sogno, ricompaiono davanti ai propri occhi all'aeroporto di Mosca, dove riceve l'accoglienza di Toma e Sascha che la portano a casa in una Chrysler con chauffeur. Le attese della protagonista, che ancora conservava l'immagine di una Toma adolescente, animata dagli ideali di fratellanza del socialismo («Genossin, Schwester, Liebste, Schönste! So fingen alle ihre Briefe an»<sup>41</sup>), vengono progressivamente disilluse di fronte ad una realtà profondamente cambiata da quella degli anni ottanta. La *Perestrojka* costituisce solo un ricordo sbiadito, i nuovi ricchi aspettano in coda per sette ore davanti ad una banca di raddoppiare i loro rubli con dollari americani, mentre più amaro è il destino di coloro che sono costretti ad avventarsi su una vecchia macchina arrugginita per recuperarne qualche pezzo, o a fare la fila per riempire il loro «Beutel» con un pezzo di pane. La parte gaudente della città vive cieca di fronte al suo specchio, e Toma, ormai irretita nella consumistica *way of life*, incita l'amica tedesca a godere della felicità presente senza riserve. Ma in questa realtà fatta di opulenza apparente, la protagonista si trova come «in einem Käfig im Kreis»<sup>42</sup>, oppressa e costretta dentro barriere immateriali pur godendo ed esercitando la sua libertà di viaggiare «durch die weite Welt»<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> U, p. 96.

<sup>40</sup> U, p. 93.

<sup>41</sup> U, p. 98.

<sup>42</sup> U, p. 111.

<sup>43</sup> Ivi.

La sensazione dell'insufficienza del viaggio qui provata, anticipa l'importante scena con cui l'opera si avvia alla sua conclusione. Si tratta dell'incontro con la nonna di Serjosha che rivolge alla donna le seguenti parole:

Ja, bleib nur, redete das Großmütterchen aus der Sofaecke heraus, bleib nur. Du bist hier wie anderswo am richtigen Ort, also kannst du auch hier sein. Es ist gleichgültig, wo du bist, alles ist richtig. Der Mensch muß nicht fort, wozu? Um die Welt zu sehen? Wozu? Der Mensch sieht immer sich selbst. Alles was er sieht, sieht ihm ähnlich, Länder, Leute, es ist alles nach seinem Maß. Er kann nicht wirklich Fremdes aufnehmen, der Mensch. Alles was er von draußen erkennen kann, ist er selbst. Er ist in sich eingeschlossen, und deshalb sucht er die Freiheit. Er sucht die Freiheit an einem Ort draußen. Wir Russen waren Nomaden, wir kennen das Umherziehen. Aber wir ziehen anders umher als ihr Ausländer. Wir suchen nicht die Freiheit. Wir suchen nichts. Wir ziehen zwischen Himmel und Steppe.<sup>44</sup>

Le parole della vecchina giungono dalla sua saggezza quasi centenaria e dall'appartenenza ad un antico popolo di nomadi. Il nomadismo che viene qui presentato e rivendicato non ha nulla a che fare con la ricerca di una presunta felicità o identità, acquisibile attraverso il viaggio e la conoscenza di altre terre ed altre genti. Niente, infatti, appare più estraneo all'uomo che se stesso, un'estraneità che vede negli altri ma che a lui appartiene intimamente. Non è dunque lo spostarsi fisicamente che può condurre alla meta. Le parole della nonna che sono espressione di un nomadismo mentale, promotrici di un pensiero di confronto che il singolo deve intraprendere con la differenza «in sé», diremmo, piuttosto che con quella «da sé», giungono alla protagonista alla fine di un'esperienza «ziellos» che aveva intrapreso senza avere in mente una meta ben precisa.

Difficile dire quanto questo messaggio della nonna, leggibile anche come un viaggio metafisico fra cielo e terra che non è più realizzabile<sup>45</sup>, venga recepito dalla protagonista, che decide però di tornare a casa, al punto di partenza, accompagnata dal russo Semjon. «Achtung, brüllte Semjon, wir landen!»<sup>46</sup> sono le ultime parole del testo che, dunque, si conclude con la chiusura di quella forma circolare che era stata anticipatamente annunciata. Ma il finale viene lasciato aperto, anzi sospesa nell'aria è ancora la vita della protagonista che lasciamo un attimo prima di atterrare in

<sup>44</sup> U, p. 118.

<sup>45</sup> G. Katthage, K. Schmidt, cit., p. 160.

<sup>46</sup> U, p. 124.

uno slancio di inusitato attaccamento alla vita<sup>47</sup>, un attimo prima di ricollocarsi nella sua vecchia e nuova patria.

L'immagine di una o più persone in volo posta a conclusione di un romanzo è tipica della letteratura postcoloniale che rappresenta le cosiddette *hyphenated identities*. Gli individui divisi fra due culture riconoscono nel volo lo spazio che meglio identifica la loro «appartenenza». Silvia Albertazzi lo definisce «trionfo della non appartenenza»<sup>48</sup>, ovvero il riconoscersi in un «nonluogo», percepibile solo attraverso l'azione del volare che va al di là delle capacità umane. Con l'espressione *nonluogo* Marc Augé definisce «uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico»<sup>49</sup>. Egli specifica che, proprio come i luoghi, i nonluoghi non esistono mai sotto una forma pura, ma compenetrano l'uno nell'altro, si cancellano a vicenda, sono «palinsesti in cui si riscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione»<sup>50</sup>. I nonluoghi sono le vie aeree, ferroviarie, autostradali, gli aerei, i treni, le auto, gli aeroporti, le stazioni, le catene alberghiere, i grandi centri commerciali, la rete di fili e quella senza fili che occupa lo spazio extraterrestre. I soggetti hanno un rapporto di tipo contrattualistico con i non luoghi; infatti, per accedere ad essi ed usufruirne si deve comprare un biglietto, pagare un pedaggio, passare la propria carta di credito. Attraverso queste operazioni, strettamente legate all'identità individuale di ognuno, si conquista il diritto all'anonimato. Se tale condizione di anonimato è avvertita come liberatoria e potenzialmente promotrice di innovazione identitaria – così è anche per la protagonista di *Die Überfliegerin* – questo stato non conduce alla maturazione di un'altra durata identità. Nei nonluoghi il passeggero si trova bombardato di immagini legate al commercio, alle vendite, ai trasporti e sperimenta l'incontro con il sé. Tale incontro si realizza attraverso l'identificazione con l'immagine propostagli, che si consuma nel tempo del presente perpetuo e che proietta il passeggero in una nuova «cosmologia» universale, costruita dalla pubblicità di alberghi, di compagnie aeree, di grandi magazzini. In tal modo egli viene introdotto in un nuovo sistema sovranazionale e allo

---

<sup>47</sup> «Ich will nicht sterben! Schrie ich da mit glasklarem, beobachtendem Geist, mit einer ganz neuen Art von Begeisterung», ivi.

<sup>48</sup> Cfr. Silvia Albertazzi, *Clarissa non abita più qui (e Virginia nemmeno)*. *Le scrittrici della diaspora indiana e l'arte di negoziare la città*, in id. (a cura di), «Appartenenze. La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese», Patron, Bologna, 1998, pp. 159-175.

<sup>49</sup> Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Editrice A, Milano, 1996, p. 73.

<sup>50</sup> Ibid., p. 74.

stesso tempo familiare, con cui il suo io è sollecitato a confrontarsi. Ma, «il passeggero dei non luoghi non ritrova la sua identità che al controllo della dogana, al casello autostradale o alla cassa»<sup>51</sup>, dice Augé.

Un motivo fin ora tralasciato, ma interessante per comprendere la riflessione di Angela Krauß sull'identità, è quello dell'entropia, che viene tematizzato esplicitamente nel libro. L'entropia è un principio termodinamico che viene compreso dall'autrice come legge del disordine crescente. Nel primo capitolo la protagonista esprime il desiderio di trovare una legge che possa contrastarlo, esprimendo così anche il desiderio di conquistare un ordine originario che non esiste più. L'insicurezza derivata dalla possibilità di acquisire una nuova forma, intesa come dimensione identitaria, porta la donna in questa fase a sperare quasi in un ritorno ad un passato in cui tutto era definito ed aveva una sua forma precisa. Ma la percezione cambia nella seconda parte. Nell'episodio finale, ambientato nel *second band shop*, la perdita d'orientamento che sopravviene in seguito all'abbandono nella montagna di vestiti non è giudicata in modo negativo. Al contrario la protagonista si concepisce come «Teil einer Vielheit, von der ich nicht geahnt hatte»<sup>52</sup>. Ciò la induce ad assumere un'apertura nei confronti della dimensione del proprio sé e del proprio corpo, che continua anche durante il viaggio in Russia, dove afferma: «Durch unerschrockenes Fliegen bin ich zu dieser Erkenntnis gelangt. Auch der Zustand der Entropie ist so reich an Erscheinungen, Formen und Figuren des Daseins, daß man ihn ohne Einschränkung Leben nennen kann»<sup>53</sup>. L'entropia non viene più percepita come disordine che non presenta alternative di vita possibili, al contrario viene riconosciuta la sua ricca possibilità di dare accesso a molteplici forme di esistenza. Paul Lützelzer interpreta il passaggio da un'iniziale diffidenza nei confronti dell'entropia ad una sua accettazione e positiva valutazione, in prospettiva del passaggio da moderno a postmoderno<sup>54</sup>. Infatti la metafora dell'entropia nel modernismo è utilizzata per indicare il dissolvimento del sistema e la perdita di valori, mentre nel postmodernismo gli scrittori la utilizzano per indicare la dissoluzione di strutture monadiche che costringono ad una visione unica del mondo, a vantaggio del pluralismo, della multiculturalità e dunque della democrazia.

Il cambiamento del concetto di entropia può inoltre essere considerato in relazione alla personale idea di scrittura della Krauß. Se l'autrice am-

<sup>51</sup> Ibid., p. 95.

<sup>52</sup> U, p. 85.

<sup>53</sup> U, p. 112.

<sup>54</sup> Cfr. P. Lützelzer, cit., p. 153.

mette che alla radice del suo impulso a scrivere c'è il bisogno «die Welt in eine Form zu bringen»<sup>55</sup> perché nella scrittura trova il modo per dare forma a ciò che nella vita è caotico, è anche consapevole che il suo pensiero non si può concentrare solo sulla creazione di un'unica immagine. Esso agisce piuttosto posizionando le immagini e le scene come in un palinsesto: «Eigentlich webe ich an dem ganzen Spinnennetz»<sup>56</sup>. L'immagine che ne deriva non è però mai definitiva, non si conclude. Per tale ragione la Krauß avverte la difficoltà di scrivere un romanzo, una storia cioè attraversata da un filo rosso che viene lentamente srotolato fino a giungere ad una meta finale. Si tratta di un *impasse* che riflette la situazione socio-politica del dopo Wende. L'autrice ammette di aver riposto nella caduta del muro grandi aspettative e che tale tensione interna si riflette nella composizione delle sue storie. Queste però finiscono in modo improvviso e brusco, per lasciare posto alla prossima storia, ancora una volta «Im anhaltenden Chaos»<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> S. Schulze / A. Krauß, *Die DDR war die beste Klausura-Gespräch mit Angela Krauß am 6. April 1994 in Leipzig*, in S. Schulze, cit., p. X.

<sup>56</sup> Ivi.

<sup>57</sup> Ibid., p. XV.

\* \* \*



Andrea Gnam  
(Berlin)

*Lakonische Realisten*  
*Literatur, Film und Kunst der frühen sechziger Jahre*

Generationenkonflikt und verstörende Umgangsformen bestimmen die Erinnerung an die «wilden» sechziger Jahre. Nachhaltige Veränderungen in weiten Bereichen der Alltagswelt sind das Ergebnis der Rebellion und ein – wenn auch durchaus nicht nur positives – Verdienst mit dem die sechziger Jahre in die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts eingegangen sind. Stagnation und Aufruhr bilden auch in der Ästhetik die beiden Pole dieses an kulturellen Extremen überaus reichen Jahrzehnts. Konnte die CDU noch Ende der fünfziger Jahre sehr erfolgreich mit dem Slogan «Keine Experimente» in den Wahlkampf ziehen, war «Wir wollen mehr Demokratie wagen» Ende der sechziger Jahre Willy Brandts programmatisches Motto. In der Zwischenzeit hatte sich im kulturellen Bereich und im bundesrepublikanischen Alltag ein Umbruch ereignet, der als eine der «umfassendsten kulturellen Entmachtungen einer Generation»<sup>1</sup> beschrieben worden ist: «Provokation» und «umfunktionieren», «politisieren» und «hinterfragen» sind die inzwischen fast vergessenen Leitmotive einer Rebellion, die sich gegen Institutionen wie Regeln des Zusammenlebens richtete. Bald allerdings wendet sich der Protest auch gegen die Literatur. Und ausgerechnet der Georg-Büchner Preisträger von 1963, Hans Magnus Enzensberger ist es, der als Autor von Gedichten und politischen Essays der Literatur politische Harmlosigkeit – und damit Folgenlosigkeit – bescheinigt. «Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche ge-

---

<sup>1</sup> Vgl. Wilfried Breyvogel: Provokation und Aufbruch der westdeutschen Jugend in den 50er und 60er Jahren. Konflikthafte Wege der Modernisierung der westdeutschen Gesellschaft in der frühen Bundesrepublik. In: Ulrich Herrmann (Hg.): Protestierende Jugend. Jugendopposition und politischer Protest in der deutschen Nachkriegsgeschichte. Weinheim 2002, S. 445-459, hier S. 458.

sellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben»<sup>2</sup>, befindet Hans Magnus Enzensberger 1968 in der Zeitschrift «Kursbuch» über die ausbleibende unmittelbare Wirkungskraft des Literarischen. Dieses generell ausgesprochene Verdikt über die Literatur richtet sich vor allem gegen Hoffnungen, dass direkte politische Agitation und Solidaritätsbekundungen für Vietnam oder Persien konkrete «Ergebnisse» zur Folge haben könnten. Es hat aber auch Dokumentarliteratur zu deutschen Verhältnissen wie beispielsweise Günter Wallraffs Reportagen als Arbeiter in deutschen Industriebetrieben im Auge. In zeitgenössischer Blindheit übersieht Enzensbergers Kritik dabei die eminente ästhetische Herausforderung jener Jahre, die an eingeschliffenen Seh- und Lesegewohnheiten rührt<sup>3</sup>. Lange vor den Ereignissen von 1968 zeichnet sich in Literatur, Film und Kunst eine ästhetische Aufbruchstimmung ab, die von den kulturpolitischen Akteuren der 68er in ihrer Tragweite weitgehend unterschätzt worden ist.

Eine Neuorientierung, wie sie in diesem Jahrhundert ansonsten nur in den zwanziger Jahren stattgefunden hat, zeigt sich zeitgleich in Film, Literatur und Kunst. Das Leben in der materiell prosperierenden, wiewohl ermatteten Nachkriegsgesellschaft wird von Tagträumen und visuellen Phantasien beflügelt: Autoren wie Filmemacher erfinden eindrucksvolle Gesten des Ausbruchs und bereiten damit durch intellektuelle Irritation ästhetisches Vergnügen. Inmitten einer verwalteten Umgebung schafft sich ihr phantasievoller, «antiautoritären» Geist eigenen Raum und ist zu Beginn der Studentenbewegung bis hinein in die Wahl politischer Aktionsformen zu spüren. Einen Höhepunkt stellte der lakonische Kommentar Fritz Teufels bei einer Gerichtsverhandlung in Berlin dar, der die Aufforderung des Richters, sich als Angeklagter von seinem Platz zu erheben mit der Bemerkung quittiert: «Wenn's der Wahrheitsfindung dient».

In der Literatur der frühen sechziger Jahre werden Organisationsabläufe, die der Sichtbarkeit entzogen sind, zum Gegenstand des Erzählens. Aber auch Planung und Aberwitz von Strukturen, die in so großem Maßstab angelegt sind, dass es im Prinzip keine Ereignisse gibt, die sie ausfüllen können, werden kühl persifliert: Die Fallstricke eines scheinbar reibungslos funktionierenden Gemeinwesens gelangen in den Blick der Öff-

<sup>2</sup> Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*. In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 187-200, hier S. 195.

<sup>3</sup> Die Zeit, in welcher «der Bruch mit konventionellen Schreib- (Mal-, Kompositions-) Weisen noch als Herausforderung gelten konnte» sei vorbei, befindet Enzensberger knapp. «Sie stoßen nicht von ungefähr auf das wohlwollende Verständnis der herrschenden Institutionen und werden dementsprechend dotiert.» Vgl. Enzensberger S. 194.

fentlichkeit. Ein ambivalenter Realismus erkundet vor allem das, was «das Straßenbild» zunächst nicht zeigt, wie es bei Uwe Johnson im «Dritten Buch über Achim» heißt.<sup>4</sup> Scheinbar triviale Oberflächenphänomene werden kenntnisreich analysiert, Witz und die Lust an der Vermischung von dokumentarischem Material mit erfundenen Geschichten kennzeichnen diese zeitgenössische Spielart des Realismus.

Will Literatur einem ästhetischen Anspruch gerecht werden, der über die aktuellen Anforderungen des Tages hinaus weist, lebt sie von der Schönheit und Eigenwilligkeit ihrer Bilder. Wie verhält sich der Reichtum literarischer Bilder, ihre unverwechselbare Sprache, zu den Umständen der jeweiligen historischen Erfahrung? Immer dann, wenn über die Fiktion des Erzählens hinaus das Verständnis für eine historische Situation geschaffen werden soll, steht diese Übersetzungsleistung in ihrer medialen Eigenart zur Debatte. Die naive “Gretchenfrage” der Literatur: «Wie hältst Du es mit der Realität?» stellt sich für die Autoren der sechziger Jahre nicht anders als für ihre Kollegen in den zwanziger Jahren. Die Antwort auf dieses wohlfeile Ansinnen ist in den sechziger Jahren eine spielerisch gehandhabte Variante der Literatur des Konjunktivs.

Das Denken in Möglichkeiten, wie es schon Robert Musil in seinem Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» in Aussicht gestellt hatte, beherrscht das Feld. Max Frischs programmatisch betitelter Roman «Mein Name sei Gantenbein» (1964), aber auch Marie Luise Kaschnitz’ elegische «Beschreibung eines Dorfes» (1966), und George Perecs in endlosen Schleifen mäandernder Roman «Die Dinge. Eine Geschichte aus den sechziger Jahren» (1965) bedienen sich des Konjunktivs. Der Möglichkeitssinn regiert ebenso in Uwe Johnsons «Das dritte Buch über Achim» (1961) wie in Wolfgang Hildesheimers Roman «Tynset» (1965). Ausgehend von dem was ist, beschäftigt sich der Möglichkeitssinn mit dem, was auch alternativ zum Bestehenden hätte verwirklicht werden können. Wie hätte die Welt – aus den gleichen Bauteilen – anders zusammengesetzt werden können? In den bewegten Zeiten der sechziger Jahre gibt es eine Vielfalt offener, einander widersprechender, oft auch verwirrender Möglichkeiten die Grundlinien des gesellschaftlichen Lebens neu zu gestalten. Dies ist Thema der Literatur, aber auch des Theaters dieser Zeit. Peter Handkes skandalträchtiges Stück «Publikumsbeschimpfung» (1966) markiert einen frühen Höhepunkt dieser Entwicklung. Das auktoriale Spiel mit der Vielfalt der Möglichkeiten führt bis zum Entzug jeglicher Gewissheiten über den Realitätsstatus des Erzählten. Das Publikum, das von den

---

<sup>4</sup> Vgl. Uwe Johnson (1961): Das dritte Buch über Achim. Ffm 2000, S. 39.

Schauspielern der «Publikumsbeschimpfung» – wohlangekündigt und nach allen Regeln der Kunst – beschimpft wird, stürmt zunächst empört die Bühne. Als die Sache bekannt geworden ist, wird das “spontane” Zurückschimpfen des Publikums in späteren Vorstellungen zu einer rituellen Handlung. Das einst provozierende Theaterstück erhält Kultstatus<sup>5</sup>.

Handelt es sich bei einem Text um Dokumentation, handelt es sich um Fiktion? Die Grenze ist nicht leicht festzustellen, da gerade auch das Dokumentarische den Akt des Auswählens, und damit der Partei ergreifenden Selektion erfordert: das Material bedarf einer bestimmten Ordnung. Mit dieser Ordnung werden – gewollt oder ungewollt – Aussagen getroffen. So ruht der Blick zeitgenössischer Schriftsteller, die das Neue suchen und Elemente der Wirklichkeit als Ausgangsmaterial ihrer Werke nehmen, zunächst auf der Beschreibung der Organisationsformen. Diese stecken das Feld ab, innerhalb dessen der Blick für neue Möglichkeiten geschärft werden kann. So werden in Handkes Stück zwar die Vorbereitungen für eine ordentliche Theatervorführung beschrieben und getroffen – der Vorhang ist geschlossen, man meint Bühnenarbeiter zu hören, nur korrekt gekleidetes Publikum hat Einlass gefunden – als der Vorhang sich aber öffnet, ist die Bühne leer, das Licht geht wieder an, die Schauspieler erscheinen in Straßenkleidung<sup>6</sup>.

Zeitspezifisch für Literatur, Film, und Kunst der Sechziger Jahre ist das nüchterne Offenlegen des “Gerüsts”. Medien, Verkehr, die Welt der Waren und unterschiedliche Sprachstile sind die Stahlträger, auf das sich das – stets vom Einsturz bedrohte – Haus der Realität stützt. Es ist in seiner Stabilität desto gefährdeter, je weiter die Fenster zum Feld der Möglichkeiten hin offen stehen.

«[...] ich gebe zu: ich bin um Genauigkeit verlegen»<sup>7</sup>, schreibt 1961 Uwe Johnson in seinem Roman «Das dritte Buch über Achim». Das Werk nimmt sich als eines der ersten der Thematik der deutsch-deutschen Grenze an. Erzählt wird die Geschichte eines nicht zu Ende geschriebenen Buches. Zum Gegenstand haben soll es den gesellschaftlichen Aufstieg eines Radrennfahrers vom Maurerlehrling zum Nationalhelden der – um Anerkennung ringenden – DDR. Karsch, der Erzähler in Uwe John-

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Christel Terhorst: Peter Handke. Die Entstehung literarischen Ruhms: die Bedeutung der literarischen Tageskritik für die Rezeption des frühen Peter Handke. Ffm 1990, S. 53-99.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Handke (1966) Publikumsbeschimpfung. In: ders. Stücke 1, S. 13-47, hier S. 15f.

<sup>7</sup> Vgl. Johnson S. 7f.

sons Buch, ist ein Journalist aus dem Westen. Er hat von einem DDR-Verlag den Auftrag erhalten, die Lebensgeschichte des erfolgreichen Radrennfahrers Achim als exemplarische Biographie eines Staatsbürgers der DDR darzustellen. Angesichts der historischen Erfahrung mit den unterschiedlichen Sprachregelungen und Lebenswelten der beiden deutschen Staaten erweist sich die Aufgabe als zunehmend schwierig. Was zunächst den Charakter einer klarumrissenen Vorgabe zu haben scheint, gestaltet sich im Zuge der Arbeit als kaum zu bewältigendes erzählerisches Unterfangen. Gerade, wenn ein Autor um Genauigkeit der Darstellung bemüht ist, findet er sich vor ästhetische Grundsatzentscheidungen gestellt: es gilt unter einer Fülle von Wahrnehmungsperspektiven zu wählen. Karsch erprobt unterschiedliche Methoden der Beschreibung: die Darstellungsformen reichen von der faktenglänzenden Beschreibung technischer Abläufe, die je präziser geschildert, desto verwirrender werden, über den Thriller bis hin zu kinematographischen Erzählformen<sup>8</sup>. Zunächst aber spielt er mit dem Gedanken, die biographischen Stationen des Rennfahrers Achim, für dessen Figur der historische Rennsportler «Täve» Schur Uwe Johnson unfreiwillig Pate gestanden hat<sup>9</sup>, an das «Sinnbild» des städtischen Hauptbahnhofs in Ostberlin zu knüpfen<sup>10</sup>. Im literarischen Werk einleuchtende, tragfähige «Sinnbilder» zu entwerfen, die paradigmatisch gesellschaftliche Prozesse veranschaulichen können, bildet Desiderat und Maxime zeitgenössischer sozialistischer Literaturtheorie. Der städtische Verkehrsknotenpunkt Hauptbahnhof mit seiner Vielzahl an Gleisen, der Geschichte seiner Infrastruktur und den Gesprächen der Reisenden könnte ein idealer Schauplatz sein, um alle Hintergrundinformationen über den Aufstieg des Helden in sich aufnehmen. Dieser ist vom eher als schwierig vorgestellten, sport- und technikbegeisterten Jugendlichen zum gefeierten, geradlinigen Nationalhelden des Arbeiter- und Bauernstaates avanciert. Allerdings will sich trotz der Wahl der scheinbar als Modell so gut geeigneten Lokalität die richtige Perspektive für den professionell Schreibenden nicht ergeben: Beschreibt der Erzähler die sichtbare Oberfläche des Verkehrstreibens oder die Fassade des Bahnhofs ergeben sich sofort die Fragen nach der

---

<sup>8</sup> Vgl. Johnson S. 238-252. Hier erprobt der Erzähler verschiedene – alphabetisch durchgezählte – Schreibstile und bricht bei G «Oder noch anders», bzw. I «Oder gar nicht» das Experiment ab.

<sup>9</sup> Vgl. dazu: Karl Pestalozzi: Achim alias Täve Schur. Uwe Johnsons zweiter Roman und seine Vorlage. In: Uwe Johnson. Hrsg. v. Rainer Gerlach und Matthias Richter. Ffm 1984, S. 152-164 und vgl. Uwe Johnsons Erwiderung «Einverstanden, Herr Pestalozzi» in: ders.: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Ffm 1980, S. 177-193.

<sup>10</sup> Vgl. Johnson S. 44-52.

darunter verborgenen Welt. Die Architektur enthält ein kalkuliertes oder unbeabsichtigtes Täuschungsmanöver: die «rustizierte Fassade» des Bahnhofs verbirgt das Stahlgerüst und gerade das Straßenbild lässt wenig Aussagen über die tatsächlichen Lebensverhältnisse zu. Denn, so resümiert der Erzähler das missglückte Erzählprojekt am Beispiel des Reisegepäcks, das er auf dem Bahnhof zu sehen bekommt: «schönste Koffer aus Leder sind mitunter bloß vererbt»<sup>11</sup>. Diese auf den ersten Blick en passant geäußerte Beobachtung enthält eine grundlegende Kritik. Das Konstrukt vom Hauptbahnhof als Modell des Erzählens beruht auf den Vorgaben der Ästhetik des sozialistischen Realismus, die auf einem geschlossenen Bildaufbau besteht. Es versagt beim ersten Lokaltermin des Erzählers am Schauplatz seiner Wahl und hält damit einer Konfrontation mit lebensweltlicher Wahrnehmung nicht stand.

Ob das Kursbuch der Eisenbahn ein Modell zeitgenössischen Erzählens sein kann, diese Frage stellt sich dann bei Wolfgang Hildesheimer. Wie eine ins Skurrile verschobene Antwort auf die erzähltechnischen Skrupel von Johnsons *Journalist* liest sich das Lob des Kursbuchs der norwegischen Eisenbahn in «Tynset». Das «Kursbuch», schwärmt der von Schlaflosigkeit geplagte Ich-Erzähler über seine allabendliche Lektüre, enthält «kein Wort, keine Zahl und kein Zeichen zuviel»<sup>12</sup>. Der Gegenstand ist auf das Wesentliche beschränkt, klare Zeichen und strenge Ordnung organisieren den Text: «[...] jede Ankunftszeit und jede Abfahrtszeit stehen für einen tatsächlichen, nachprüfbaren Vorgang: eine Ankunft, eine Abfahrt»<sup>13</sup>. Buch und Lebenswelt stehen zueinander in einem spannungslosen, aber korrekten Verhältnis von Eins zu Eins. Jede Reise ist «eine Bestätigung der relativen Verlässlichkeit dieses Buches, dem kein anderes Motiv zugrunde liegt als eben diese Verlässlichkeit»<sup>14</sup>. Allerdings gibt es, ähnlich wie beim Modell des Hauptbahnhofes, der ein mögliches Symbol für ein vorbildlich verlaufenes Leben eines DDR Bürgers sein soll, auch beim Kursbuch eine Größe, die das ideale Abbildungsverhältnis unterläuft: hier ist es die Einbildungskraft des Lesers. Die Namen von Städten und Orten evozieren Landschaftsbilder aus Erinnerung und Phantasie. Der erwartungsvolle Leser überbrückt mit ihnen den semantisch freien Raum zwischen fremd klingenden Ortsnamen, die im Kursbuch sachlich und korrekt lediglich mit der zurückzulegenden Kilometerzahl charakteri-

<sup>11</sup> Vgl. Johnson S. 51.

<sup>12</sup> Wolfgang Hildesheimer (1965): *Tynset*. Ffm 1991, S. 11.

<sup>13</sup> Hildesheimer S. 11.

<sup>14</sup> Hildesheimer S. 11.

siert sind<sup>15</sup>. Hildesheimers zurückgezogen lebender Erzähler wählt kurzerhand «Tynset», den Namen eines unbedeutenden Provinznestes, das an das norwegische Eisenbahnnetz angeschlossen ist, zum fernen Bezugspunkt seiner Sehnsüchte.

Mit einem unbestimmten Fernweh und der Wahl eines beliebigen Ortes, von dem er nur weiß, dass er an das Verkehrsnetz angebunden ist, trifft er den Nerv der Zeit: Der freie Verkehr von Personen ist eine der Organisationsformen, auf denen die symbolische Ordnung der "Fortschrittsgesellschaft" der sechziger Jahre beruht. Sie ist auch dann wirksam, wenn der Verkehr wie im Falle des Ostberliner Hauptbahnhofs an der Zonengrenze sein Ende findet. Und die symbolische Ordnung ist selbst noch präsent, wenn, wie in Hildesheimers «Tynset», ein beliebiger Ort an der Eisenbahnstrecke zum Inbegriff aller Verheißungen erklärt worden ist – von einer Person, die ihr Haus seit Monaten nicht verlassen hat und mit dem Gedanken spielt, sich fortan ganz auf ihr Bett zurückzuziehen. «Kursbuch» heißt dann auch mit etwas programmatischerem Ernst als bei Hildesheimer die 1965 erstmals erschienene Kulturzeitschrift Hans Magnus Enzensbergers.

Wie sehr der ungehinderte Verkehr und die Möglichkeiten Lebensumstände und Beruf frei wählen zu können zum Mythos geworden sind, und wie sehr dieser Mythos über tatsächliche Lebensbedingungen und Erfahrungen hinwegtäuscht, thematisiert eindrucksvoll die «Flucht der Anita G.»<sup>16</sup> in Alexander Kluges erstem abendfüllenden Spielfilm «Abschied von Gestern» (1966). Eine junge Frau kommt aus der DDR in den Westen. Ihre Schulbildung, die sie mit dem Abitur abgeschlossen hat, wird in der Bundesrepublik nicht anerkannt. Anita schlägt sich mit kleinen Eigentumsdelikten und Gelegenheitsjobs durch, eilt von Ort zu Ort quer durch die Bundesrepublik. Von Bewährungshelferin und Gefängnispsychologin wird sie zu Beginn und am Ende ihrer Flucht staatlich «betreut». Auch diverse Liebhaber gefallen sich in der Rolle des wohlmeinenden Erziehers. Der Film zeigt die Absurdität institutioneller Logik und formuliert damit eines der späteren Hauptanliegen der Sechziger-Jahre-Rebellen. In einem Prozess wegen eines Eigentumsdeliktes behauptet der Vorsitzende Richter bei einer Gerichtsverhandlung schroff, traumatisierende Kindheitserfahrungen während der NS-Zeit könnten Anita nicht als mildernde Um-

---

<sup>15</sup> Hildesheimer S. 11f.

<sup>16</sup> «Anita G.» lautet der Titel einer Erzählung von Alexander Kluge, welche die Vorlage für «Abschied von Gestern» abgegeben hat. In: Alexander Kluge (1962): *Lebensläufe*, Ffm 1986, S. 92-110.

stände angerechnet werden. Das Kind sei zu klein gewesen, um Erinnerungen ausbilden zu können, die bis in das Erwachsenenleben hineinreichten und sie belasteten. Gleichzeitig aber fordert er ein hohes Unrechtsbewusstsein bei der Angeklagten für das von ihr begangene Eigentumsdelikt: Um sich vor Kälte zu schützen, hatte sie einer Arbeitskollegin eine Stickjacke entwendet.

Vielversprechender als der Blick auf die scheinbar unverbrüchliche Ordnung gesellschaftlicher Organisation erweist sich im Film dann die Konzentration auf die Botschaften von Gestik und Mimik. Die Körpersprache verrät auch kleinste Abweichungen gegenüber vorgezeichneten Sprachregelungen und einstudierten Verhaltensmustern. Sie wird deshalb zum eigentlichen Hoffnungsträger für den angestrebten Wandel im Denken und Handeln. Nicht nur bei Alexander Kluge, auch bei Wolfgang Hildesheimer, Uwe Johnson, und Jean-Luc Godard ist es dann Part der Frauen, aus den Spuren körperlichen Unbehagens die einprägsame symbolische Geste zu entwickeln. So verweigert Karin, die Freundin des Radrennfahrers im «Dritten Buch über Achim» dem Regierungschef den Händedruck<sup>17</sup> und zeigt in vielen kleinen, eigenwilligen Bewegungen beeindruckende Unangepasstheit. Anita, die sympathische Hauptfigur in Kluges Film «Abschied von Gestern», imitiert in beklemmender Komik die betulichen Gesten ihrer Bewährungshelferin. Celestina, die katholische Haushälterin des Ich-Erzählers in «Tynset», fordert bei einem unerwarteten nächtlichen Aufeinandertreffen in der Küche von diesem, er möge sie segnen<sup>18</sup>. In alkoholisiertem Zustand hält sie ihn für Christus, den Herrn persönlich, und fordert von ihm Absolution für ihre Sünden. Der so Angesprochene, übernächtigt und selbst nicht mehr ganz nüchtern, hat nur noch eine vage Erinnerung daran, wie die begehrte Geste auszuführen sei: schnell und ein wenig zerstreut sollte sie sein. Doch statt des in die Luft getuschten Kreuzzeichens, dessen genauer Bewegungsverlauf ihm als Nicht-Katholiken offensichtlich entfallen ist, küsst er sie auf die Stirn und fährt ihr rasch über den Kopf. Die gut gemeinte, aber falsch gewählte Gebärde enthüllt der jäh ernüchterten und tief enttäuschten Frau seine profane Identität.

Die jüngste Vergangenheit ist nicht nur in «Abschied von Gestern» prägender Antrieb des Geschehens. Politischer Hintergrund der Literatur der sechziger Jahre wie der Studentenrevolte ist der Blick auf die in den fünfziger Jahren erfolgreich verdrängte jüngste Vergangenheit. Ausdrück-

---

<sup>17</sup> Vgl. Johnson S. 270.

<sup>18</sup> Vgl. Hildesheimer S. 230.



lich thematisiert wird dieser Stoff in politisch engagierten, mit Dokumentarmaterial arbeitenden Stücken von Peter Weiss (*Die Ermittlung*, 1965), Rolf Hochhuth (*Der Stellvertreter*, 1963) oder Heinar Kipphard (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964). Während in der Bundesrepublik der Blick auf die Verbrechen der NS-Zeit nach wie vor ein unerwünschtes Thema bleibt, tabuisiert die DDR den Widerstand im eigenen Land, der sich gegen die Politik des jungen Staates wendet. Dies zeigt sich auch in den Arbeiten Johnsons und Hildesheimers: Der umjubelte Rennfahrer Achim hatte 1953 am Juni-Aufstand teilgenommen. Dieser in den bisherigen Veröffentlichungen von offizieller Seite verschwiegene Umstand bildet einen dunklen Fleck in seiner Biographie. Diese Information, die Karsch erst spät zugespielt wird<sup>19</sup>, ist es dann auch, die schließlich zum Scheitern des Buchprojektes führt. Der Westjournalist sieht sich nicht mehr in der Lage, auch diese Seite des Sportlers in ein stimmigen Bild seines Helden zu integrieren.

Der Erzähler von «Tynset» indes betreibt – zunächst sehr erfolgreich – nächtlichen Telefonterror. Er ruft ein Opfer an, dessen Nummer er wahllos dem örtlichen Telefonbuch entnommen hat, um ihm in der Rolle des wohlmeinenden Warners zu unterbreiten, «alles» sei entdeckt. Schon beim ersten Anruf ist er erfolgreich, weitere Gesprächspartner werden aufgeschreckt und verlassen kopfüber ihr Zuhause, das ihnen bis zu diesem Zeitpunkt Zuflucht geboten hatte<sup>20</sup>. Das (serielle) Konzept geht auf: fast alle Opfer des Erzähler sind ehemalige Täter und fühlen sich als solche schuldig. Erst als der Erzähler gezielt belastete Gesprächspartner wählt, fliegt der «Schwindel» auf: die eigentlichen Drahtzieher wissen sich mit Hilfe des Staates zu schützen, sie haben Fangschaltungen installiert und lassen jetzt ihrerseits den Anrufer staatlich überwachen.

Sei es der verunglückte Segen, sei es die symbolische Drohgebärde am Telefon, solche Gesten der subversiven Aktion prägen sich dem Leser ein. Sie bilden einen eigenen Kommentar zum Zeitgeschehen. Grundzüge der Grammatik einer visuell geprägten Formensprache werden hier sichtbar. Dieser – zunächst – ästhetische Fundus an Rebellion, der sich vor dem geistigen Auge des Lesers entspinnt, korrespondiert später mit studentischen Protestformen. Die Freude an der Aktion, die phantasievollen Störung, das «Umfunktionieren» von scheinbar vorhersehbaren Abläufen und Regelwerken im «wirklichen Leben» wird hier entworfen und vorgeführt. Die 68er Matadoren der Literaturkritik sind zu sehr Zeitgenossen, um

---

<sup>19</sup> Vgl. Johnson S. 260f.

<sup>20</sup> Vgl. Hildesheimer S. 31-45.

diese Zusammenhänge zu sehen. Zu den Hoch-Zeiten der Revolte wird die Literatur, nachdem sie die ideologische Reduktion auf das rein Dokumentarische nicht erfüllt, für politisch obsolet erklärt.

Den ästhetischen Gehalt solcher Gesten haben andererseits schon früh die Aktionskünstler erkannt. Sie wählen reale Szenarien als dokumentarisches Umfeld ihrer Aktionen. So veranstalten beispielsweise Gerhard Richter und Konrad Lueg in einem Düsseldorfer Möbelhaus 1963 ein «Sit in» eigener Art. «Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus», heißt das Projekt<sup>21</sup>. Die im Kaufhaus zum Erwerb angebotenen Sessel werden wie Plastiken auf Sockel deponiert. Die beiden Akteure lassen sich als lebendiges Kunstwerk oder selbst zum Inventar geworden darauf nieder und residieren in dem vom Kaufhaus ausstaffierten, modernen Musterwohnzimmer. Fichtelnadelspray wird versprüht und mit Tagesschau bei Bier und Korn ein beklemmendes häusliches Idyll inszeniert. Schließlich steigen die Herren von ihrem Sockel herab. Die Gäste werden durch das Haus geführt, während Tanzmusik erklingt, die von einer Ansage, in der «ausgesuchte Texte aus Möbelhauskatalogen» rezitiert werden, unterbrochen wird.

Die Gegenwärtigkeit der jüngsten Geschichte und der schnelle Konsum von industriell gefertigten Objekten, die Irritation massengerechter Vervielfältigung und schließlich der Verschleiß dieser Produkte sind Gegenstand der Popkunst. Sie lässt sich gleichermaßen als kritischer Spiegel der Gegenwartskultur wie mediengerechtes Erfolgskonzept vermarkten. Auch hier ist die Kenntnis des «Skeletts», der Organisationsabläufe, Bedingung für die Aktion. Der Markt nimmt auf, was sich durch serielle Wiederholung und angenommene Harmlosigkeit immer wieder von neuem ins Gedächtnis zu rufen weiß. So reüssiert Andy Warhol finanziell erst, als er – statt seriell reproduzierte Aufnahmen von «Disasters», Autounfällen und Hinrichtungsstühlen, herzustellen – sich den harmlosen Fetischen der Alltagskultur zuwendet<sup>22</sup>. Campbells Suppendosen und das Gesicht von Marilyn Monroe verbinden sich seither zuerst mit seinem Namen. Roy Lichtenstein setzt auf die Wiedererkennbarkeit eines grob vergrößerten Punktrasters, wie es zur Reproduktion von Fotografien in Zeitschriften

---

<sup>21</sup> Vgl. Martin Hentschel: Leben mit Pop - Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus von Konrad Lueg und Gerhard Richter. In: Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum. Hrsg. v. Max Hollein und Christoph Grunenberg. Ostfildern 2002, S. 179-187.

<sup>22</sup> Vgl. Thomas Crow: Die Kunst der Sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys. Köln 1997, S. 83-85.

verwendet wird. Vereinfachte Gegenstände, der Comic-Ästhetik entnommen, werden auf das Raster aufgezogen: vom Tortenstück bis zum Revolver wird alles gleichermaßen bildfähig, clean und wieder erkennbar.

Anders als in der Bildenden Kunst, in der die Pop-Art ungeheureren Erfolg hat, haben solche Verfahren in Literatur und Film eine natürliche Grenze: die Schranke von Langeweile und Trivialität. Während Andy Warhol und Lichtenstein reüssieren, kann der seriellen Wiederholung im Bereich der Sprache und der bewegten Bilder nur mühsam ästhetischer Reiz abgewonnen werden. George Perecs Roman «Die Dinge» kreist in nicht enden wollenden Variationen um die Anschaffung von Gegenständen und deren Bedeutung für den Gefühlshaushalt eines jungen Paares<sup>23</sup>. Perecs Konsequenz bildet allerdings in der literarischen Landschaft eher eine Ausnahme. Film und Literatur sind mit Rücksicht auf die schnelle Ermüdung des Rezipienten in den sechziger Jahren weniger auf minimalistische Themen von Wiederholung und Variation, sondern auf das Sichtbarmachen von Strukturen ausgerichtet. Immer wieder neu werden Gesten des Ausbruch gezeigt, die oft den Charakter der Verstörung annehmen.

Wie Fremdkörper wirken in einem solchen Klima dann lyrische Einsprengsel, Phasen der Ruhe und der Erholung. Rückblickend lässt sich dies bereits an einem frühen Film zeigen, der noch in den fünfziger Jahren entstanden ist, aber ganz den Geist der sechziger Jahre atmet. Jean Luc Godards rasanter Film «A bout de souffle» (1959), ein Frühwerk, ist bahnbrechend für die Ästhetik der «Nouvelle vague» und sein deutsches Pendant, den «Autorenfilm», geworden. Ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht, ohne Verwendung von Scheinwerfern, Stativ und Kamerawagen aufgenommen, widersetzt sich der Film allen bisher gültigen Regeln der Filmkunst. In weiten Zügen ist er von Telefonaten und Autofahrten, Interviews und Gesprächsfetzen und lauter, kühler Jazzmusik bestimmt. Um so eindringlicher sprengen intime Passagen des Innehaltens die kühn angelegte Gesamtstruktur. Sie sind der Filmgeschichte entnommen, dem deutschen Kammerspielfilm der zwanziger Jahre beispielsweise, der eine intim-lyrische Kameraführung kennt, die ganz in Blicken, Mimik und Gesten aufgeht. Der junge Jean Paul Belmondo, grausamer und zugleich liebenswürdiger Antiheld des Films, imitiert in der Rolle des jungen Gangsters die Körpersprache Humphrey Bogarts. Seine junge amerikanische Geliebte Patricia, würde, wie die Schauspielerin, die Bogarts Partne-

---

<sup>23</sup> Georges Perec (1965): *Les choses*. Paris 1965. (dt: *Die Dinge*. Eine Geschichte aus den sechziger Jahren. Berlin 1967.)

rin in «Casablanca» spielt, lieber «Ingrid» heißen. Sie übt sich ebenfalls in einem Repertoire kühler Gesten, zu dem dann schließlich auch der Verrat des Geliebten an die Polizei gehören wird. Realität und Fiktion sind so stark miteinander verzahnt, dass es für sie dieses Beweises ihrer fehlenden Liebe bedarf, um das ewige Spiel: «ich liebe ihn – ich liebe ihn nicht» durch einen “Realitätsschock” zu beenden.

Auseinandersetzung mit der Geschichte heißt gerade im Fall von *Nouvelle Vague* und Autorenfilm, den beiden miteinander verwandten Stilrichtungen des Films der sechziger Jahre, auch Auseinandersetzung mit der Geschichte des eigenen Mediums. In der Sprache des Filmes wirkt dies verblüffend und neu, in der Literatur, die sich schon lange dazu bekennt, sich mehr auf andere Bücher als auf das Leben zu berufen, wirkt dies erst dann irritierend, wenn die Grenzen sich – fiktiv- zur Realität hin öffnen.

Ein ähnliches Verfahren wie in Godards Film «A bout de souffle» findet sich im Filmschaffen Alexander Kluges: Auch hier erscheinen Inseln der Intimität wie Botschaften von einem anderen Stern. Ganz traditionell verharret auch in «Abschied von Gestern» die Kamera in manchen Szenen lange auf ihren Gegenständen. Der Bildaufbau erscheint wohlüberlegt und die Dialoge umkreisen tatsächlich nur einen Gegenstand. Traditionelle Sehgewohnheiten werden befriedigt, aber diese einfache Tatsache irritiert inmitten der Experimente jetzt zutiefst. Die gewohnte Filmästhetik, die dem Zuschauer wie eine zweite Natur erscheinen mag, wird als ebenso konstruiert erlebt wie zuvor die Neuerungen und Rückbezüge auf die Geschichte des Films.

Dieses Fremdwerden gewohnter Situationen, auf denen in der ästhetischen Darstellung ein fast schon ethnologischer Blick ruht, mag auch der Grund sein, warum in den siebziger Jahren sich das Blatt wieder wendet. Die «neue Innerlichkeit» der Literatur dieses Jahrzehnts interessiert sich für die rein subjektiv erfahrenen Zustände des Alltagslebens. Der große, von verstörenden Gesten getragene, ästhetische Aufbruch der sechziger Jahre konfrontiert den Zuschauer mit erwägenswerten wie absurden, real vorhandenen wie imaginären Möglichkeiten. Man hofft der Funke möge von der ästhetischen auf die politische Ebene überspringen. Bereits in den siebziger Jahren wird dieser Höhenflug, der den sechziger Jahren seine eigenwillige ästhetische Signatur aufprägt in Film wie Literatur auf die momentanen Erfordernisse der eigenen Befindlichkeit reduziert. Die Revolte sieht nicht nur politisch, sondern auch ästhetisch ihrem Ende entgegen.

Stefania La Vaccara  
(Catania)

*Contro i terrorismi e l'esasperazione delle ideologie  
La morte di Danton secondo Aleksandar Popovski*

Affascinante e tormentata appare la secolare storia della Macedonia, patria del giovane regista Aleksandar Popovski (1969), che con tanto orgoglio se ne proclama cittadino e che appare oggi come uno dei protagonisti più significativi di una rinascita culturale del popolo macedone<sup>1</sup>. Diplomatosi in regia teatrale e filmica, ha debuttato contemporaneamente nel cinema<sup>2</sup> e nel teatro, sebbene negli ultimi anni il suo interesse sembri concentrarsi su quest'ultimo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Da sempre terra caratterizzata dalla coesistenza di diversi popoli, sul nucleo primigenio di macedoni, affini ai greci, e degli illiri, ha visto susseguirsi dominazioni romane, bizantine, barbariche: fino a quando, nel VII secolo, vi si insediarono stabilmente gli slavi. Per diversi secoli fu dominata dai turchi, che conquistarono nel XIV secolo il neonato Regno di Serbia e vi imposero la civiltà e la religione musulmana. La sua identità è stata afflitta da spartizioni, annessioni e disgiunzioni: dopo la seconda guerra balcanica, nel 1913, fu divisa tra Serbia, Grecia e Bulgaria; dopo la seconda guerra mondiale divenne indipendente e andò a costituire una delle Repubbliche della Jugoslavia, dalla quale si è separata nel 1991. Dolorosi e tormentati sono stati i rapporti con la minoranza etnica degli albanesi, e l'astio con la Grecia si è ricomposto solo recentemente. Nel 1993 è stata ammessa all'ONU e nel 1995 al Consiglio d'Europa.

<sup>2</sup> Ha girato i film *Light Grey* (1993) e, insieme a Darko Mitrevski, *Goodbye XX Century* (1998), entrambi presentati a festival cinematografici di tutto il mondo. Ha ottenuto diversi premi come il Méliès d'argento per il migliore film europeo nel campo del fantastico, l'Helsinki 1999 e il B-Movie. È stato assistente alla regia in *The Pacemaker* di Mimi Leder, realizzato nel 1996. Ha realizzato anche produzioni televisive e video: uno spettacolo musicale intitolato *Subway*, nel 1993 (destinato al TV Festival a Plovdiv), il documentario *Bu Tailors*, spettacoli di intrattenimento su MTV nel 1995, un documentario sulla situazione della cultura macedone per il Ministero della Cultura nel 1996, e *Macedonia in the Midst*, un documentario per il Governo della Repubblica di Macedonia nel 1997.

<sup>3</sup> Il regista ha messo in scena i testi di numerosi commediografi macedoni, fra i quali alcuni di Dejean Dukovski: *The Giant and the Seven Dwarfs*, a Veles nel 1992, *Who, the Fuck Star All This*, al Teatro Nazionale di Skopje nel 1997, *Power Keg*, al teatro di Zagreb "Ke-

Il 1° agosto 2003 questo emergente artista dal respiro internazionale ha dato alle Orestiadi di Gibellina<sup>4</sup> la prerogativa di una prima nazionale di un suo spettacolo; si tratta di uno dei testi più interessanti del teatro tedesco, il dramma di Büchner *Dantons Tod*, che è apparso nel cartellone della stagione teatrale 2003-2004 in diverse città italiane<sup>5</sup>.

Tale ripresa di un'opera büchneriana si colloca in una sorta di "Büchner renaissance" che, in questi ultimi anni, ha coinvolto il mondo del teatro<sup>6</sup> e, in minor parte, della cultura e della critica letteraria europei.

---

rempuh" nel 2000, *The Balkan is not dead*, allo Skopje Drama Theatre nel 2001. Nello stesso teatro, un anno prima, aveva messo in scena un testo di Goran Stefanovski, *Proud Flesh* ("Divo Meso"), che ha partecipato, nel giugno del 2003, al Festival Internazionale di Teatro "Varna Summer" in Bulgaria. L'artista è stato chiamato anche a lavorare in Croazia, in Slovenia, a Belgrado. In Danimarca, nel 1994, ha realizzato *Just Like That, Under the Clouds*, spettacolo che ha girato i maggiori festival europei di teatro e ha ottenuto anche diversi premi. Altri suoi spettacoli sono stati tratti da García Lorca (dalla farsa *Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín*), da Danil Harms (*Circus Printimpram* al Teatro "Mala Stanica"), da Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*), da Cervantes (*Don Quixote*). L'ultimo, prima de *La morte di Danton*, è stato *Dracula*, da Bram Stoker, realizzato nel 2002 a Maribor, dal Teatro nazionale sloveno, e replicato con successo al Teatro Nazionale di Belgrado, in quello macedone di Skopje e perfino in Venezuela. Attualmente il giovane Popovski è direttore del Festival di Skopje e direttore artistico del Teatro Nazionale Macedone.

<sup>4</sup> Dopo il terremoto del 1968 che colpì drammaticamente la Valle del Belice distruggendo completamente i comuni di Gibellina, Santa Margherita Belice, Santa Ninfa, Salaparuta, Poggioreale e Montevago, danneggiandone gravemente altri nove, vennero chiamati alcuni tra i migliori urbanisti, architetti e scultori italiani per l'opera di ricostruzione; Gibellina Nuova, in particolare, è divenuta uno straordinario contenitore d'arte contemporanea, mentre a venti chilometri di distanza rimangono in piedi le tetre macerie di una città fantasma. La Fondazione Orestiadi, Istituto di Alta Cultura ONLUS, costituita nel 1992, ha continuato sulla scia delle esperienze artistiche di quegli anni. Una delle prime manifestazioni culturali, poi proliferate nel campo della poesia, delle arti visive e della musica, è stata la rassegna annuale di teatro, che alcuni anni fa si svolgeva davanti al "Cretto" steso da Alberto Burri come un enorme sudario sulle rovine della vecchia Gibellina, oggi nel Baglio della masseria Di Stefano, nei pressi del museo etno-antropologico.

<sup>5</sup> Si ha notizia delle repliche seguenti: dal 24 al 29 febbraio 2004 al Teatro Nuovo di Napoli, dal 12 al 13 marzo al Teatro Nuovo Giovanni da Udine, il 17 marzo al Teatro Fraschini di Pavia, nella sezione "Altri Percorsi", dal 19 al 21 marzo al Teatro Manzoni di Pistoia, il 27 marzo all'interno della manifestazione "Parma Eventi" presso il Teatro al Parco; per il cartellone del teatro Metastasio di Prato, al Teatro Fabbriane, nei giorni 7-8 aprile.

<sup>6</sup> *La morte di Danton* non fu rappresentata né quando Büchner era in vita né dopo la sua morte, per lungo tempo. La riscoperta e il "rilancio" del drammaturgo risalgono all'epoca del naturalismo tedesco, e successivamente presso gli espressionisti. Da allora le

Sebbene non si rintraccino significative variazioni rispetto alle versioni italiane correnti, lo spettacolo si basa su una traduzione inedita di Alessandro Berti<sup>7</sup>. Ma probabilmente del regista è la scelta degli ampi tagli che hanno notevolmente sfoltito il testo riducendo il sistema dei personaggi, che nel dramma sono una trentina: rimangono Danton e Camille, Robespierre e Saint-Just, Julie, la prostituta Marion, Simon e alcuni popolani. La

---

rappresentazioni dei testi büchneriani in Germania si contano numerose. Per il centenario della nascita il *Residenztheater* di Monaco ne tentò una messa in scena (1913), molto travisata. Soltanto il 15 dicembre del 1916 una grande regia reinhardtiana dimostrò in maniera magistrale che questa pièce possedeva delle grandi qualità drammatiche. Una seconda regia di Reinhardt sarebbe stata poi realizzata il 2 giugno del 1929 sotto le Arcades dell'Hotel de Ville di Vienna. Nel 1920 la mise in scena Vogt con Alessandro Moissi nella parte di Danton; Grundgens ne realizzò due, una nel 1928, un'altra nel 1939. Numerosi sono i teatri tedeschi, austriaci, svizzeri, che hanno iscritto la pièce nei loro cartelloni dopo il 1945. Ricordiamo anche una messa in scena di Piscator a Marbourg di ritorno dall'America (1952). Il compositore Gottfried von Einem s'è ispirato al dramma per la sua opera, rappresentata per la prima volta al Festival di Salisburgo il 6 agosto del 1947. Il 20 agosto del 1939, in occasione dei festeggiamenti commemorativi della Rivoluzione, andò in onda un adattamento radiofonico, realizzato da Richard Thieberger, sulle frequenze di Radio Paris e su quelle della Radio di Tolosa; in occasione della Liberazione, il 28 Dicembre del 1944, il testo fu messo in scena grazie a Marcel Lupovici. Un altro interessante adattamento radiofonico fu realizzato da Arthur Adamov. Al Festival d'Arte drammatica d'Avignon, mentre il 15 luglio del 1948 ebbe luogo un allestimento sotto la direzione di Jean Vilar. Nel 1965, al Vivian Beaumont Theatre di Broadway, fu realizzata una messa in scena da Herbert Blau; nel 1982, all'Olivier Theatre (National Theatre) di Londra una rappresentazione di Howard Brenton. In anni più recenti ricordiamo la regia di Klaus Michael Grüber, formatosi a Stoccarda e poi al Piccolo Teatro di Milano, dove collaborò con Strehler: ebbe luogo al Festival d'Automne, a Parigi, nel 1989. Nel 1992, si segnala una produzione dell'Alley Theater di Houston, con la regia di Bob Wilson, e nel maggio 2002 una regia di Georges Lavaudant all'Odéon-Théâtre de l'Europe di Parigi. In Italia si ricordano la messa in scena della compagnia Bagni-Ricci a Firenze, il 10 giugno 1927, una regia di Vincenzo Ciuffi al Teatro Gobetti di Torino nel 1946 e, soprattutto, una regia strehleriana al Piccolo Teatro di Milano, il 17 dicembre 1950. Più recentemente, nel gennaio del 2002, Massimo Mesciulam, partendo dal dramma, ha guidato un'esercitazione dal titolo *Terrore e virtù* al Teatro Duse dal 16 al 19 gennaio 2002.

<sup>7</sup> Drammaturgo, attore e regista, nel 1995 ha fondato, insieme a Michela Lucenti, danzatrice e coreografa, una compagnia teatrale nomade chiamata "L'Impasto". Il lavoro del gruppo si basa sulla sperimentazione e la contaminazione di più linguaggi espressivi: la scrittura, la parola, la danza e il canto. Diverse le produzioni, tutte realizzate su testi originali: *Occidentite*, *Trilogia del Balarino* (*Skankrër*, *Home Balòm*, *Pamphlet*), *Trionfo Anonimo*, *Terra di Burro*, *L'Agenda di Seattle*. La compagnia ha spesso collaborato con il CSS- Teatro stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia che, probabilmente, ha fatto da tramite nella conoscenza tra Berti e Popovski.

figura della Morte-Libertà, non del tutto convincente, cui vengono attribuite battute di altri personaggi, è, invece, inventata da Popovski.

La concentrazione drammatica sui personaggi principali, e in particolar modo sui due antagonisti, ha comportato la riduzione al minimo delle battute dei personaggi minori e, quando ritenute rilevanti, queste sono state spesso attribuite ai maggiori.

Se un'integrale e fedele trasposizione del dramma sulle scene risulterebbe probabilmente un po' gravosa, tuttavia tali tagli sacrificano talvolta passi significativi per comprendere un'opera così profonda e complessa. Grazie alla struttura libera e poco vincolata dalla minima presenza dell'azione drammatica, alcuni dialoghi o monologhi sono anticipati o posticipati, cosicché il famoso discorso di Saint-Just perde la posizione centrale, rispetto al testo, e acquisisce quella finale, teatralmente di maggior rilievo.

Del processo a Danton, delle sue perorazioni di fronte ai giudici silenti della Convenzione, che costituiscono buona parte del III atto e che in altre messe in scena avevano assunto un notevole spazio, in Popovski non vi è traccia. In effetti, se la coscienza dell'uomo Danton ha rinnegato il suo passato, tuttavia esso rimane ancora, per il politico, l'unico pretesto di riscatto nei confronti della giustizia; ed è per questo che egli indossa la maschera e sfodera le sue doti politiche. Tale falsa e paradossale retorica dietro la quale il rivoluzionario cerca ancora di mascherarsi, interessa poco all'artista macedone, che si è concentrato maggiormente sull'aspetto intimo ed esistenziale del personaggio e che proprio per dare rilievo al dramma della sua coscienza ha notevolmente ridotto la folla dei personaggi intorno a lui.

Meno fedele alla lettera del testo e più sommaria appare la lettura del quarto atto; il regista ha purtroppo eliminato il personaggio di Lucile, moglie di Camille Desmoulins, sacrificando il tema della sua follia e tragica morte. Il finale pensato dall'autore, chiudendosi col suicidio della donna che grida: «Viva il re!», riesce molto significativo; secondo alcuni, infatti, mediante tale gesto, Lucile diventa l'unico personaggio ribelle che affermi la propria libertà.

Semplificati appaiono anche i luoghi del testo; una spoglia e volutamente tetra scenografica accenna ai diversi ambienti<sup>8</sup>, sempre soltanto

---

<sup>8</sup> Molteplici i luoghi indicati o suggeriti dalle scene e dalle didascalie: accanto alle generiche "una stanza", "una camera", "una via", "una strada", "una *promenade*", "aperta campagna", bordelli, tavoli da gioco, ecc., i luoghi storici della rivoluzione: "club dei giacobini", "la convenzione nazionale", "al Lussemburgo", "alla Conciergerie", "il tribunale



suggeriti all'immaginazione. L'*incipit* dello spettacolo colpisce suggestivamente lo spettatore: un telo di raso nero avvolge tutta la scena, compresi i corpi nudi di Danton e Julie nel loro amplesso, quasi mimato sulla scena (ma forse un po' forzato e innaturale appare il modo in cui l'attrice lo trascina via impiegando con una risata il vuoto dialogico e drammatico di tale operazione).

Nel primo atto domina, sullo sfondo, una parete chiara munita di sparse finestrelle quadrangolari dalle quali sbucano quelli che inizialmente sembrano crani ma che ad uno sguardo più attento si rivelano teste pelate di anonimi manichini.

La presenza, sulla scena, di vera acqua e di vera sabbia colorata di rosso, che allude probabilmente alla terra bagnata di sangue ma che ricorda anche la sabbia rossa delle clessidre, simboleggia lo scorrere del tempo e la sua memoria, temi principali del testo.

Il bianco e il rosso (nessuna presenza del blu che rimanderebbe ai colori della bandiera francese, come nella messa in scena di Lavaudant), conducendo ai colori del *Corpus Domini*, e quindi alla figura del Cristo, insistono anche sui panni indossati da Robespierre che, infatti, lo nomina, e paragona la propria sofferenza alla Sua passione. L'uscita di scena di Robespierre è accompagnata dalle voci del *Kyrie eleison* e il nome di Cristo ritorna anche sulle bocche di Marion e Danton.

L'interpretazione di Popovski sembra tutta dalla parte di quest'ultimo e della sua coscienza amletica, richiamata chiaramente in una scena in cui il protagonista prende in mano un teschio, mentre il dispotico ed esaltato Robespierre merita l'insolente gesto di un ragazzino, assente nel dramma, che, durante un suo discorso, lo inonda dall'alto della sua pipì.

Molto riuscita l'interpretazione di Filippo Timi nella parte di Danton; l'attore sa esprimere tutta l'umanità di un uomo che vede avvicinarsi il momento estremo, con la paura, col pianto, con l'urlo, con la disperazione. Ma bravi tutti gli altri attori di questa interessante compagnia<sup>9</sup> del CSS-Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, avente sede ad Udine<sup>10</sup>.

---

della rivoluzione", davanti al "Comitato di salute pubblica", "la piazza davanti al palazzo di giustizia".

<sup>9</sup> Gli interpreti a Gibellina sono stati: Cristian Maria Giammarini (Robespierre), Roberto Latini (Saint-Just), Alessandro Riceci (Camille Desmoulins), Fabrizia Sacchi (Julie), Lorenza Sorino (Marion), Filippo Timi (Danton), Chiara Tomarelli (Lucile). Insieme a loro anche Franz Cantalupo, Luca Carboni, Guido Feruglio, Alan Malusà.

<sup>10</sup> La produzione dello spettacolo è il risultato del sostegno artistico, culturale e finanziario di differenti teatri e associazioni: è stato inserito nel progetto dell'associazione

A tratti (saranno alcune movenze degli attori o forse l'atmosfera delle musiche) si crea l'impressione di qualcosa di cinematografico. Per il cinema ha d'altronde lavorato, oltre al regista, anche il compositore delle intense e perturbanti musiche dello spettacolo, Kiril Dzajkovski<sup>11</sup>.

Cosa può aver spinto un giovane artista macedone a cimentarsi con questo dramma? Probabilmente la voglia di ritrovare nelle radici della cultura europea la risposta alle vicende tormentate della sua terra, ma anche il fascino di un testo che, andando al di là di un'epoca e di un confine geografico, riesce a fornire risposte agli uomini di ogni nazione e di ogni tempo. Al centro dell'interpretazione sta, infatti, l'idea universale dell'eterno ripetersi della storia, dei "corsi e ricorsi" presenti nella vicenda umana; concetti che avevano colpito il giovane autore, pressappoco coetaneo del regista, mentre studiava la rivoluzione francese:

[...] Stavo studiando la storia della rivoluzione. E mi sentivo come annientato dall'orribile fatalità della storia. Nella natura umana trovo un'uguaglianza terribile, nei rapporti umani una violenza inevitabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è soltanto spuma sull'onda, la grandezza un puro caso, la supremazia del genio una farsa da marionette, una continua ridicola lotta contro una legge ferrea: riconoscerla è quanto di più alto ci sia, dominarla impossibile. Non mi passerà più per la testa d'inchinarmi davanti ai ronzini da parata e ai fannulloni della storia. Ho abituato il mio sguardo al sangue. Ma non per questo sono una lama da ghigliottina. Il *deve* è una delle maledizioni con cui l'uomo è stato battezzato. Il detto «lo scandalo deve venire, ma guai a colui che lo provocherà» fa rabbrivire. Cos'è dunque in noi che mente, uccide, ruba? Non voglio proseguire il ragionamento.<sup>12</sup>

---

Theorem di Parigi, supportato dal programma dell'Unione europea denominato Cultura 2000, e ha visto collaborare, a vario titolo, anche il Teatro Nazionale macedone di Skopje, il Goethe Institute di Milano, l'Intercult di Stoccolma, la Fondazione Cassa del Risparmio di Udine e Pordenone.

<sup>11</sup> Nato a Skopje, in Macedonia, il compositore vive in Australia da 10 anni. Ha collaborato con Milcho Manchevski scrivendo le musiche del suo cortometraggio e dei suoi video e, di recente, ha realizzato anche le musiche del film *Dust*. Dzajkovski ha composto le musiche del documentario di Carlo Sklan, *Guns & Roses'* premiato con l'AFI, e quello di Marion Croke, *Moving Out*, oltre a *10 Steps to Quit for Life*. Ha lavorato con Popovski in *The Power Keg*, in *Roberto Zucco*, in *Proud Flesh*. Kiril ha inciso cinque CD originali, tra i quali il recente *Homebound*. Il compositore scrive anche colonne sonore e musiche per sceneggiati televisivi e campagne pubblicitarie.

<sup>12</sup> Da una lettera alla fidanzata da Giessen, probabilmente del novembre 1833. Cit. da G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, a cura di G. Dolfini, Adelphi, Milano, 1963, p. 221.

Se è sicuramente il *Woyzeck*, grazie anche all'opera che ne ricavò Alban Berg, il dramma di Büchner più noto e rappresentato, *La morte di Danton*, unico testo pubblicato in vita, si rivela forse un'opera ancora più interessante.

Scritto nel 1835 in sole cinque settimane<sup>13</sup>, il dramma risente, secondo alcuni, delle condizioni morali e materiali in cui si trovava Georg Büchner (1813-1837), studente in medicina impegnato nell'azione rivoluzionaria. In seguito al fallimento di una rivolta a Giessen, nel 1834, causato dalla mancanza di partecipazione del popolo, che era rimasto fedele al granduca, è braccato dalla polizia e molti suoi compagni vengono arrestati. Deluso dall'esito di un'azione rivoluzionaria da lui stesso attivamente propugnata, combattuto tra scetticismo e ansia rivoluzionaria, l'autore riversa nel dramma le sue riflessioni sulla storia, sulle rivoluzioni e, in ultima analisi, sulla natura umana.

Movente fondamentale del suo cimento letterario era stato l'estremo bisogno economico, dettato, oltre che dalla sua attività di cospiratore, dalla necessità dello studente di procurarsi i soldi per la fuga e per raggiungere Strasburgo. Così è documentato da una lettera di Büchner inviata a Karl Gutzkow<sup>14</sup>, esponente della *Junges Deutschland* ed influente uomo di lettere, che propiziava la pubblicazione del manoscritto del *Dantons Tod* presso l'editore Sauerländer:

[...] Le punto al petto un manoscritto e chiedo un'elemosina. [...] Sull'opera in sé non posso dirLe nient'altro se non che una situazione sfortunata mi ha costretto a scriverla in non più di cinque settimane. Questo lo dico perché Lei ne tenga conto giudicando l'autore, non già il dramma in sé e per sé. Cosa ne farò, non lo so io stesso, so soltanto che ho tutte le ragioni d'arrossire di fronte alla storia; ma di ciò mi consolo pensando che tutti i poeti, Shakespeare escluso, di fronte a essa e alla natura sono degli scolaretti. Le rinnovo la preghiera di una sollecita risposta; nel caso di una decisione favorevole, alcune righe di Sua mano [...] possono salvare un infelice da una situazione tristissima. Se forse il tono di questa lettera dovesse infastidirLa, pensi che mi sarebbe più facile chiedere la carità vestito

<sup>13</sup> Ciò è detto in una lettera di Büchner a Gutzkow, ma è probabile che il periodo di composizione sia stato più lento e che sia iniziato al tempo in cui il giovane studente si trovava a Giessen. Tale ipotesi deriverebbe da alcune coincidenze tra passi di alcune sue lettere e alcune battute del dramma.

<sup>14</sup> Grazie agli apprezzamenti di Gutzkow l'editore Sauerländer commissionerà a Büchner anche le traduzioni di due tragedie di Hugo, *Marie Tudor* e *Lucrece Borgia*, pubblicate nel 1835.

di stracci che non porgere in marsina una supplica, e forse più facile ancora mi sarebbe dire, pistola alla mano: «La bourse ou la vie!» che non mormorare con labbra tremanti: «Dio La rimeriti!».<sup>15</sup>

Ma prima che il manoscritto potesse arrivare nelle mani di Gutzkow, una convocazione al tribunale raggiungeva il giovane scrittore. Fortunatamente il suo dramma andava comunque uscendo sulla rivista *Phönix*<sup>16</sup>. Ciò che stupisce di più leggendo le sue *Lettere*, dalle quali unicamente si può ricavare uno scarno tracciato biografico, è che l'attività letteraria fosse per lui secondaria, se non addirittura accessoria, rispetto all'azione rivoluzionaria. La politica, la giustizia sociale, le cospirazioni, gli arresti, le fughe ne occupano quasi totalmente il pensiero e l'azione<sup>17</sup>. Al di là del tiepido

<sup>15</sup> Lettera di G. Büchner a Gutzkow da Darmstadt, datata 21 febbraio 1835, cit. da G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, cit., pp. 237-8.

<sup>16</sup> Pare che Gutzkow avesse ritoccato il testo prima di farlo pubblicare, attenuando la crudezza di linguaggio dei personaggi. Così si apprende da una lettera di Büchner alla famiglia: «[...] Sul mio dramma ho da dire qualcosa. Intanto devo constatare che del permesso di fare qualche cambiamento si è addirittura abusato. Quasi in ogni pagina qualcosa è stato tralasciato, aggiunto, e quasi sempre tutto a svantaggio dell'insieme. Qualche volta il senso è del tutto travisato o addirittura è completamente scomparso e al suo posto ci sono assurdità quasi triviali. Inoltre il libro brulica degli errori di stampa più orribili. Non mi hanno mandato le bozze per la correzione. Il titolo è insulso e sopra ci sta il mio nome, cosa che avevo proibito, espressamente; oltretutto, non c'è sopra il titolo del mio manoscritto. Il correttore mi ha inoltre messo in bocca alcune volgarità, che mai direi in vita mia». Lettera da Strasburgo datata 28 luglio del 1835. *Ivi*, p. 247.

<sup>17</sup> E anche dopo aver scritto il primo dramma, Büchner era comunque diviso tra interessi scientifici e filosofici, prima che letterari. La passione filosofica fu la prima a manifestarsi; egli si cimentava nello studio della filosofia proprio negli stessi mesi in cui covava il progetto del *Dantons Tod*. In una lettera ad August Stöber scriveva da Darmstadt il 9 dicembre del 1833: «[...] Mi sono buttato con tutte le mie energie sulla filosofia. Il linguaggio specialistico è detestabile: a me pare che per le questioni umane si dovrebbero trovare anche espressioni umane; ma tutto sommato non mi dà fastidio; rido della mia pazzia e penso che, in sostanza, non ci sarebbe nient'altro da fare che rompere noci vuote. Ma si deve pur cavalcare qualche asino in questa vita e così, in nome di Dio, sello il mio; per la biada non mi preoccupo, non mancheranno cime di cardo finché l'arte della stampa non andrà perduta». *Ivi*, p. 223. Dell'autore ci rimangono alcuni appunti, giudicati non molto originali, sulla filosofia antica, su Descartes e su Spinoza. Il pensiero büchneriano non si può definire sistematico: «[...] anzi contraddittorio e quanto mai problematico. Esso appare determinato soprattutto dal contrasto fra un cupo determinismo materialistico e l'esigenza e l'esperienza di una individualità prepotente e di un umanesimo vissuto». Cfr. G. DOLFINI, *Il teatro di Georg Büchner*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 12. Se uno dei suoi cinque fratelli, Ludwig, è divenuto celebre in quanto autore di *Forza e materia (Kraft und Stoff)*, una tra le opere più diffuse del materialismo positivista tedesco, anche George si occupò di materie scientifiche criticando il metodo teleologico nella filosofia naturalistica: «[...] Büch-

liberalismo della sua epoca<sup>18</sup>, acerrimo nemico degli oscurantismi, Büchner fu uno strenuo apologeta del quarto stato, oppresso dal feudalesimo, vittima dell'ignoranza e della fame e facile preda tanto della nobiltà che della borghesia.

La distanza dall'ideologia liberale è già evidente nel libello polemico *Der Hessische Landbote* (*Il messaggero assiano*), che gli costò un mandato d'arresto costringendolo a fuggire per tutta la sua breve vita.

PACE ALLE CAPANNE! GUERRA AI PALAZZI!

[...] La vita dei [nobili] è una lunga domenica: essi abitano in belle case, portano vesti eleganti, hanno facce ben pasciute e parlano una lingua tutta loro; il popolo, però, giace innanzi a loro come il letame sul campo. Il contadino va dietro all'aratro, il nobile, però, va dietro a lui e all'aratro, e spinge lui e i buoi verso l'aratro, si prende il grano e gli lascia le stoppie. La vita del contadino è una lunga giornata lavo-

---

ner scienziato riunisce in sé la severità del metodo sperimentale ad una visione dei fatti anatomici, fisiologici e generalmente naturali di pretta suggestione goethiana, e può quindi situarsi fra quegli scienziati, come Lorenz Oken, che ai limiti della schellinghiana filosofia della natura si considerano precursori "idealistic" dell'evoluzionismo darwiniano. Le memorie scientifiche di Büchner sono prevalentemente tecniche e tese alla nuda comunicazione dei risultati sperimentali e non permettono una definizione certa dell'ideologia scientifica di Büchner». *Ivi*, p. 11. Ma la sua attività scientifica, finalizzata a trovare una forma di sostentamento, fu, a volte, mal tollerata. Queste parole rivolgeva ad un suo amico nel periodo in cui scrisse *Sur le système nerveux du barbeau* (1836), pubblicato nei *Mémoires de la Société d'histoire naturelle* di Strasburgo, l'unico saggio scientifico, oltre alla prolusione all'Università di Zurigo *Sui nervi del cranio*: «[...] Solo ieri ho finito completamente il mio saggio. S'è dilatato molto più di quanto all'inizio non pensassi, ci ho perso un bel po' di tempo; ma in compenso m'immagino che sia riuscito bene e la "Société d'histoire naturelle" sembra essere della medesima opinione. [...] Ma ne ho anche bisogno; quando avrò pagato le spese per la laurea non mi rimarrà più un quattrino e in questo periodo non ho scritto nulla. Devo vivere per un certo tempo del credito di chi mi ha caro e vedere come farò nelle prossime sei o otto settimane a tagliarmi giacca e pantaloni dai miei grandi fogli di carta bianca che devo riempire di scarabocchi. [...] Ero come un malato che prende una medicina schifosa tutta d'un fiato, più presto che può: non ero capace di far nient'altro se non di togliermi di dosso quel lavoro insopportabile. Da quando non ho più per i piedi quella cosa mi sento straordinariamente bene». G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, cit., pp. 263-4.

<sup>18</sup> I liberali e i democratici tedeschi guardavano alla rivoluzione parigina del 1830, ma Büchner andava oltre e vedeva in essa un tradimento delle premesse della rivoluzione francese. Ironico è, però, anche nei confronti dei sansimoniani. In una lettera alla famiglia da Strasburgo datata «dopo il 27 maggio 1833», dopo aver descritto in maniera colorita un suo amico sansimoniano, afferma: «[...] Tutto sommato è invidiabile, fa la vita più comoda di questo mondo. Avrei quasi voglia di diventare sansimoniano, solo per pigrizia, così mi dovrebbero adeguatamente retribuire secondo le mie capacità». *Ivi*, p. 217.

rativa; estranei gli mangiano i campi dinanzi agli occhi, il suo corpo è un callo, il suo sudore è il sale sulla tavola del [nobile]. [...]

È una critica del feudalesimo che ancora affliggeva i contadini tedeschi, sfruttati e costretti a pagare pesanti imposte:

[...] Questo denaro è la decima di sangue che viene tratta dal corpo del popolo.

Non vengono risparmiati strali a un apparato burocratico inefficiente ed esoso e ad una giustizia corrotta:

[...] La legge è proprietà di una classe esigua di [nobili] e di dotti che s'aggiudica il dominio attraverso la propria inettitudine. Questa giustizia non è che un mezzo per tenervi disciplinati, perché vi si possa scorticare più comodamente; essa parla secondo leggi che voi non capite, secondo principi di cui voi nulla sapete, attraverso giudizi dei quali voi nulla comprendete. Ed essa è incorruttibile appunto perché si fa pagare troppo cara per aver bisogno di essere corrotta [...].

Il libello è uno scritto di qualche velleità letteraria, oscillante tra uno schematico resoconto e un discorso programmatico, fornito di tutti gli orpelli della retorica e di un linguaggio ricco di immagini corporee e metafore fisiologiche:

[...] Il principe è la testa della sanguisuga che striscia sopra di voi, i ministri sono i suoi denti e i funzionari la sua coda. Gli stomaci affamati di tutti i nobili signori ai quali egli ha distribuito gli alti incarichi sono le ventose che egli ha applicato al paese. [...] Le figlie del popolo sono le loro serve e le loro prostitute, i figli del popolo i loro lacché e i loro soldati.<sup>19</sup>

Il giovane studente, che a soli diciotto anni aveva letto Lamennais, Saint-Simon e Mazzini, andava maturando idee radicali e socialisteggianti di matrice giacobina. Fondamentale era stato, per la formazione della sua coscienza politica, il primo periodo di permanenza a Strasburgo, città in cui la tradizione robespierriana si era radicalizzata grazie all'influenza del baubevismo di Buonarroti.

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 187-8, p. 189, p. 193. Il testo che vide la luce nel 1834 era stato manipolato dal pastore Weidig, insieme al quale Büchner aveva fondato a Giessen la *Société des droits de l'homme*; le interpolazioni e le correzioni, di carattere ideologico-politico (tra le quali la sostituzione di "ricchi" con "nobili"), sono state evidenziate dall'edizione critica di Fritz Bergemann che è seguita dall'edizione italiana curata da Dolfini dalla quale si cita.

Per Büchner soltanto la fame, insieme al fanatismo religioso<sup>20</sup>, riesce a muovere le masse. E con realismo freddo e cinico osserva:

[...] Il rapporto fra poveri e ricchi è l'unico elemento rivoluzionario al mondo; solo la fame può diventare la dea della libertà e solo un Mosè che ci tirasse addosso le sette piaghe d'Egitto potrebbe diventare un Messia. Ingrassate i contadini e la rivoluzione avrà un colpo apoplettico. Una gallina nella pentola d'ogni contadino manda alla malora il gallo francese.<sup>21</sup>

E in un'altra lettera di un anno più tardi:

[...] Sono convinto che la minoranza colta e benestante, per quante concessioni essa pretenda per sé dal potere, mai vorrà cedere la sua posizione di punta nei confronti della classe più numerosa. E questa stessa grande classe? Per essa non ci sono che due leve: miseria materiale e fanatismo religioso. Ogni partito che sappia usare di queste leve vincerà. Il nostro tempo ha bisogno di ferro e di pane ... e anche d'una croce o di qualcosa di simile.<sup>22</sup>

Gli studiosi hanno spesso letto il dramma *Dantons Tod* con l'intento di rintracciare i nuclei del pensiero politico di Büchner. Karl Viëtor e Arthur Pfeiffer, partendo dalla «disperazione» dell'autore e dal suo sentimento di «delusione della rivoluzione», rintracciabili nel dramma, avevano tentato, a detta di Lukács<sup>23</sup>, di «fascistizzare» il pensiero dell'autore; per essi la tragicità dell'opera deriverebbe dal fatto che l'eroe trova nel popolo un osta-

<sup>20</sup> Del sentimento religioso, tuttavia, Büchner fornisce un'interpretazione positiva e allo stesso tempo secolarizzata. Il piemontese e valdese Jean-Baptiste Alexis Muston, scrittore e amico di Büchner, conosciuto a Strasburgo, riferisce nel suo *Journal d'étudiant* un loro discorso sull'argomento: «[...] C'è una sala in cui sono custodite preziose casule e oggetti di culto della chiesa cattolica del periodo precedente alla Riforma. "Anche questi sono fossili" mi disse Büchner. "Forse qui ma non in Francia" – "Un giorno lo saranno ovunque" aggiunse lui. "Sempre che la religione in sé non venga eliminata tra la roba vecchia". – "È molto probabile che le formalità ecclesiastiche non rimangano per sempre l'espressione più adeguata del sentimento religioso. L'oggetto del sentimento religioso è l'ideale, la sua realizzazione nella realtà rappresenta il progresso: le formalità della messa non sono realizzazioni di questo tipo" ...». Cfr. G. FRIEDRICH, "Soffrire sia ogni mia ricompensa". *Quattro saggi su Georg Büchner*, cit., p. 90 nota 5.

<sup>21</sup> Lettera da Strasburgo, con indicazione dell'anno, 1835, ma senza giorno né mese. G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, cit., p. 245.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>23</sup> Cfr. G. LUKÁCS, *Georg Büchner nella falsificazione fascista e nella realtà (In occasione del centenario della morte, 19 febbraio 1937)*, in *Realisti tedeschi del XIX secolo*, Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 71-94. Traduzione dall'originale tedesco *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*, Aufbau verlag, Berlin, 1956, a cura di Fausto Codino.

colo ai suoi fini eroici e soccombe in quanto non può o non sa mettere in pratica i «metodi fascisti di demagogia sociale»<sup>24</sup>. A distanza di più di sessant'anni da quel dibattito critico si è forse in un clima più sereno per giudicare il dramma, soffermandosi soprattutto sull'analisi del testo ed evitando la valutazione di sovrapposizioni che esulano da esso.

L'attenzione ai fatti della rivoluzione aveva anche stimolato, tempo prima, la fantasia del giovane S. T. Coleridge; appena ventunenne egli esordiva scrivendo a quattro mani con l'amico R. Southey, e a poche settimane dalle reali vicende storiche, un breve dramma intitolato *The Fall of Robespierre (1794)*<sup>25</sup>. I due autori<sup>26</sup> si concentravano sul processo a Robespierre e sulla fine del Terrore, vicende che seguivano in ordine di tempo a quelle della congiura e del processo capitale a Danton, trattate nell'opera büchneriana.

Il dramma si avvicinava alla nascente linea del teatro idealista che, partendo dagli studi di August Wilhelm Schlegel, era rappresentata dalle tragedie e dalle teorie schilleriane<sup>27</sup>, dalle quali Büchner, invece, vorrà prendere le distanze.

In *The Fall of Robespierre*, come in *Dantons Tod*, poco o nulla accade sulla scena, e il senso dell'azione deriva dalle agitazioni interne degli animi dei personaggi. Il linguaggio alterna tono oratorio e lirismo; nel primo atto, scritto proprio da Coleridge, appare perfino l'inserzione di un triste ed accorato *Song*, interpretato dall'unico personaggio femminile, Adelaide,

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>25</sup> Il testo, esempio unico di teatro politico nella drammaturgia inglese del tempo, è stato tradotto solo di recente in italiano (S. T. COLERIDGE, *La caduta di Robespierre*, Einaudi, Torino, 1989. Trad. a cura di Paolo Bosisio e Alessandra Corrias dall'originale inglese *The Fall of Robespierre*).

<sup>26</sup> Era con loro anche Robert Lovell, autore del terzo atto, ma esso risultò poco convincente e Southey lo riscrisse. I tre giovani scrittori in erba avevano concepito il testo drammatico al fine di raccogliere fondi per un progetto di una società utopica da fondare in America: "Pantisocracy". Coleridge: «[...] non esita a cogliere la purezza di fondo dell'idealismo politico di Maximilien, senza perciò diminuire il peso atroce delle di lui responsabilità sul piano della prassi». P. BOSISIO, *Introduzione a S. T. COLERIDGE, La caduta di Robespierre*, cit., p. IX. E su questo giudizio il poeta inglese ritornerà altre volte in diversi luoghi della sua frammentaria opera: «[...] If however his first intention were pure, his subsequent enormities yield a melancholy proof, that is not the character of the possessor which directs the power, but the power which shapes and depraves the character of the possessor». S. T. COLERIDGE, *Poetry and prose, with essays by Hazlitt, Jeffrey, De Quincey, Carlyle and others, with an Introduction and Notes by H. W. Garrod*, Clarendon Press, Oxford, 1925, p. 149.

<sup>27</sup> Coleridge si farà divulgatore in Gran Bretagna di alcune tragedie di Schiller, in particolare la seconda e la terza della trilogia di Wallenstein.



donna di Tailland. Gli altri atti appaiono più tradizionali, mantengono un ritmo più serrato e concitato e maggiore risulta l'intento di sottolineare l'oratoria delle diverse perorazioni davanti alla Convenzione<sup>28</sup>. Le scene più orride si svolgono fuori scena e sono riportate, come nella tragedia greca, da un messaggero.

La vicenda trattata da Büchner si svolge in dodici giorni, dall'esecuzione di Hébert, il 24 marzo 1794, alla morte di Danton, 5 aprile dello stesso anno. Sebbene esistesse un teatro politico francese e numerosi precedenti letterari di ambientazione rivoluzionaria, il giovane Büchner si serve di testi storici: due *Histoire de la Révolution Française*, una di Thiers, l'altra di Mignet, e, secondo alcuni, anche i *Mémoires* di Riouffe e *Le Nouveau Paris* di Louis-Sébastien Mercier. Ma consulta soprattutto un'opera tedesca di seconda mano intitolata *Die Geschichte Unserer Zeit*, scritta da un ex ufficiale dell'armata imperiale francese, Karl Strahlheim, e che già da piccolo aveva conosciuto attraverso la lettura che il padre teneva per i propri familiari. Da questi testi sono state segnalate trasposizioni pressoché letterali di certe scene ma, d'altra parte, un'ovvia differenza di stile in quanto Büchner dà prova di un odio particolare per lo stile libresco e dimostra una predilezione per l'espressione realistica.

Nonostante lo studio di tali fonti documentarie, non appare, tuttavia, preminente l'interesse per la veridicità degli eventi: spesso, numerose citazioni sono attribuite a personaggi diversi rispetto a quelli previsti dalle fonti; l'esattezza del dettaglio storico non preoccupa affatto l'autore, tanto è vero che opere storiche importanti sono usate accanto a testi meno attendibili e a cronache parziali<sup>29</sup>.

Ma come sarebbe errato sostenere che la storia, nel dramma, sia solo "sfondo" o "pittura d'ambiente", allo stesso modo non bisogna confondere lo scrittore con lo storiografo. Con un discorso che ricorda le teorie manzoniane, così scriveva Büchner alla famiglia:

[...] Per il resto, per quel che concerne la cosiddetta immoralità del mio libro, ho da ribattere questo: l'autore drammatico non è altro, ai

<sup>28</sup> «[...] Il ritmo serrato e la continuamente iterata funzione dell'entrata in scena non sono sufficienti a restituire vitalità all'azione, irrimediabilmente raffreddata dal continuo ricorso all'ipotiposi. Né riescono effettivamente a giovare i colpi di scena introdotti con la notizia dell'apparente riscossa del tiranno e con la subita smentita che ad essa consegue, il cui effetto si prolunga appena un poco nel *suspance* che si crea attraverso il gioco delle voci e dei clamori fuori scena». P. BOSISIO, *Introduzione* a S. T. COLERIDGE, *La caduta di Robespierre*, cit., p. XI.

<sup>29</sup> Per lo studio delle fonti cfr. R. THIERBERGER, *La mort de Danton de Georges Büchner et ses sources*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953.

miei occhi, che uno storico, ma sta al di sopra di quest'ultimo perché egli ricrea per noi la storia una seconda volta in quanto, invece di fornirci un racconto secco e spoglio, ci introduce immediatamente nella vita di un'epoca, ci dà caratteri invece di caratteristiche, personaggi anziché descrizioni. Suo compito più alto è d'avvicinarsi quanto più è possibile alla storia, com'essa è stata realmente. La mia opera non può essere né più morale né più immorale che la storia stessa; ma la storia non è stata creata dal buon Dio per la lettura di fanciulle bennate, e allora non è il caso di prendersela se il mio dramma è altrettanto poco adatto a tale bisogno. Non posso certo fare di un Danton e dei banditi della Rivoluzione degli eroi di virtù! Se volevo rappresentare la loro licenziosità dovevo far sì che fossero appunto licenziosi; se volevo mostrare la loro empietà, dovevo farli parlare appunto come atei. Se ricorrono alcune espressioni indecenti, bisogna pensare al linguaggio osceno, universalmente noto, di quell'epoca, di cui ciò che faccio dire ai miei personaggi non è che un debole saggio. Ancora mi si potrebbe rimproverare di aver scelto proprio una tale materia. Ma l'obiezione è confutata già da gran tempo. Se la si volesse tenere per buona, allora bisognerebbe rifiutare i più grandi capolavori della poesia. Il poeta non è un maestro di morale, egli inventa, crea i personaggi, fa rivivere le età trascorse, e da ciò la gente può imparare altrettanto che dallo studio della storia e dall'osservazione di ciò che accade nella vita umana di ogni giorno. Ché se poi non si volesse questo, allora non bisognerebbe studiare la storia, visto che in essa vengono raccontate moltissime cose immorali, bisognerebbe passare per strada con gli occhi bendati, ché altrimenti si potrebbero vedere delle cose indecenti, bisognerebbe gridar vendetta contro un dio che ha creato un mondo in cui accadono tante porcherie.

In base a questi presupposti l'idealismo del teatro di Schiller è decisamente respinto:

[...] E se poi mi si volesse ancora dire che il poeta non deve mostrare il mondo com'è, bensì come dovrebbe essere, allora rispondo che non voglio fare meglio di quanto abbia fatto il buon Dio, che certamente ha fatto il mondo come deve essere. Per quel che riguarda i cosiddetti poeti dell'ideale, trovo che essi non hanno dato quasi nulla all'infuori di marionette dal naso turchino e dai sentimenti posticci, e non invece creature umane di carne e di sangue, il cui dolore e la cui gioia mi fanno partecipe e le cui azioni suscitano in me orrore o ammirazione. In una parola sto molto dalla parte di Goethe e Shakespeare e ben poco da quella di Schiller.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Da una lettera alla famiglia da Strasburgo datata 28 luglio 1835; cit. da G. BÜCHNER,

Si è visto come quello büchneriano sia innanzitutto un realismo impegnato dal punto di vista socio-politico<sup>31</sup>, espressione del primato della vita sull'arte. Oltre che per alcuni spunti provenienti dalle *Lettere*, conosciamo le teorie estetiche di Büchner attraverso la mediazione del personaggio del poeta folle, Jakob M. R. Lenz, sul quale egli scrisse una novella. In essa viene ripresa la critica all'idealismo, di cui si parla nella lettera sopra citata, e vengono nuovamente nominati Schiller, Goethe, le marionette di legno e la creazione divina, che non può essere ricreata migliore di quanto già Id-dio l'abbia fatta:

[...] A tavola Lenz fu nuovamente di buon umore: parlarono di letteratura, era il suo campo. Cominciava allora il periodo idealistico; Kaufmann ne era un sostenitore, Lenz controbatté con veemenza. Disse: gli scrittori dei quali si dice che riproducono la realtà non ne hanno nemmeno l'idea, e tuttavia sono sempre più sopportabili di coloro che pretendono di trasfigurare la realtà. Disse: il buon Dio ha fatto il mondo bene, come dev'essere, e noi non possiamo scarabocchiare qualcosa di meglio, nostra unica aspirazione dev'essere d'imitarlo un po'. In ogni cosa io pretendo vita, possibilità d'esistenza, e allora va bene; allora non abbiamo da chiederci se è bello o brutto. Il

---

*Opere*, vol. II, cit., pp. 248-9. E qualche mese prima, il 5 maggio del 1835, si era quasi scusato con la sua famiglia per questo crudo realismo del dramma: «[...] Nel caso che vi capiti sott'occhio, vi prego di tenere anzitutto conto, nel giudicare, che io ho dovuto rimanere fedele alla storia e ridare gli uomini della Rivoluzione così come sono stati: crudeli, libertini, energici e cinici. Considero il mio dramma come un affresco storico che deve assomigliare al suo originale ...». *Ivi*, p. 242.

<sup>31</sup> Per quanto riguarda la collocazione culturale e politica di Büchner nel suo tempo ci appare significativa questa sua dichiarazione, estratta da una lettera alla famiglia da Strasburgo, datata 1 gennaio 1836, pochi giorni dopo l'arresto di Gutzkow: «[...] Gutzkow, nella sua sfera, ha combattuto coraggiosamente per la libertà: bisogna pure far tacere quei pochi che non hanno piegato la schiena e osano parlare! D'altronde, per quanto mi riguarda, io non appartengo affatto alla cosiddetta Giovane Germania, il partito letterario di Gutzkow e di Heine. Solo un completo misconoscimento delle nostre condizioni sociali ha potuto far credere a costoro che attraverso la letteratura impegnata nell'attualità sia possibile una completa trasformazione delle nostre idee religiose e sociali. E nemmeno condivido in alcun modo le loro opinioni sul matrimonio e sul cristianesimo; ma tuttavia mi arrabbio se gente che, nella pratica, è mille volte più peccatrice che non costoro nella teoria, tutt'a un tratto fa la faccia compunta e scaglia la pietra addosso a uno scrittore giovane, di notevole talento. Io continuo la strada per conto mio e rimango nel campo del dramma, che non ha nulla a che fare con tutte queste spinose questioni; disegno i miei personaggi, così come li ritengo adeguati alla natura e alla storia, e rido della gente che mi vuole fare responsabile della moralità o immoralità degli stessi. Su quest'argomento ho le mie idee ...». Cit. da G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, cit., p. 257.

sentimento che qualcosa sia creato, che abbia vita, sta al di sopra di questi due termini ed è l'unico criterio nelle cose dell'arte. Del resto ci si presenta solo raramente: lo troviamo in Shakespeare, e nelle canzoni popolari esso risuona intero, e talvolta in Goethe; tutto il resto si può buttar nel fuoco. Quella gente non sa disegnare nemmeno una cuccia per i cani. E allora vorrebbero delle figure ideali, ma tutto quello che ho visto di queste cose non sono che marionette di legno. Questo idealismo è il dispregio più volgare della natura umana. Si provi un po', ci si sprofondi nella vita dell'essere più modesto e la si ridia nei fremiti, nei cenni, nel gioco sottile, appena percettibile, del volto; [...] Sono la gente più prosaica di questo mondo, ma la vena del sentimento è uguale in quasi tutti gli uomini, solo la scorza attraverso la quale essa deve palesarsi è più o meno spessa. Bisogna soltanto avere occhi e orecchie per questo.

Tuttavia, l'arte possiede allo stesso tempo il potere di vivificare e di pietrificare, se è vero che per conservare nel tempo trasforma la vita in materia morta:

Quando ieri risalivo per la valle vidi due ragazze sedute su un masso: l'una si legava i capelli e l'altra l'aiutava; la chioma d'oro che pendeva, e un pallido viso serio eppure tanto giovane, e il costume nero, e l'altra così attenta nel suo impegno. I dipinti più belli e intimi dell'antica scuola tedesca ce ne danno appena un'idea. A volte si vorrebbe avere lo sguardo della medusa per poter trasformare in pietra un gruppo simile e gridarlo alla gente. Si alzarono e il bel gruppo non fu più, ma com'esse discesero fra le rocce s'era di nuovo composto un altro quadro.

Le immagini più belle, i suoni più ricchi e pieni si raggruppano, si sciolgono. Solo una cosa rimane: un'infinita bellezza che da una forma trascorre in un'altra, in un eterno dischiudersi, in un eterno mutare. Ma non sempre la si può trattenere, porla nei musei e trascriverla in note e poi chiamare giovani e vecchi, dir loro un mucchio di sciocchezze e lasciarli a bocca aperta. Bisogna amare l'umanità per penetrare nell'essenza particolare d'ognuno; nessuno dev'essere per l'altro troppo piccolo, nessuno troppo brutto, soltanto allora la si può comprendere; il volto più insignificante fa un'impressione più profonda che non la semplice sensazione del bello, e si possono trarre da noi stessi i personaggi, senza copiare alcunché dall'esterno, là dove non si senta urgere e pulsare vita, né muscoli, né cuore.<sup>32</sup>

Tale fedeltà all'essere umano come valore assoluto non è riscontrabile,

<sup>32</sup> G. BÜCHNER, *Lenz*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 94-96.

storicamente, nel poeta Lenz. Le teorie di quest'ultimo erano sostanzialmente quelle dello *Sturm und Drang* e Büchner vi aggiunge qualcosa di personale, che non poteva essere nel Lenz storico, estremizzandole<sup>33</sup>.

Un sentimento di profonda umanità trapela anche dal *Dantons Tod*, in cui l'evento storico della rivoluzione francese è presentato innanzitutto nei suoi risvolti umani, morali, psicologici. È una tormentata tragedia di coscienze: quella di Danton, quella di Robespierre, quella di tutti i personaggi, in fondo, che non sono altro che proiezioni della coscienza di Büchner stesso.

Sin dal suo esordio in scena Danton appare come un uomo in crisi, che ormai non crede in nulla, neanche nei rapporti umani; egli è profondamente solo e sprofonda nei piaceri della carne alla ricerca dell'oblio, agognando in cuor suo la morte:

JULIE: Credi in me?

DANTON: Cosa ne so! Sappiamo tanto poco l'uno dell'altro. Siamo pachidermi, tendiamo le mani l'uno verso l'altro, ma è fatica inutile; non facciamo altro che sfregarci vicendevolmente questo ruvido cuoio, siamo veramente soli.

JULIE: Ma tu mi conosci, Danton.

DANTON: Già, quel che si dice «conoscere». Hai occhi scuri e capelli ricci e una carnagione delicata e mi dici sempre: «Caro Georges!». Ma (le indica la fronte e gli occhi) qui, qui, cosa c'è qui dietro? Va', abbiamo sensi grossolani! Conoscersi l'un l'altro? Dovremmo scoperciarci il cranio e strapparci vicendevolmente i pensieri dalle fibre del cervello.

[...]

DANTON: No, Julie, io t'amo come la tomba.

JULIE: (scostandosi) Oh!

---

<sup>33</sup> Sulla concezione estetica büchneriana, ricostruita a partire dalla novella *Lenz*, Gerhard Friedrich sostiene che alla base di essa sia un «[...] modello dinamico-pragmatico e non uno statico-formale» e come tale in «[...] una posizione opposta all'estetica idealistica di Kant». Per quanto riguarda quello che nella novella è definito «periodo idealistico», Friedrich ritiene che non si debba intendere «[...] come categoria storico-cronologica, bensì come complesso gnoseologico e metodologico, come lo spunto idealistico – relativamente indipendente dal tempo – nel pensiero estetico, che Büchner critica sistematicamente, lasciandone la collocazione storica come punto di vista secondario». Il critico conclude inoltre col sostenere che il suo è: «[...] una specie di fondamentalismo etico» in cui «il diritto naturale [...] prende il posto delle norme estetiche». G. FRIEDRICH, *“Soffrire sia ogni mia ricompensa”*. *Quattro saggi su Georg Büchner*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001, p. 72, p. 74.

DANTON: No, ascolta. Dicono che nella tomba c'è riposo e che riposo e tomba son tutt'uno. Se è così, nel tuo grembo son già sotto-terra. O dolce tomba, le tue labbra son campane a morto, la tua voce il rintocco della mia sepoltura, il tuo petto il mio tumulo e il tuo cuore la mia bara.<sup>34</sup>

La noia esistenziale di Danton, tratto tipico della sua estrazione borghese, si accentua nel secondo atto, quando, dopo il colloquio con Robespierre, egli comprende che sta per essere arrestato; se fin qui il protagonista si è confrontato con i temi della natura e della noia, adesso si aggiunge la riflessione sull'elemento temporale in una sequenza che lega tempo-noia-ricordo-presentimento della morte:

CAMILLE: Svelto, Danton, non abbiamo tempo da perdere!

DANTON: (si sta vestendo). Ma il tempo perde noi. È proprio noioso infilarsi sempre prima la camicia e poi i calzoni e di sera a letto e di mattina strisciarne fuori di nuovo e mettere sempre un piede davanti all'altro; e non c'è assolutamente nessuna prospettiva che tutto ciò possa cambiare. Molto, molto triste, e che milioni l'hanno già fatto e che milioni lo faranno e che noi oltre tutto consistiamo di due metà, che fanno tutte e due la stessa cosa, così che tutto accade due volte; triste, molto triste.

CAMILLE: Tu parli in modo veramente infantile.

DANTON: I moribondi diventano spesso puerili.

L'idea dell'uomo come essere-per-la morte, gettato nel tempo, afflitto da un'angosciosa mancanza, pare anticipare straordinariamente alcuni concetti dell'esistenzialismo:

DANTON: [...] Noi non abbiamo fatto la rivoluzione, ma la rivoluzione ha fatto noi<sup>35</sup>. E se anche fosse possibile preferisco esser ghigliottinato piuttosto che far ghigliottinare. Ne ho abbastanza; a che scopo dobbiamo combattere fra noi, noi esseri umani? Dovremmo sederci uno accanto all'altro e stare in pace. È stato commesso un errore quando siamo stati creati; ci manca qualcosa, non so che nome darle ... ma non la troveremo di sicuro frugandoci vicendevolmente nelle viscere; a che scopo, allora, sventrarci uno con l'altro? Va', siamo dei ben miseri alchimisti!<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Per quanto riguarda la traduzione italiana del dramma si cita da G. BÜCHNER, *Teatro*, a cura di G. Dolfini, introduzione di Gerardo Guerrieri, Adelphi, Milano, 2000, pp. 7-8.

<sup>35</sup> In un'altra battuta Danton aveva detto: «[...] la rivoluzione è come Saturno, divora i propri figli». *Ivi*, p. 26.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

Il mondo in cui vivono i personaggi di Büchner appare invaso da un cupo determinismo in cui la necessità della natura e della storia, il «*deve*», opprimono l'uomo minacciandone la libertà:

DANTON: [...] M'hanno raccontato d'una malattia che fa perdere la memoria. La morte dev'essere qualcosa di simile. Così qualche volta mi vien la speranza che il suo effetto sia anche più radicale e che essa faccia perdere *tutto*. Se fosse così! In questo caso starei correndo come un buon cristiano a salvare un nemico, cioè la mia memoria. Il luogo dev'essere sicuro, per la mia memoria, ma non per me; a me dà più sicurezza la tomba, almeno mi procura l'oblio. Uccide la mia memoria. Ma laggiù invece vive la mia memoria e uccide me. Allora io o lei? La risposta è facile. (Si alza e torna sui suoi passi) Faccio l'occhiello alla morte; è molto piacevole civettare con lei così di lontano, guardandola attraverso l'occhialino.<sup>37</sup>

Non è la morte che spaventa Danton, che lo angoscia; essa sarebbe, anzi, per lui il minore dei mali, la pace, il riposo tanto agognato. È la vita a tormentarlo, il dubbio, il rimorso di tutto quel sangue che, anche per suo volere, è stato versato in quel terribile settembre. E il tormento che quasi gli fa perdere il senno si manifesta, nella messa in scena di Popovski, con una folle e sinistra risata, che prefigura lo squilibrio del poeta Lenz:

UNA CAMERA

È notte

DANTON (alla finestra): Non cesserà dunque mai? Mai dunque si spegnerà, mai si perderà così quel suono? Non verrà dunque mai più silenzio e buio, che non ci si vedano addosso né si ascoltino più i nostri turpi peccati? Settembre!

[...]

DANTON: [...] Cosa vuol dire quella parola? E perché proprio quella? Cosa c'entro io? Perché tende verso di me quelle mani insanguinate? Io non l'ho colpito! Aiutami, Julie, i miei sensi sono ottusi! Non è stato in settembre, Julie?

JULIE: I re erano a quattordici ore da Parigi ...

DANTON: Le fortezze cadute, gli aristocratici in città ...

JULIE: La repubblica era perduta.

DANTON: Sì, perduta. Non potevamo tenerci il nemico alle spalle, saremmo stati dei pazzi: due nemici sulla stessa barca, o noi o loro, il più forte butta giù il più debole, non è giusto?

JULIE: Sì, sì.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 43.

DANTON: Li abbiamo battuti; non era un assassinio, era guerra interna.

JULIE: Tu hai salvato la patria.

DANTON: Sì, è vero; era legittima difesa, dovevamo farlo. L'uomo sulla croce se l'è cavata bene: lo scandalo deve venire, ma guai a colui che lo provocherà! Deve, deve, ecco, era questo «deve»! Chi maledirà la mano sulla quale è caduta la maledizione del «deve»? Chi ha decretato questo «deve»? Cos'è ciò che in noi mente, puttaneggia, ruba e assassina?

Siamo marionette tenute al filo da forze sconosciute; non siamo niente, per noi stessi, niente! Le spade con le quali combattono gli spiriti; solo non si vedono le mani, come nella favola.<sup>38</sup>

Peter Szondi coglieva perfettamente la natura del *Dantons Tod*, che nel suo *Saggio sul tragico* annoverava tra le tragedie moderne, scrivendo:

[...] Ma quest'opera è più della tragedia del rivoluzionario. E infatti Danton non cade solo vittima della Rivoluzione in quanto rivoluzionario; in quanto uomo, è vittima di se stesso. [...] La tragicità di Danton non consiste nel fatto che le contraddizioni della vita lo spingono alla morte, ma nel fatto che la morte entra in contrasto con la sua vita sul medesimo terreno di questa. [...] Poiché però la morte si è annidata all'interno della vita stessa, essa non può costituire la via di scampo in cui altrimenti si gettano gli eroi tragici con cieca chiarezza. L'opera si intitola *La morte di Danton* non soltanto perché descrive gli ultimi giorni del suo eroe, ma perché la morte, che nella poesia tragica caratterizza quale suo momento costitutivo una forma di comprensione di sé, qui è divenuta problematica. Al contrario di Fedra, Amleto, Demetrio, i titoli delle cui tragedie non avevano bisogno di nominare la loro morte, caratteristica di Danton non è tanto il fatto che egli debba morire, quanto piuttosto che egli non possa morire, perché è già morto [...] Sotto la ghigliottina l'eroe di Büchner giunge alla massima espressione di sé la morte di Danton è per Danton la vita.<sup>39</sup>

I personaggi più vivi del dramma sono infatti quelli senza speranza, morti in partenza<sup>40</sup>, privi di potenzialità, rassegnati e indifferenti alla loro

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 44-46.

<sup>39</sup> P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino, 1996, p. 134, pp. 138-9. Traduzione di G. Garelli dall'originale tedesco *Versuch Über das Tragische*, Inserverlag, Frankfurt am Main, 1961.

<sup>40</sup> «LACROIX: Danton, tu sei un santo morto, ma la rivoluzione non conosce reliquie» (p. 26).



morte: Danton, in primo luogo, e poi Camille, Julie e Lucile. Ma anche gli altri personaggi, meno vivi e assimilabili a “marionette di legno”, appaiono intrappolati nella non-azione, nella non-vita. «L'unica, sostanziale differenza – rileva Fausto Cercignani – è che le “marionette”, al contrario degli altri personaggi, non si rendono conto della loro condizione, quindi non ne soffrono e, appunto per questo, non sono “vive”»<sup>41</sup>.

Personaggio vitale, o almeno entità corale, è pure il popolo, proprio in quanto anche ad esso è negata la possibilità di uno sviluppo; nient'affatto idealizzato ma visto come privo di consapevolezza, confuso, sbandato da una parte e dall'altra, indeciso tra le diverse fazioni<sup>42</sup>:

TERZO CITTADINO: Non hanno sangue nelle vene se non quello che ci hanno succhiato. Ci hanno detto: «Accoppate gli aristocratici, sono lupi!». E noi abbiamo impiccato gli aristocratici alle lanterne. Hanno detto: «Il *Veto* mangia il vostro pane»; noi abbiamo fatto fuori il *Veto*. Hanno detto: «I girondini vi affamano»; abbiamo ghigliottinato i girondini. Ma loro hanno spogliato i morti e noi corriamo come prima a piedi nudi e moriamo di freddo. Noi vogliamo strappare la pelle dalle loro gambe e farcene dei pantaloni, vogliamo strappare il loro grasso e condirci la minestra. Coraggio! A morte chi non ha buchi nella giacca!

PRIMO CITTADINO: A morte chi sa leggere e scrivere!

SECONDO CITTADINO: A morte chi va all'estero!

TUTTI: A morte! a morte!

*Alcuni trascinano in scena un giovanotto.*

ALCUNE VOCI: Ha un fazzoletto! È un aristocratico! Alla lanterna! alla lanterna!

SECONDO CITTADINO: Come? Non si soffia il naso con le dita? Alla lanterna!

GIOVANOTTO: Ma signori!

SECONDO CITTADINO: Qui non ci sono signori! Alla lanterna!

[...]

GIOVANOTTO: Pietà!

<sup>41</sup> F. CERCIGNANI, *Creature e “marionette” del «Danton» di Büchner*, in *Studia Büchneriana*, a cura di Fausto Cercignani, Cisalpino, Milano, 1988, p. 62.

<sup>42</sup> L'incostanza del popolo è ribadita anche dalla scena sesta del terzo atto, che il regista ha eliminato perché la sua lettura del testo appare meno interessata all'elemento di critica sociale o, probabilmente, perché ha ritenuto che la scena popolare del I atto riassumesse il significato di tutte le altre presenti nel testo. La sua resa scenica non è esente di una vis comica e paradossale, che contribuisce ad alleggerire il tono spesso greve del testo.

TERZO CITTADINO: Su, è solo un giochetto, con un ricciolo di canapa intorno al collo! È solo un attimo; noi siamo più misericordiosi di voi. La vita per noi è un assassinio attraverso il lavoro; noi ci dibattiamo appesi alla corda per sessant'anni, ma finiremo con lo straparla. Alla lanterna!

GIOVANOOTTO: E va bene allora! Ma dopo non ci vedrete meglio per questo.<sup>43</sup>

Il linguaggio del popolo, violento ed “espressionistico”, utilizza efficaci immagini corporee, rintracciate da Gerhard Friedrich già nel libello *Hessische Landbote* (*Il messaggero assiano*), e da lui ritenute «metafore di cannibalismo» rovesciate; in questa scena del *Dantons Tod*, infatti, il cannibalismo è del popolo e non dei regnanti. Ma la differenza fondamentale tra questi due generi di cannibalismo sta nel fatto che quelle del popolo sono soltanto dichiarazioni di intenzioni, quelle degli sfruttatori assiani descrizioni che si sono concretamente realizzate. Così spiega Friedrich il motivo dell'intersecazione tra i campi semantici della “lanterna” e della “fame”, già presente nel linguaggio delle fonti documentarie utilizzate da Büchner:

[...] Nella realtà della Rivoluzione si esperì il concreto passare dalla scarsità alimentare alla sovversione politica, dalla fame alle esecuzioni come mezzi effettivi – o supposti tali – per combatterla; questo favorì nell'immaginario e nel linguaggio della popolazione affamata la formazione di quel complesso simbolico-allegorico del nemico da divorarsi [...] Il “pasto” viene sentito al contempo come assunzione di cibo e atto rituale-rivoluzionario. [...] Si trattava in ultima analisi di una sorta di superamento virtuale del carattere specificamente astratto e politico della rivoluzione borghese nel linguaggio per immagini della plebe e in una sua immaginaria magia.<sup>44</sup>

La scena poc'anzi descritta si conclude con l'esordio di Robespierre e dei sanculotti. Egli ferma la folla inferocita e viene a porsi come elemento regolatore delle passioni popolari. La freddezza e la solennità aleggiano sulla scena.

ROBESPIERRE: Popolo povero e virtuoso! Tu fai il tuo dovere, tu sacrifichi i tuoi nemici. Popolo, tu sei grande! Ti manifesti tra fulmini e tuoni. Ma, popolo, i tuoi colpi non devono ferire il tuo stesso corpo;

<sup>43</sup> G. BÜCHNER, *Teatro*, cit., pp. 13-14.

<sup>44</sup> G. FRIEDRICH, “*Soffrire sia ogni mia ricompensa*”. *Quattro saggi su Georg Büchner*, cit., p. 30, p. 31. Più avanti lo studioso ricorderà come nel linguaggio del popolo vengano assimilati metaforicamente la ghigliottina con il “mulino”, il boia con il “fornaio”, le teste con il “pane”.

tu uccidi te stesso nel tuo furore. Tu puoi cadere soltanto per la tua stessa forza, e questo lo sanno i tuoi nemici. I tuoi legislatori vegliano e guideranno le tue mani, i loro occhi sono infallibili, le tue mani ineluttabili.<sup>45</sup>

Poi comincia un lungo e retorico monologo che, nella messa in scena di Popovski, appare snellito e sottolineato dalle profonde e suggestive implicazioni simboliche del gesto: dei giovani a torso nudo, dopo aver bagnato dei panni in un reale ruscello d'acqua, sferzano violentemente il corpo di Robespierre. In tale interpretazione gestuale si possono intravedere probabili allusioni ad una purezza di cui Robespierre si proclama baluardo (il simbolismo dell'acqua), ad un certo masochismo che Büchner, e probabilmente insieme con lui il regista, legge nella morale robespierriana (imperturbabile alla violenza dei colpi), al fiume travolgente della rivoluzione:

[...] L'arma della repubblica è il terrore, la forza della repubblica è la virtù; la virtù, perché senza di essa il terrore è nefasto, il terrore, perché senza di esso la virtù è impotente. Il terrore è un'emanazione della virtù, non è che la giustizia rapida, severa, inflessibile. Dicono che il terrore sia l'arma di un governo dispotico e che il nostro governo somiglierebbe quindi al dispotismo. [...] Il governo rivoluzionario è il dispotismo della libertà contro la tirannia. [...] Il vizio è il segno di Caino dell'aristocratismo. In una repubblica esso non è soltanto un crimine morale, bensì anche politico; l'uomo vizioso è il nemico politico della libertà ed è tanto più pericoloso quanto più grandi sono stati i servigi ch'egli apparentemente le ha reso. [...] Nessun patto, nessuna tregua con gli uomini che ebbero a unico scopo la spoliamento del popolo, che speravano di compiere impuniti questa rapina, per i quali la repubblica fu una speculazione e la rivoluzione un mestiere! Terrorizzati dal fiume impetuoso degli esempi cercano sotto sotto di moderare la giustizia. [...] Rassicurati, popolo virtuoso, tranquillizzatevi, patrioti! Dite ai vostri fratelli di Lione: «La spada della legge non arrugginisce nelle mani di coloro ai quali l'avete affidata!». Daremo alla repubblica un grande esempio!<sup>46</sup>

Il successivo e bellissimo monologo di Marion, una storia nella storia, contribuisce, all'opposto, a delineare il ritratto morale di Danton in quanto ella ne è una figura complementare<sup>47</sup>. Marion, prostituta che si accompa-

---

<sup>45</sup> G. BÜCHNER, *Teatro*, cit., p. 15.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 18-20.

<sup>47</sup> Subito dopo il monologo, infatti: «DANTON: Perché non posso comprendere in me

gna spesso con Danton, non è una donna del popolo costretta dalla miseria, come la figlia di Simon<sup>48</sup>, ma rappresenta un individuo che segue la sua “necessità naturale”, il proprio istinto; è una figura dominata dal senso. Il contrasto tra la sua timorata educazione familiare e il suo edonismo potrebbe significare un accenno critico al sistema ideologico perbenista di Robespierre e di Saint-Just che poco dopo sarà attaccato:

MARION: [...] Mia madre era una donna saggia; mi diceva sempre che la castità è una gran virtù. Quando veniva gente in casa e cominciavano a parlare di certe cose mi ordinava di uscire dalla stanza; se chiedevo cosa avessero voluto dire, allora lei mi diceva che avrei dovuto vergognarmi; se mi dava un libro da leggere quasi sempre dovevo saltarne un po' di pagine. La Bibbia però la leggevo a mio piacimento, là tutto era sacro, però c'era qualcosa che io non capivo. [...] E venne la primavera; dappertutto intorno a me capitavano cose in cui io non avevo parte alcuna. E mi ritrovai in un'atmosfera particolare, che quasi mi soffocava. Contemplavo le mie membra; e certe volte mi sembrava di essere doppia e poi di fondermi nuovamente in una sola persona. In quel tempo incominciò a venir per casa un gio-

---

tutta la tua bellezza, non posso cingerla tutta? MARION: Danton, le tue labbra hanno occhi. DANTON: Vorrei essere una parte dell'etere per bagnarti nel mio flutto, per frangermi a ogni curva del tuo bel corpo». *Ivi*, p. 23.

<sup>48</sup> SIMON, figura del popolo che di mestiere fa il suggeritore di teatro tragico, diverte il pubblico col suo linguaggio colorito e storpiando le citazioni delle tragedie, forse volutamente, forse perché male intese. Anche la sua famiglia patisce la fame e sua figlia è costretta a prostituirsi: «SIMON: (picchia la donna) Ruffiana, pillola rugosa di sublimato, pomo verminoso del peccato! – [...] – SIMON: No, lasciatemi, o Romani! Fare a pezzi la voglio sta carcassa, o vestale! – MOGLIE: Io vestale? Voglio proprio vedere, voglio! ... – SIMON: Così ti strappo la veste dalle spalle. – Nuda nel sole la tua carogna scaglio. – Sei un letto di puttana, in ogni piega del tuo corpo s'annida il vizio. [...] – SIMON: Dov'è la vergine? Parla! No, non posso chiamarla così. La ragazza? No, neanche! La donna, la femmina. Macché, neanche così! Resta solo un nome! oh!, ma quello mi soffoca! Non mi basta il fiato per pronunciarlo! [...] – SIMON: Vecchio Virginio, copri il tuo capo calvo; il corvo della vergogna ci è appollaiato sopra e tenta di beccarti gli occhi. Datemi un brando, Romani! (Cade). – [...] – SIMON: Ah! Confessa! – MOGLIE: Giuda che non sei altro! avresti forse un paio di pantaloni da tirarti su, se i giovanotti non tirassero giù i loro con lei? Vuoi crepare di sete, bótte di grappa, se la fontanella cessa di zampillare, eh? Lavoriamo con tutte le membra, e perché allora non anche con quella; sua madre ha trafficato con quella, quando l'ha messa al mondo, e le ha fatto male; non può dunque lavorare per sua madre anche lei con quella, eh? E a lei, le fa forse male, eh? Cretino! – SIMON: Ah Lucrezia! Un brando, a me un brando, Romani! Oh Appio Claudio! – PRIMO CITTADINO: Sì, un coltello, ma non per la povera prostituta! Cosa ha fatto lei? Niente! È la sua fame a prostituirsi e mendicare. Un coltello per la gente che compera la carne delle nostre donne e delle nostre figlie! [...]» – *Ivi*, pp. 11-12.

vanotto; era un bel ragazzo e spesso faceva dei discorsi un po' matti; non sapevo bene cosa volesse dire, però dovevo ridere. Mia madre gli disse di venir più spesso, per noi andava bene. A un certo punto non si capiva proprio perché non avremmo potuto starcene insieme fra due lenzuola invece che seduti uno accanto all'altro su due sedie. Io ci provai più gusto che alla sua conversazione e non vedevo perché ci si doveva permettere il meno e proibire il più. Lo facemmo di nascosto. E così si continuò. Ma io diventai come un mare che tutto inghiotte e s'agita sempre più in profondo. Per me c'era solo un polo opposto, tutti gli uomini si fondevano in un corpo. La mia natura era così, chi le può sfuggire? Alla fine lui lo capì. Una mattina venne e mi baciò come se mi volesse soffocare; le sue braccia mi si avvinghiarono al collo, avevo una paura terribile. Ma poi mi lasciò e si mise a ridere e disse che mi aveva fatto uno stupido scherzo, che non avevo che da badare al vestito e usarlo: avrebbe finito per consumarsi per conto suo, lui non voleva guastarmi il divertimento prima del tempo, del resto era l'unica cosa che io avessi. E se ne andò; ancora una volta non avevo capito quel che aveva inteso dire. Alla sera me ne stavo alla finestra; io sono molto impressionabile e mi basta una sensazione per entrare in rapporto con tutto quello che mi sta intorno; mi immergevo nelle onde del crepuscolo. Quando, giù per la strada, venne un gruppo di gente, i bambini correvano avanti, le donne guardavano dalle finestre. Guardai giù anch'io: lo trasportavano in un cesto, la luna gli brillava sulla fronte pallida, i suoi riccioli erano bagnati, s'era annegato. Dovetti piangere. Questa è stata l'unica frattura nella mia esistenza. Gli altri hanno giorni di festa e giorni feriali, lavorano sei giorni e al settimo pregano, ogni anno si sentono commossi al loro compleanno e ogni anno meditano su quello nuovo. Io non capisco niente di tutto questo: non conosco né sosta né mutamento. Sono sempre e soltanto una; un perpetuo desiderare e possedere, un ardore, un fiume. Mia madre ne è morta di dolore; la gente mi segna a dito. E questo è stupido. S'arriva sempre allo stesso punto, là dove più si ha gioia: il corpo, le immagini di Cristo, i fiori o i giocattoli; sempre lo stesso sentimento; chi più gode più prega.<sup>49</sup>

L'incontro-scontro tra Danton e Robespierre si rivela impossibile, proprio per l'incommensurabilità delle concezioni dei due personaggi; il loro confronto serrato si instaura sui temi della virtù, del vizio, della colpa, dell'eroismo, del sacrificio, ma il primo li intende in un senso morale-politico-sociale, l'altro in senso morale-individuale. Danton ostenta una prospettiva

---

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 21-23.

biologica, materialistica, epicurea<sup>50</sup>, Robespierre, all'opposto, l'idealismo rousseauiano. Ma oltre che ideologica la diversità tra i due è anche psicologica, poiché Danton supera il suo avversario per finezza dialettica e retorica e finisce per insinuargli dei dubbi, facendo ricorso al richiamo di coscienza presso un moralista.

Il dialogo si trasforma così in un monologo di Robespierre che dibatte con la sua coscienza, sulla quale sembra inizialmente avere il sopravvento la personalità dell'avversario. Sarà poi Saint-Just a riportarlo alla realtà e a convincerlo della necessità di condannarlo.

ROBESPIERRE: Ti dico che chi mi trattiene il braccio quando estraggo la spada è mio nemico: la sua intenzione non conta; chi mi impedisce di difendermi mi uccide allo stesso modo che se mi aggredisse.

DANTON: Dove cessa la legittima difesa comincia l'assassinio, e non vedo alcuna ragione che ci costringa ad uccidere ancora.

ROBESPIERRE: La rivoluzione sociale non è ancora finita, chi fa una rivoluzione a metà si scava da sé la propria fossa. La buona società non è ancora morta, la sana forza popolare si deve mettere al posto di questa classe rovinata in ogni senso. Il vizio dev'essere punito, la virtù deve dominare per mezzo del terrore.

DANTON: Io non capisco la parola punizione. Tu, con la tua virtù, Robespierre! Tu non hai preso denaro, tu non hai fatto debiti, non hai dormito con una donna, hai sempre portato un vestito decente, non ti sei mai ubriacato. Robespierre, sei di una rettitudine rivoltante. Io mi vergognerei di correr per trent'anni fra cielo e terra sempre con la stessa fisionomia morale, solo per il gusto di trovare gli altri peggiori di me. Ma non c'è dunque niente in te che qualche volta, sottovoce, segretamente, ti abbia detto: «Tu menti, menti!»?

ROBESPIERRE: La mia coscienza è pulita.

DANTON: La tua coscienza è uno specchio di fronte al quale si tormenta una scimmia; ognuno s'imbellezza come può e a modo suo ci cava il proprio divertimento. [...] Sei forse il poliziotto del cielo?

[...]

ROBESPIERRE: Neghi dunque la virtù?

DANTON: E il vizio. Ci sono soltanto epicurei a questo mondo, chi rozzo e chi fine, e Cristo fu il più fine. [...] Ognuno agisce secondo la propria natura [...].

ROBESPIERRE: Danton, in certi momenti il vizio è alto tradimento.

---

<sup>50</sup> Secondo Lukács (*Georg Büchner...*, cit.) il materialismo epicureo di matrice settecentesca e borghese non poteva che condurre Danton allo scacco; il suo partito aveva eliminato il re e il feudalesimo ma le sue premesse ideologiche non potevano portarlo oltre. Per Robespierre, e forse anche per Büchner, la rivoluzione sociale non era ancora finita.

DANTON: E tu non hai il diritto di proscriverlo, per dio; sarebbe ingrato da parte tua, tu gli devi troppo, se non altro per contrasto.

[...]

ROBESPIERRE: (solo). Va' pure! Vuol far fermare al bordello i destrieri della rivoluzione, come un cocchiere le sue rozze ammaestrate, ma essi avranno forza abbastanza per trascinarlo fino alla piazza della rivoluzione.<sup>51</sup>

L'ambiguità caratterizza tutti i personaggi del dramma; è per questo che sarebbe errato parlare di identificazione tra uno di essi e l'autore. Sembra, tuttavia, che le simpatie di Büchner vadano a Danton, nel quale l'autore riconosceva diversi aspetti della propria personalità, del proprio pensiero<sup>52</sup>, della propria concezione della vita. Alcuni, infine, hanno ritenuto di identificare la posizione di Büchner con quella di Robespierre e in particolar modo di Saint-Just, ritenendo che il discorso di questo personaggio, alla fine del secondo atto, presenti notevoli somiglianze con alcuni passi delle *Lettere*. Il significato delle affermazioni di Saint-Just appare aberrante; il tono è dispotico e farneticante, sicché non riusciamo a condividere tale opinione. D'altra parte, dopo aver sfogliato le *Lettere*, non riteniamo che ne possano trapelare i presupposti di un'ideologia simile. Se pare verosimile che Büchner, politicamente, avesse idee giacobine, non crediamo che potesse sposare in toto il discorso di Saint-Just; anzi, proprio il fatto che simpatizzasse per Danton e che, probabilmente, comprendesse le motivazioni di entrambe le fazioni, indurrebbe a ritenere che non ne accettasse le posizioni estreme:

SAINT-JUST: Sembra che in questa assemblea ci siano delle orecchie sensibili che non possono sopportare la parola «sangue». Alcune considerazioni generali le potranno convincere che noi non siamo più crudeli né della natura né del tempo. La natura segue calma e irresistibile le sue leggi; e l'uomo è distrutto quando entra in conflitto con esse. Un mutamento nella composizione dell'aria, il divampare del fuoco tellurico, il minimo squilibrio che si produca in una massa d'acqua, un'epidemia, un'eruzione vulcanica, un'inondazione, seppelliscono migliaia di uomini. E qual è il risultato? Una modificazione insignificante, tutto considerato appena percettibile, nella natura fisi-

---

<sup>51</sup> G. BÜCHNER, *Teatro*, cit., pp. 27-29.

<sup>52</sup> In una lettera a Gutzkow da Strasburgo, di data incerta (probabilmente 1836), scrive: «[...] ho l'idea fissa di tenere nel prossimo semestre a Zurigo un corso sullo sviluppo della filosofia tedesca da Cartesio in poi; per questo devo avere il mio diploma, e la gente non sembra affatto disposta a dare la laurea al mio caro figlio Danton». G. BÜCHNER, *Opere*, vol. II, cit., p. 260.

ca, che sarebbe trascorsa quasi senza traccia se sul suo cammino non giacessero dei cadaveri.

Ora io chiedo: «Nelle sue rivoluzioni la natura spirituale deve avere più riguardi che non quella fisica? E altrettanto che una legge fisica, un'idea non deve poter annientare ciò che le si oppone? E in generale, un avvenimento che muti l'intera conformazione della natura morale, vale a dire dell'umanità, non deve poter passare attraverso il «sangue?»».

[...] dal momento che tutti veniamo creati nelle medesime condizioni, siamo tutti uguali, a parte quelle differenze che la natura stessa ha decretato; perciò ognuno può avere le proprie peculiarità, nessuno deve avere dei privilegi, né i singoli né una classe di individui più o meno numerosa. Ogni elemento di questa proposizione applicato alla realtà ha ucciso i suoi uomini. Il 14 luglio, il 10 agosto, il 31 maggio sono i suoi segni d'interpunzione. Sono occorsi quattro anni perché essa s'imponesse al mondo fisico, e in condizioni normali ci sarebbe voluto un secolo e l'interpunzione sarebbe stata segnata da generazioni. C'è dunque tanto da meravigliarsi se il fiume della rivoluzione getta a riva i suoi cadaveri a ogni secca, a ogni nuova curva?<sup>53</sup>

Quanto a Popovski, l'interpretazione scenica che fornisce il regista macedone ribadisce che la lettura storico-politica non è l'unica conducibile sul dramma. Rivelandone implicazioni filosofiche ed esistenziali, più o meno esplicite, le domande del testo riportano in ultima istanza ai quesiti fondamentali dell'uomo: *perché soffro?* E perché Dio lo permette? E quindi: *Questa (la sofferenza) è la roccia dell'ateismo (Das ist der Fels des Atheismus)*<sup>54</sup>.

Il discorso di PAYNE<sup>55</sup>, che apre il III atto, è posto da Popovski direttamente in bocca a Danton; il ragionamento umano su Dio e la morale diventa un balbettio inconsulto, probabile riferimento alla pochezza dell'uomo quando tenta di sondare tali imperscrutabili misteri:

PAYNE: [...] *Non c'è alcun dio*, infatti: o dio ha creato il mondo o no. Se non l'ha creato, allora il mondo ha in sé la propria ragione e non c'è nessun dio, poiché dio diventa dio soltanto per il fatto di contenere in sé la ragione di tutto ciò che esiste. Ora, però, dio non può aver creato il mondo; infatti: o la creazione è eterna quanto dio, oppure ha un principio. Se è vero quest'ultimo caso, allora dio deve averlo

<sup>53</sup> G. BÜCHNER, *Teatro*, cit., pp. 50-51.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 54 (G. BÜCHNER, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, herausgegeben von Werner R. Lehmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1967, p. 48).

<sup>55</sup> Alcune frasi sono prese di getto dagli appunti büchneriani su Descartes.



creato in un punto preciso del tempo; dio quindi, dopo esser rimasto tranquillo per tutta l'eternità, a un certo momento deve esser diventato attivo, deve quindi aver subito in sé un qualche mutamento che permetta di applicare a lui il concetto di tempo, le quali cose, tutt'è due, contrastano con l'essenza di dio. Dio quindi non può aver creato il mondo. Ora, dato che noi, d'altra parte, sappiamo molto bene che il mondo, o almeno il nostro io, esiste e che, secondo quanto si è detto, esso deve avere in sé la propria ragione o in qualche cosa che non è dio, di conseguenza non può esserci alcun dio. *Quod erat demonstrandum.*

E a *MERCIER* che gli obietta la possibilità di una eternità della creazione, *PAYNE* risponde che allora sarebbe un attributo di dio e un'unica cosa con lui, come sosteneva Spinoza. E quando *MERCIER* insiste che deve pur esserci una causa, per *PAYNE* non è detto che la causa debba essere dio, perché se il mondo, l'effetto, è, come sembra, imperfetto allora anche la causa lo sarà. E così continua:

*PAYNE*: [...] ma se dio deve creare a tutti i costi e può creare soltanto qualcosa di imperfetto, tanto vale allora che tralasci di farlo. [...] Per parte mia mi contento di un padre più umile; almeno non potrò dirgli dietro che m'ha fatto educare al di sotto del suo rango, nei porcili o sulle galere. Eliminate l'imperfetto e soltanto allora potrete dimostrare dio; Spinoza l'ha tentato. Si può negare il male ma non il dolore; solo l'intelletto può dimostrare dio, il sentimento gli si ribella. [...] perché soffro? Questa è la roccia dell'ateismo. Il più piccolo trasalimento del dolore, e sia pur solo in un atomo, provoca un laceramento nella creazione, da cima a fondo.<sup>56</sup>

La lettura di Popovski sembra pendere sul versante esistenziale: lo spirito di un uomo di oggi, e soprattutto di chi ha assistito per anni agli orrori della guerra in Jugoslavia, appare, rispetto a quello dell'autore, meno combattuto tra violenza e ideali e più decisamente schierato per la pace:

*UGUAGLIANZA! FRATERNITÀ! LIBERTÀ! ...*

Le tre parole più violente del nostro tempo.

Le tre parole in nome delle quali continua a morire la maggior parte degli uomini e delle donne su questo pianeta.

Non esiste bandiera macchiata di sangue su cui non siano scritte queste tre parole [...]

Quale libertà è quella vera: quella di chi impugna un fucile o quella di chi si ritrova, dall'altra parte, preso di mira? [...] Se dico che sono

---

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 52-54.

contro l'Uguaglianza, vengo etichettato come un reazionario, un fascista. Quando altri uccidono in nome della stessa Uguaglianza, vengono invece considerati combattenti per la libertà [...] Com'è possibile che un'idea meravigliosa come l'Uguaglianza sia diventata l'idea più violenta del mondo? [...]

[...] Mi interessa il tema della circolarità del tempo. Immagino il mio dramma come l'estenuante ripetizione dell'identico rito. Danton decide di rompere il cerchio, di metter fuori la testa, di tuffarsi nelle viscere della questione e cercare una risposta alla domanda: perché siamo qui?<sup>57</sup>

È stato detto che in *Dantons Tod* tutto ciò che deve accadere è già accaduto nel primo atto; si è parlato di staticità del dramma e si è rilevato che più che il processo lineare dell'azione esso segue il movimento centrifugo e caotico dei motivi che si ripetono, talvolta contraddicendosi e affollandosi. Le scene paiono giustapporsi più che concatenarsi secondo un meccanismo di causa-effetto; potrebbero seguire un ordine diverso, come accade nella versione di Popovski. I toni si alternano dal serio al comico, dal lirico al grottesco. Il teatro di Büchner vive sulla potenza delle immagini create dallo stile dell'autore, sul suo linguaggio che sa essere robusto e concreto ma anche lirico e straniato; la sua struttura sembra anticipare alcuni drammi espressionisti, e non rende applicabili schemi classicisti e tradizionali. *La morte di Danton* è un grande *exemplum* che riesce a dare risposte anche ai tormenti del nostro tempo, alle eterne domande che l'uomo non cesserà mai di porsi nella speranza che:

Se un giorno la storia aprirà i suoi sepolcri, il dispotismo potrà ancora morir soffocato alle esalazioni dei nostri cadaveri.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Dal programma della XXII edizione delle Orestiadi di Gibellina, sezione teatro.

<sup>58</sup> G. BÜCHNER, *Teatro*, cit., p. 80.

Marco Castellari  
(Milano)

*Hölderlin in Italien*  
*Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis\**

So gieb unschuldig Wasser,  
O Fittige gieb uns, treusten Sinns  
Hinüberzugehen und wiederzukehren.<sup>1</sup>  
Friedrich Hölderlin

Friedrich Hölderlin war nie in Italien. Sein unstetes Leben trieb ihn zwar quer durch den deutschsprachigen Raum, aus seinem Schwabenland hinaus bis nach Jena und Frankfurt, dann westwärts über den Rhein, durch Frankreich bis zur Atlantikküste und zu den «Gärten von Bordeaux»<sup>2</sup>, wo er 1802 in den lebenslang ersehnten Süden eintauchen zu können glaubte, «das gewaltige Element, das Feuer des Himmels [...] das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes» zu erblicken wähnte<sup>3</sup>. Die Alpen überquerte er aber nie, nur vom kleinen Hauptwil bei St. Gallen aus konnte er sie 1801 erstaunt und betroffen betrachten, jene «glänzenden, ewigen Gebirge»<sup>4</sup>, die ihm «wie eine wunder-

---

\* Vortrag, gehalten am 11. Mai 2005 in der Stadtbibliothek zu Freiburg i. Br. im Rahmen der Veranstaltungsreihe der dortigen Deutsch-Italienischen Dante-Alighieri-Gesellschaft. Mit geringfügigen Änderungen habe ich den Vortragsduktus erhalten. Zur Entstehung dieser Arbeit haben Karin Birge Büch, Josefin Frangione, Ingeborg Waldherr, Franz Haas und Adriano Murelli auf je verschiedene Weise Entscheidendes beigetragen: Allen gilt mein herzlicher Dank.

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin: *Patmos*, Z. 13-15; *StA* II/1, S. 165. Auch im Folgenden wird nach der Großen Stuttgarter Ausgabe (*StA*) zitiert: *Hölderlin. Sämtliche Werke*. Hrsg. von Friedrich Beißner u. a. 8 Bände. Stuttgart 1943-1985.

<sup>2</sup> *Andenken*, Z. 7; *StA* II/1, S. 188.

<sup>3</sup> Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff [Nürtingen, wahrscheinlich im November 1802], *StA* VI/1, S. 432-437, hier S. 432.

<sup>4</sup> Brief an die Schwester, Hauptwil [sic!] bei St. Gallen d. 23. Febr. 1801, *StA* VI/1, S. 413-415, hier S. 414.

bare Sage aus der Heldenjugend unserer Mutter Erde» erschienen<sup>5</sup>. Im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen, mitunter berühmter Dichterkollegen, blieb für ihn also auch Italien ein ideales «Bild der Sehnsucht»<sup>6</sup>.

In einer schönen Studie aus dem Jahre 1994 bezeichnete Josef Nolte «Italien bei Hölderlin» als ein «vernachlässigtes Thema» und präsentierte neue Erkenntnisse über den «beständigen Wandel seiner Italien-Vorstellungen und mithin auch seines Italienbildes», indem er vor allem aus dem lyrischen Werk Zitate sammelte und sie chronologisch im Zeichen einer fast bis in die Spätphase hinein «dialektisch-idealisch begründete[n] Italien-Enthaltung» auslegte, um schließlich in den letzten Fragmenten die Spuren einer aus Selbstdekonstruktion heraus begründeten Aufhebung der nicht mehr vollziehbaren «Italien-Abstinenz» aufzufinden<sup>7</sup>. Diesen interessanten Ausführungen wäre sicher die Tatsache hinzuzufügen, dass auch der Briefroman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* und die unvollendete Tragödie *Der Tod des Empedokles* auf die Italien-Thematik hin gelesen werden könnten: Man denke nur an die wichtigen italienischen Etappen des Romanhelden auf der Reise von Griechenland nach Deutschland, oder auf das letzten Endes auf italischem Boden, zwischen Agrigent und Ätna spielende Trauerspiel über den Tod des – immerhin großgriechischen – Philosophen. Hier wird aber auch deutlich, dass Italien immer hinter Griechenland zurücktritt, so dass man sich kaum des Eindrucks erwehren kann, es gehe hier um ein sozusagen noch idealischeres «Bild der Sehnsucht», das zwischen traditioneller Topik, Griechenland-Surrogat und vagen Kenntnissen aus zweiter Hand schwankt.

Dass der wahnsinnige Dichter im Turm Italienisch zu sprechen sich nicht scheute, und laut Christoph Theodor Schwab «dann vernünftiger als gewöhnlich»<sup>8</sup>, oder mit unverkennbar italienischen Namen wie Scardanelli

---

<sup>5</sup> Brief an Christian Landauer [Hauptwil, Mitte bis Ende Februar 1801], *StA* VI/1, S. 415-417, hier S. 416.

<sup>6</sup> So hatte Friedrich Beißner das Bild Griechenlands in Hölderlins Roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* bezeichnet: Vgl. Friedrich Beißner: *Über die Realien des «Hyperion»*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 8 (1954), S. 93-109, hier S. 54.

<sup>7</sup> Josef Nolte: «Über den Gotthard tastet das Ross». *Italien bei Hölderlin. Erste Annäherungen an ein vernachlässigtes Thema*. In: *Neue Wege zu Hölderlin*. Hrsg. von Uwe Beyer. Würzburg 1994, S. 199-218, hier S. 199ff.

<sup>8</sup> Ebd., zitiert aus Christoph Theodor Schwabs früherer Fassung zum biographischen Entwurf, den er seiner Hölderlinausgabe voranstellte (*Friedrich Hölderlin's sämtliche Werke*. Hrsg. von Christoph Theodor Schwab. Stuttgart; Tübingen 1846), heute auch in: *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Dietrich Eberhard Sattler u. a. Frankfurt/M; Basel 1976ff. Bd. 9, S. 455.

und Buonarotti seine spätesten Gedichte oder Stammbuchblätter von Besuchern unterschrieb, zeugt zwar von «Hölderlins Vorliebe für italienische Selbstbezeichnungen und [von] seine[n] Italienischkenntnisse[n]»<sup>9</sup>, aber was bleibt ist, dass Hölderlins «Seele», um die Hymne *Der Rhein* zu zitieren, zwar «Italia zu geschweift» ist – jedenfalls um dann «fernhin an die Küsten Morea's»<sup>10</sup> weiterzuziehen –, er selber aber «der Schwester Lombarda drüben», wie es in *Die Wanderung* heißt, «Glückseelig Suevien», seine «Mutter» immer vorgezogen hat<sup>11</sup>.

Nicht nur die «Seele» des Dichters hat jedoch die Alpen überquert, sondern auch sein Werk und sein Ruhm: Heute Abend möchte ich versuchen, diese posthume, aber sehr lange andauernde und hoffentlich auch für Sie interessante Reise nachzuzeichnen. Nach einem einführenden Überblick über das gesamte Spektrum der italienischen Hölderlin-Rezeption, werde ich mich auf die Übersetzungen und auf deren Verhältnis zur Entwicklung der italienischen Lyrik des letzten Jahrhunderts konzentrieren, um auf diese Weise die kulturelle Tragweite des Hölderlin-Diskurses in Italien auszuloten.

### *1. Hölderlin-Rezeption in Italien. Ein Überblick*

Die italienische Hölderlin-Rezeption fing zaghaft an, mit den ersten Übertragungen aus den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, und hat bis heute immer größere Kreise gezogen. Die auffällige quantitative Steigerung wurde von einer noch bedeutenderen Verzweigung begleitet, so dass sich schnell parallele Rezeptionsstränge ausbildeten: Eine erste Unterscheidung kann zwischen einer kritisch-wissenschaftlichen und einer aktiven, produktiven Rezeption getroffen werden. Eine grobe Aufteilung, die zwar dem heterogenen Status einiger Bereiche kaum gerecht wird, die jedoch hilft, die wichtigsten Tendenzen und Wirkungskreise zu erhellen. Von dem breiten Feld der Übersetzungen, die dazwischen anzusiedeln wären, wird später noch ausführlich die Rede sein.

Die kritische Rezeption ist vor allem durch die literaturwissenschaftliche Forschung vertreten: die ersten italienischen Studien über Hölderlin wurden in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts veröffentlicht und haben durch die Jahrzehnte so stark an Bedeutung gewonnen, dass schon 1961 Alessandro Pellegrini mit Stolz behaupten konnte, dass «la critica italiana non si è attenuta a ripetere i risultati della critica tedesca ed anzi ha

<sup>9</sup> Nolte 1994, wie Anm. 7, S. 200.

<sup>10</sup> *Der Rhein*, Z. 13ff., StA II/1, S. 142.

<sup>11</sup> *Die Wanderung*, Z. 11ff., StA II/1, S. 138.

portato elementi nuovi e profondamente originali»<sup>12</sup>. Dasselbe ließe sich bestimmt noch heute sagen, sogar mit größerer Überzeugung: Das Thema bedürfte jedoch einer Reihe von Studien, die zum Beispiel den punktuellen Verflechtungen zwischen Editions- und Übersetzungsgeschichte und Literaturwissenschaft nachgehen, oder die italienische Hölderlin-Forschung vor dem Hintergrund der italienischen Germanistik und im Allgemeinen des literaturwissenschaftlichen Diskurses analysieren müssten. Die Dichte und Spezialisierung der Hölderlin-Rezeption zeigen unter anderem auch italienische Beispiele von Rezeptionsforschung, Übersetzungen wichtiger Untersuchungen aus dem Ausland und die wachsende Integrierung von italienischen Hölderlin-Experten in den wissenschaftlichen Diskurs über den schwäbischen Dichter. Neben literaturwissenschaftlichen Studien kennt ferner auch die italienische Hölderlin-Rezeption eine Fülle philosophischer Untersuchungen, die wie in Deutschland die Rolle des Dichters bei der Entstehung des Idealismus und sein Denken überhaupt mit den unterschiedlichsten Methoden erörtern, nicht ohne Interferenz durch spätere Philosophen und Hölderlin-Verehrer wie Nietzsche, Heidegger und andere. Es fehlt auch nicht an Analysen von Hölderlins Leben und Werk aus psychologischer oder psychoanalytischer Sicht, und generell kann man behaupten, dass die italienische kritisch-wissenschaftliche Hölderlin-Rezeption das breite Spektrum der deutschen – mitsamt Verzerrungen und Vereinfachungen – gerbt und zum Teil auf eigene Weise ausgebaut hat.

Als noch interessanter erweist sich, wie ich meine, die aktive Rezeption bei italienischen Künstlern, die sich produktiv mit Hölderlin auseinandergesetzt haben und sich von ihm für die eigene literarische, theatralische oder musikalische Tätigkeit haben inspirieren lassen. Hölderlin gilt hier, wie Luigi Reitani richtig festgestellt hat, als «un classico, che però già presenta nella sua opera le lacerazioni e i conflitti della modernità»<sup>13</sup>. Unter den Lyrikern, die sich im letzten Jahrhundert mit Hölderlin beschäftigt haben, sind Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Mario Luzi und Andrea

<sup>12</sup> Alessandro Pellegrini: *Hölderlin in Italia*. In «Il veltro» 6 (1962) 2, S. 203-212, hier S. 211. Dt. Übers.: «Die italienische Hölderlin-Forschung hat sich nicht darauf beschränkt, die Ergebnisse der deutschen zu wiederholen, sie hat im Gegenteil neue und tief originelle Beiträge geleistet». [Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von mir; M.C.].

<sup>13</sup> Luigi Reitani: *Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*. In «Il bianco e il nero. Studi di filologia e letteratura» 5 (2002), S. 95-104, hier S. 97. Dt. Übers.: «ein Klassiker, der jedoch in seinem Werk schon die Zerrissenheit und die Widersprüche der Moderne aufweist».

Zanzotto zu nennen: Sie stellen eine Art italienischer Abteilung von einer die moderne Lyrik überhaupt kennzeichnenden Bindung zum schwäbischen Dichter dar. Ich werde am Ende dieses Vortrags als Beispiel Zanzottos Hölderlinismus näher erörtern; es sei hier nur vorgemerkt, dass sich die Wechselwirkung zwischen der produktiven Rezeption bei Lyrikern und den Übersetzungen von Hölderlins dichterischem Werk als besonders aufschlussreich erweisen wird.

Hölderlins italienisches Nachleben beschränkt sich aber nicht auf ein Gespräch unter Dichterkollegen. Sein Werk, seine poetologischen Reflexionen und seine historische Figur haben auch in Italien Künstler verschiedenster Branchen und Couleurs angezogen. Der auch im deutschsprachigen Raum berühmte Regisseur Cesare Lievi hat zum Beispiel Hölderlin als dramatischen Autor für das italienische Theater förmlich entdeckt, als er 1982 *Der Tod des Empedokles* in seiner Übersetzung im kleinen Teatro dell'Acqua in Gargnano am Gardasee uraufgeführt hat. Eine zweite Inszenierung, ebenfalls mit dem Bruder und Bühnenbildner Daniele arrangiert, fand 1987 im Teatro delle Rovine der sizilianischen Gibellina statt und regte andere Aufführungen an, zum Beispiel das «Progetto-Hölderlin» des Lenz Teatro von Parma: Zwischen November 1991 und April 1992 wurde auf verschiedenen Bühnen in der und um die Stadt der Emilia-Romagna eine Inszenierungsreihe organisiert, die wie eine Art Reise durch die verschiedenen Fassungen des Hölderlin'schen Trauerspiels gestaltet war<sup>14</sup>.

Ein weiterer Bereich, der eine produktive künstlerische Transformation von Hölderlins Dichtung aufweist, ist die Musik der Gegenwart. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie zum Beispiel der berühmten Vertonung von *Hyperions Schicksaalslied* durch Johannes Brahms, wurde Hölderlin erst spät für die Musik entdeckt, ist aber mittlerweile zu einem der meistvertonten deutschen Dichter avanciert. Auch Italien hat mit Komponisten wie Bruno Maderna und Luigi Nono zwei international anerkannte Namen zu bieten. Maderna verfasste unter anderem zwischen 1964 und 1970 zahlreiche Kompositionen, oder eher verschiedene Varianten einer als *opus in fieri* zu betrachtenden Komposition mit dem Titel *Hyperion*: eine Art Musiktheater, wo eine Flöte die männliche, eine Sopranstimme

---

<sup>14</sup> Das Thema bedürfte einer eigenen Studie. Zu Lievis Arbeit vgl. Daniele Lievi: *Der Tod des Empedokles: vorbereitende Studien zur Inszenierung in Gibellina (Sizilien)*. In: ders.: *Spuren in ein Theater: Bühnenbilder und Entwürfe*. Frankfurt/M. 1987, S. 51-59; zum «Progetto Hölderlin» vgl. Gianni Manzella; Melina Mulas: *Hölderlin rifrazioni: diari di lavoro [del laboratorio sperimentale «Lenz Teatro»]*. Parma 1992.

die weibliche Figur dieser «*lirica in forma di spettacolo*» übernehmen. Luigi Nonos Hölderlin-Rezeption zeugt hingegen von der für die letzten Jahrzehnte typischen Hinwendung zu den fragmentarischen Texten der späten Zeit. Hölderlins dichterische Welt wird zum Bezugspunkt des späten Œuvres des venezianischen Komponisten, in dessen Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979) die Verinnerlichung des früheren politischen Engagements seine Vollendung fand. Die in der Partitur stehenden «49 einzelne[n] Vers- und Textstellen» aus Hölderlins Lyrik «sollen als Verstehenshilfe dienen» und begleiten die “traditionellen” Spielanweisungen<sup>15</sup>.

## 2. «*Auf leichtgebauneten Brüken*»<sup>16</sup>. *Dichter, Nachdichter, Übersetzer.*

Der soeben gebotene Überblick mag die italienische Hölderlin-Rezeption wie eine glanzvolle Triumphgeschichte aussehen lassen. Einen ähnlichen Eindruck könnte die Tatsache erwecken, dass in Bälde die erste italienische Gesamtausgabe von Hölderlins Werk vollendet sein wird: Nächstes Jahr soll der zweite Band der Prachtedition in der Reihe «*I Meridiani*» beim Mailänder Verlag Mondadori erscheinen, und der Herausgeber Luigi Reitani verspricht auch für diesen zweiten Teil Überraschungen für Kenner<sup>17</sup>. Auf seine Hölderlin-Ausgabe und Übersetzung werde ich im Laufe dieses Vortrags zurückkommen. Zunächst möchte ich mich einem früheren Moment in der italienischen Hölderlin-Rezeption zuwenden, das sich vielleicht gerade, weil es weniger erfreulich ist, als aufschlussreich erweist.

Im Jahre 1941 nahm kein Geringerer als Benedetto Croce das Wort und sprach eines seiner berühmten Verdikte aus: Hölderlins Lyrik, vor allem die spätere, sei als «*non poesia*» zu bezeichnen und jedweder ästhetischen Beurteilung fremd.

Per mio conto non voglio sottomettere a una disamina queste poesie della sua seconda età né, guardandole sotto l'aspetto proprio della poesia e dell'arte e della bellezza, continuare la dimostrazione intra-

---

<sup>15</sup> Zitate aus: Valérie Lawitschka: *Nachwirkungen in der Musik*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Johann Kreutzer. Stuttgart 2002, S. 500-512, hier S. 507; der Artikel bietet eine gute Einführung in die Hölderlin-Rezeption bei Komponisten samt weiterführender Bibliographie.

<sup>16</sup> *Patmos*, Z. 8; *StA* II/1, S. 165.

<sup>17</sup> Dadurch soll der erste, ganz der Lyrik gewidmete Band ergänzt werden: Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche*. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Con uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano 2002. Dazu siehe unten, 2.2.3 *Hölderlin im 21. Jahrhundert. Neuere Übersetzungen*.



presa dal Goethe e mostrare che, se qua e là vi si trovano alcuni sparsi tratti belli, generalmente sono enfatiche, piene di esclamativi, povere di immagini, senza freschezza, astratte e convenzionali nel linguaggio che adoperano, mal disegnate e talora informi. Non voglio perché non debbo, e non debbo perché stimo che non vadano giudicate con criterio estetico e che non siano già poesie mal riuscite deboli e imperfette, ma essenzialmente opere, ancorché in versi e con tutti i pregi di melodia che ai versi dello Hölderlin si attribuiscono, di qualità e natura diversa da quella della poesia e dell'arte.<sup>18</sup>

Um diesem Urteil gerecht werden zu können, darf jedoch der Kontext seiner Entstehung nicht vernachlässigt werden: So ist zu berücksichtigen, dass Croce Hölderlin vor der damals auch in Italien virulenten faschistischen Vereinnahmung schützen wollte, indem er jedwede fanatische Exaltiertheit aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuschließen versuchte. Uns interessiert aber hier vielmehr die Tatsache, dass sich gerade der von Croce als philosophierender Versemacher aus dem Reich der Poesie verbannte Hölderlin in denselben Jahren im Mittelpunkt einer regen übersetzerischen Tätigkeit befand: Dichter, Literaturwissenschaftler und Intellektuelle aus jüngeren Generationen übertrugen und tauschten untereinander Hölderlins Gedichte aus und veröffentlichten sie gelegentlich auch in literarischen Zeitschriften. Gerade die als modern empfundene poetische Kraft von Hölderlins Lyrik war es also, die trotz aller Vorbehalte Croces und anderer zu einer übersetzerischen und dichterischen Rezeption führte, die zwar nicht unbedingt kontinuierlich und homogen war, jedoch immer im Zeichen der Poesie, der jeweils als modernste empfundene Poesie. In den folgenden Ausführungen, die aus verschiedenen Blickpunkten die wichtigsten Etappen der Übersetzung von Hölderlins Lyrik rekapitulieren, soll der Versuch unternommen werden, diese Geschichte

---

<sup>18</sup> Benedetto Croce: *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*. In: «La critica» 39 (1941) 4, S. 201-214, hier S. 207f. Dt. Übers.: «Diese Gedichte aus seiner zweiten Phase will ich meinerseits weder einer Analyse unterziehen, noch, indem ich sie aus der Perspektive betrachte, die der Dichtung, der Kunst und der Schönheit eigen ist, Goethes Erörterung weiterführen und zeigen, dass, obwohl man in ihnen spärliche schöne Züge auffindet, sie im Allgemeinen emphatisch, voll an Exklamationen, arm an Bildern, ohne Frische, abstrakt und konventionell in der Sprache, schlecht ausgeformt und manchmal formlos sind. Ich will es nicht, weil ich es nicht brauche, und ich brauche es nicht, weil ich denke, dass sie nicht mit ästhetischen Maßstäben beurteilt werden sollten und sie insofern keine misslungene, schwache und unvollendete Gedichte, sondern im Wesentlichen Werke sind, die, obwohl sie in Versen geschrieben und mit all den Vorzügen der den Hölderlin'schen Versen zugeschriebenen Melodie ausgestattet sind, ihrem Wesen und ihrer Qualität nach mit Dichtung und Kunst nichts gemein haben».

nicht als reine Chronologie zu lesen, sondern als ständige Wechselwirkung zwischen der Entwicklung der italienischen Lyrik und der Arbeit an Hölderlins Texten.

### 2.1 *Giosue Carducci*

Giosue Carducci, *poeta laureatus* und Professor an der Universität Bologna, war bekanntlich der größte italienische Dichter des späten 19. Jahrhunderts. Ebenso bekannt ist seine Vorliebe für die deutsche Literatur: Er lernte die deutsche Sprache und las und übersetzte Klopstock, Goethe, Schiller, Platen und Heine. Zu überraschen vermag in diesem Zusammenhang, dass er zwischen 1874 und 1880 auch sechs Gedichte Hölderlins übertrug. Der schwäbische Dichter wurde damals nämlich gar nicht zum Pantheon deutscher Dichtkunst gezählt – auch in Deutschland nicht: In den Geschichten der deutschen Literatur, die Carducci besaß, figurierte Hölderlin höchstens am Rande, in der ruhmlosen Schar der Epigonen<sup>19</sup>. Nichtsdestotrotz besaß Carducci eine Hölderlin-Ausgabe<sup>20</sup> und übersetzte 1874 *Achill*, eine fragmentarische Elegie aus dem Jahre 1799, und *Griechenland. An Gotthold Staudlin*, eine Hymne aus der Tübinger Zeit. Später, vermutlich um 1880, übertrug er auch *Der Tod für's Vaterland, An die Parzen, An die Deutschen* und *Ehmals und jetzt*; die vier Oden aus der Frankfurter Zeit liegen aber nur in einer Prosa-Übersetzung vor. Nur *Griechenland* wurde zeitlebens veröffentlicht, die anderen Texte wurden erst durch die *Edizione nazionale delle opere* zugänglich<sup>21</sup>.

Carduccis Übersetzungen, die das erste Zeugnis einer Wirkung Hölderlins in Italien darstellen, blieben ein vereinzelter, rein dichterisches Phänomen, das keinen Anstoß zu einer breiteren Rezeption gab: Die erste wissenschaftliche Studie über Hölderlin sollte 1915, die erste Übersetzung der Lyrik in Buchform 1925 folgen. Interessant sind sie jedoch nicht nur wegen ihrer Frühzeitigkeit, sondern auch wegen ihrer engen Verbindung

<sup>19</sup> Dazu und allgemein über Carduccis Hölderlin-Übersetzungen vgl. Tiziana Serra di Cassano: *Carducci traduttore di Hölderlin*. In «I quaderni di gaia. Rivista di letteratura comparata» 6 (1995) 9, S. 29-44. Einige scharfsinnige, noch heute gültige Beobachtungen findet man schon in der älteren Studie Angelo Monteverdis: *Giosuè Carducci «traduttore»*. In: «Rivista d'Italia. Lettere, scienza e arte» 15 (1912) 2, S. 306-317.

<sup>20</sup> Es handelt sich um die dritte Auflage (1874) der Ausgabe Christoph Theodor Schwabs (wie Anm. 8).

<sup>21</sup> Giosuè Carducci, *Grecia* (1874), in «Cronaca bizantina» 16. 9. 1883; diese und alle weitere zu Lebzeiten des Dichters unveröffentlichte Hölderlin-Übersetzungen findet man in: *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*. Bd. 29 (*Versioni da antichi e moderni*). Bologna 1940, S. 358-362.

zu Carduccis eigener Lyrik, eine Verbindung, die auch zu erklären vermag, warum sich Carducci für Hölderlin interessierte. Die Oden-Übersetzungen zeugen zum Beispiel von Carduccis Versuch, bei Dichtern wie Klopstock, Platen und eben auch Hölderlin technische Hilfe zu suchen für sein Projekt, die antike Metrik für die italienische Lyrik nutzbar zu machen: In jenen Jahren hatte er nämlich auch angefangen, an seinem Gedichtband *Odi barbare* zu arbeiten, mit dem er generell auf eine Erneuerung der italienischen Lyrik durch die kreative Rückbesinnung auf klassische Versformen zielte.

Eigentlich beweisen alle sechs Übersetzungen, dass sich Carducci produktiv mit dem älteren Vorbild auseinandergesetzt hat: In der Übertragung der Hymne *Griechenland*, deren erste Strophe ich Ihnen als Beispiel zeigen möchte, spürt man den Versuch, Metrik und Rhythmus der Vorlage zwar nachzuahmen, aber mit genuin italienischen Mitteln:

*Griechenland*

Hätt' ich dich im Schatten der Platanen,  
Wo durch Blumen der Ilissus rann,  
Wo die Jünglinge sich Ruhm ersannen,  
Wo die Herzen Sokrates gewann,  
Wo Aspasia durch Myrthen wallte,  
Wo der brüderlichen Freude Ruf  
Aus der lärmenden Agora schallte,  
Wo mein Plato Paradiese schuf, [...]

*Grecia*

Oh t'avessi a le molli ombre de' platani  
Ove scorre l'Ilisso in mezzo a i fior,  
Ove in sogni di gloria ardeano i giovani,  
Ove dolce attraea Socrate i cuor,  
  
Ove Aspasia incedea bianca tra i mirti,  
Ove de le fraterne gioie il tuon  
Rimbombava da l'agora, e agli spirti  
Paradisi creava il mio Platon, [...]<sup>22</sup>

Die deutschen trochäischen Fünfheber werden zu geschmeidigen Elfsilblern – außerdem zu Vier- statt zu Achtzeilern zusammengeflochten –, die deutsche Alternation zwischen weiblichem und männlichem Verschluss weicht einem lebhafteren Wechsel zwischen dreisilbigem, einsilbigem und zweisilbigem Schluss. Imitation und Variation kennzeichnen auch andere Bereiche: Die bis zum sechsten Vers makellos wiedergegebene Anapher des «Wo» durch «Ove» wird in der letzten Zeile aufgegeben, während neu hinzugefügte Adjektive wie «moll» im ersten, «dolce» im vierten oder «bianca» im fünften Vers eine unverkennbare stilistische Annäherung an die italienische lyrische Tradition darstellen, sowie auch eine allgemein zu beobachtende Tendenz, Hölderlins Texte eher zu bearbeiten, als sie wörtlich zu übersetzen.

<sup>22</sup> Ebd., S. 359f. Für Hölderlins Text: *SLA I/1*, S. 179.

## 2.2 «*Hälfte des Lebens*»: Übersetzer auf der Probe

Wie ich schon erwähnt habe, blieb Carducci lange ohne Nachfolger. Erst nachdem in Deutschland die bekannte Hölderlin-Renaissance von Friedrich Nietzsche und Wilhelm Dilthey bis zu Stefan George und Norbert von Hellingrath durch die Herausgabe und Wiederaufwertung der späten Dichtung, vor allem der großen Hymnen, der Übersetzungen aus dem Griechischen und der theoretischen Schriften reife Früchte zeitigte, hörte man ein anfangs schüchternes und dann immer überzeugteres italienisches Echo. Die Verspätung wurde durch kritische Studien und Übersetzungen spätestens Ende der 30er Jahre aufgeholt und die komplizierte Entwicklung der italienischen Hölderlin-Rezeption konnte ihren Lauf nehmen.

Um Ihnen einige wichtige Etappen dieser Geschichte illustrieren zu können, habe ich beschlossen, mich auf verschiedene Übersetzungen eines einzigen Gedichts zu konzentrieren. Die Wahl fiel verhältnismäßig leicht: *Hälfte des Lebens* erwies sich aus vielen Gründen als geeignetes Beispiel. Der kurze, aber prägnante Text ist für Hölderlins Lyrik höchst repräsentativ und bereitet keine editorischen Probleme, hält dafür aber manche Schwierigkeiten für den Übersetzer bereit; seine Berühmtheit hat dazu geführt, dass er in fast allen italienischen Ausgaben vertreten ist und dass eine relativ umfangreiche Literatur über seine früheren Übersetzungen und seine Übersetzbarkeit überhaupt vorliegt<sup>23</sup>. Jeder neue Versuch, das Gedicht ins Italienische zu übertragen, muss diese kleine Geschichte einkalkulieren. Bevor ich mich den ersten Beispielen zuwende, möchte ich ausdrücklich betonen, dass die folgenden Ausführungen keineswegs darauf abzielen, mutmaßliche Fehleinschätzungen zu berichtigen oder den Anspruch erheben, den vermeintlich besten Übersetzer zu küren. Das Gedicht und seine italienischen Variationen sollen hier vielmehr als Seismographen des interkulturellen Austausches, seiner Möglichkeit und seines Einflusses jenseits der Alpen verstanden werden.

### 2.2.1 *Errantes «exegetische» Nachdichtungen*

Nach Lorenzo Bianchi und Italo Majones<sup>24</sup> Übersetzungen aus den

<sup>23</sup> Giorgio Orelli, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*. In «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura» N.F. 45 (1971) 1-2, S. 727-747; Annette Kopetzki: *Probleme der Übersetzung eines poetologischen Begriffs in Hölderlins Gedichten*. In «Hölderlin-Jahrbuch» (1994-95), S. 120-133; Reitani 2002 (wie Anm. 13). Diesen Studien, vor allem denen Orellis und Reitanis, sind Teile meiner Ausführungen stark verpflichtet.

<sup>24</sup> *Versioni da Friedrich Hölderlin*. A cura di Lorenzo Bianchi. Bologna 1925; Italo

20er Jahren, die in enger Verbindung mit kritischen Studien entstanden, trat mit Vincenzo Errante ein dritter Germanist hervor, der in den 30er Jahren die erste große italienische Hölderlin-Ausgabe besorgte: Nach vier Jahren angestrenzter Arbeit, die auch in drei Vorlesungsreihen über Hölderlins Lyrik mündete, veröffentlichte Errante 1939 *La lirica di Hölderlin*<sup>25</sup>. Der an der Universität Mailand lehrende Professor übersetzte die bis dahin größte Auswahl Hölderlin'scher Gedichte, wobei er jedoch alle Texte vor 1796 und auch fast alle Turmgedichte ausschloss<sup>26</sup>. Ein langer *Saggio biografico e critico* leitete die Ausgabe ein, ein Zusatzband mit Anmerkungen und Kommentar rundete sie ab. Schon der Titel des einführenden Überblicks, *Iniziazione alla lirica di Hölderlin* («Einweihung in Hölderlins Lyrik»), zeugt von der esoterischen und paraphrasierenden Herangehensweise Errantes an Hölderlins Lyrik. Seine Übersetzung soll laut eigener Angabe «largamente esegetica: chiarificatrice e interpretativa» sein<sup>27</sup>. Ein Beispiel vermag nun zu erhellen, was dies konkret bedeutet.

*Halbte des Lebens*

Mit gelben Birnen hängst  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,

*A mezzo la vita*

Ricche di frutti gialli,  
fiorite di rose selvagge,  
si specchiano le rive  
nel lago.

Maione: *Hölderlin. Con una scelta delle liriche tradotte*. Torino 1926. Unberücksichtigt müssen hier die Übersetzungen anderer Werke Hölderlins bleiben; es sei nur auf die bemerkenswerte Frühzeitigkeit der ersten Übertragung des Romans *Hyperion* hingewiesen: Federico Hölderlin: *Iperione*. Traduzione di Luigi Parpagiolo. Milano 1886.

<sup>25</sup> Vincenzo Errante: *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*. Milano; Messina 1939. Zu Errante und seiner großen übersetzerischen Arbeit – mit Schwerpunkt auf die Rilke-Übertragungen – vgl. neulich Maria Luisa Roli: *La ricezione di Rilke in Italia nell'«entre-deux-guerres»*: Vincenzo Errante. In: *Le letterature straniere nell'Italia dell'«entre-deux-guerres»*. A cura di Edoardo Esposito. Lecce 2004, S. 99-115. Unterschiedliche Perspektiven eröffnet der Band *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*. A cura di Fausto Cercignani ed Emilio Mariano. Milano 1993; zu den Hölderlin-Übersetzungen vgl. vor allem die Beiträge von Manfred Beller (*Vincenzo Errante traduttore di poesia. L'esempio dell'inno «Der Rhein» di Hölderlin*, S. 51-62) und von Luciano Zagari (*Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre*, S. 63-83). Schon Benedetto Croce hatte im bereits erwähnten Aufsatz auf Errantes Übersetzung und Deutung – obgleich nicht ohne Vorbehalt – hingewiesen (Croce 1941, wie Anm. 18, S. 201ff.).

<sup>26</sup> Errante selber betonte, er wolle «importar sotto il nostro cielo quella lirica hölderliniana solamente, per cui Hölderlin merita un posto suo proprio nel Pantheon della grande poesia moderna europea» (Errante 1939, wie Anm. 25, Bd. 1, S. 105).

<sup>27</sup> Ebd., S. 105. Dt. Übers.: «Ausführlich exegetisch, erklärend und interpretativ».

Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

E voi, cigni soavi,  
il capo tuffate per entro  
la casta santità dell'acqua,  
ebri di baci.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Ma come, ahimè, discendano  
le nebbie d'inverno,  
ove sarà ch'io trovi,  
coi fiori e la luce del sole,  
un'ombra almeno della dolce terra?  
I muri stanno  
àfoni e freddi:  
scosse, sui tetti, gemono  
le banderuole  
nel vento.<sup>28</sup>

Neben stilistischen Merkmalen, die Errantes Hang zum traditionellen Repertoire der italienischen Dichtung verraten, gibt es viele Hinweise auf eine Haltung gegenüber der Vorlage, welche die Aussagekraft und den Eigenwert des einzelnen Wortes zugunsten einer dem damaligen italienischen Leser vermeintlich verständlicheren Umschreibung und Überinterpretation opfert. Zum Beispiel übersetzt Errante «Birnen» verallgemeinernd mit «frutti», während er umgekehrt «Land» durch den engeren Begriff «rive» wiedergibt. Zum Winter kommen bei ihm «nebbie» hinzu, außerdem gibt es «tetti», auf denen die Wetterfahnen «scosse» stehen und sogar «gemono», statt zu klirren. Diese Tendenz ist im dreizehnten Vers besonders ausgeprägt: Einem makellosen Elfsilbler, der dem deutschen, lapidaren «und Schatten der Erde» die sentimentalischen Zutaten des «almeno» und des «dolce» hinzufügt. Dadurch entsteht ein zwar schönes<sup>29</sup>, aber allzu weinerliches «un'ombra almeno della dolce terra», das dem heutigen, durch andere Übersetzungen verwöhnten Leser geradezu unhöflich erscheinen muss.

### 2.2.2 «*Il decennio delle traduzioni*» und seine Folgen

Gleichzeitig mit Errante, jedoch unter einer anderen poetischen und

<sup>28</sup> Ebd., S. 312f.

<sup>29</sup> «Un bellissimo verso foscoliano, del Foscolo forse dei sonetti»: So Luciano Zagari, auf dessen Aufsatz für die poetischen Werte von Errantes Übersetzung und deren Stellung in der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts hinzuweisen ist (Zagari 1993, wie Anm. 25, S. 65).

kulturellen Konstellation arbeitete an Hölderlins Gedichten eine neue Generation von Dichtern und Übersetzern, für die der schwäbische Dichter vielmehr ein Zeitgenosse als eine verehrungswürdige, teilweise zu bemitleidende Figur war. In den 30er Jahren, einem Jahrzehnt, das nicht zufällig in Italien den Namen «il decennio delle traduzioni» erhalten hat<sup>30</sup>, wurden in literarischen Zeitschriften Übertragungen veröffentlicht, die zwar erst in den 40er und 50er Jahren in Buchform gedruckt werden sollten, die jedoch schon damals unter Hölderlin-Verehrern zirkulierten und zu einem regen Austausch zwischen übersetzerischer und dichterischer Tätigkeit unter dem Zeichen Hölderlins führte. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der sogenannte «Florentiner Kreis», zu dem später bekannte Persönlichkeiten wie Carlo Bo und Mario Luzi gehörten: In einem kulturellen Klima, das von Ungarettis Hermetismus und im Allgemeinen von einer Wiederaufwertung des dichterischen Wortes beeinflusst wurde, fand Hölderlins konzentrierte, «harte Fügung» fruchtbaren Boden<sup>31</sup>. Es waren Gianfranco Contini und Leone Traverso, die mit modernistischem Spürsinn und dichterischem Raffinement die Texte des deutschen Dichters in ein Italienisch übertrugen, das nichts mehr mit Errantes Bombast zu tun hatte.

Wie eng diese neue Welle in der Hölderlin-Rezeption an die Entwicklung der lyrischen Sprache gebunden war, demonstrieren zwei Fakten. Einerseits wurden namhafte Lyriker wie der vor kurzem verstorbene Mario Luzi oder der noch zu erwähnende Andrea Zanzotto in dieser Zeit so tief von der erstaunlich modernen Sprache Hölderlins und seiner Übersetzer getroffen, dass Spuren dieser frühen Begegnung ihr dichterisches Schaffen noch nachhaltig prägen sollten. Allerdings findet man im «Jahrzehnt der Übersetzungen» und noch bis in die 40er Jahre hinein eine Fülle an Hölderlin-Übertragungen, die aus der Feder von Dichtern stammen, die nicht zum «Florentiner Kreis» gehörten: Es sind hier vor allem Giorgio Vigolo und Diego Valeri zu nennen sowie auch die Tessiner Remo Fasani und

---

<sup>30</sup> Als «das Jahrzehnt der Übersetzungen» hatte kein Geringerer als Cesare Pavese die Jahre zwischen 1930 und 1940 bezeichnet: «Ma insomma, il decennio dal '30 al '40, che passerà alla storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né io né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo» (Cesare Pavese: *L'influsso degli eventi*. In: ders.: *La letteratura americana e altri saggi*. Milano 1971, S. 241).

<sup>31</sup> Dazu Piero Bigongiari: *Hölderlin e noi* (1957). Jetzt in: ders.: *La poesia italiana del Novecento*. Firenze 1965, S. 273-282 und Reitani 2002, wie Anm. 13.

Giovanni Bonalumi. Andere Namen wären hinzuzufügen: Bis zum Ende der 50er Jahre, als praktisch alle Buchausgaben der seit fünfundzwanzig Jahren an Hölderlins Texten feilenden italienischen Dichter und Übersetzer erschienen, erlebte die Hölderlin-Rezeption durch Übertragungen einen einmaligen, bis heute spürbaren Aufschwung<sup>32</sup>.

Es ist hier natürlich unmöglich, all diesen übersetzerischen Bemühungen Rechnung zu tragen. Diese Periode ist übrigens eingehend erforscht worden, und es liegen schon Studien vor, die gerade mit Blick auf *Hälfte des Lebens* der unterschiedlichen Herangehensweisen eines jeden Übersetzers und dessen jeweiligem Verhältnis zur italienischen Lyrik der Zeit nachgegangen sind<sup>33</sup>. Es mag also genügen, hier drei Beispiele zu nennen, die bis heute vorbildlich geblieben sind.

Es sei erstens auf Gianfranco Continis Versuch hingewiesen, den Hölderlin'schen gebrochenen Duktus wiederzugeben:

*Hälfte des Lebens*

Mit gelben Birnen hängt  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,

*Il mezzo della vita*

Di gialle pere il suolo  
e colmo di rose selvagge  
pende nel lago, voi cigni del cuore,  
e il capo di baci ubriaco

---

<sup>32</sup> Einer anderen Arbeit muss die Aufgabe überlassen werden, die "goldene" Zeit der italienischen Übersetzungen eingehend zu analysieren. In der Zeit zwischen 1930 und 1960 habe ich 13 Übersetzungen von Hölderlins Lyrik auffinden können – wobei in vielen Fällen der Buchausgabe frühere Veröffentlichungen in Zeitschriften vorausgingen. Neben den Übertragungen von Errante, Contini, Vigolo und Traverso, die hier besprochen wurden bzw. werden sollen, müssen aufgezählt werden: *La patria*. Traduzione di Persio Nesti. In: «Il Frontespizio» 11 (1940) 1/2, S. 9; *Da Federico Hölderlin [Metà della vita, La giovinezza, Canto d'Iperione sul destino, Alle Parche]*. Trad. di Francesco Politi. In «Meridiano di Roma» 5 (1940) 9, S. 9; *All'etere*. Trad. di Francesco Politi. In «Meridiano di Roma» 6 (1941) 50; *Friedrich Hölderlin. Scelta di canti*. Versione di Emilio Boriani. Bergamo 1941; *I grandi inni di Hölderlin*. A cura di Giovanni Angelo Alfero. Torino 1944; *Hölderlin, Ultimi canti*. A cura di Luciano Budigna. Milano 1945; *Hölderlin. Poesie*. Tradotte e commentate da Remo Fasani. In «Quaderni grigionitaliani» 18 (1948-49) e 19 (1949-50) [jetzt in: Remo Fasani: *Da Goethe a Nietzsche: poesie*. Bellinzona 1990]; Giovanni Bonalumi: *La traversata del Gottardo*. Prefazione di Jean Starobinski. Locarno 2000 [zehn Gedichte Hölderlins, übersetzt zwischen 1948 und 1951]; *Celebrazione della Pace*. In: Giuseppe Bevilacqua: *La «Celebrazione della Pace» di Hölderlin* (1956). Jetzt in: ders.: *Studi di letteratura tedesca*. Padova 1965, S. 108-113; Diego Valeri: *Lirici tedeschi*. Milano 1959, S. 65-105.

<sup>33</sup> Siehe oben, Anm. 23. Giorgio Orelli hat es sogar versucht, eine ideelle Übersetzung von *Hälfte des Lebens* im Nachhinein zu bewerkstelligen, indem er Kola und Zeile aus den analysierten Übertragungen montierte (Ebd., S. 747).



Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

nell'acqua tuffate  
ch'è santa e non turba.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Ahimè, dove li prendo,  
ora ch'è inverno, i fiori, e dove  
del sole la luce, della terra  
l'ombra? Al freddo muti  
se ne stanno i muri, nel vento  
stridono le banderuole.<sup>34</sup>

Der Versuch gelingt ihm durch Enjambements (Z. 8-9; 10-11) und Inversionen («del sole la luce» «della terra / l'ombra») sowie durch eigenwillige Wendungen wie «i cigni del cuore»<sup>35</sup> oder durch den Relativsatz «ch'è santa e non turba», der eine mögliche Lösung für den schwer zu übersetzenden Ausdruck «heilignüchtern» darstellt. Contini bewältigt hier den schwierigen Balanceakt zwischen dem strengen Respekt der Vorlage und der Notwendigkeit, Verse anzubieten, die auch im Italienischen einen eigenen dichterischen Wert aufweisen. Eine erste Fassung seiner Übertragung wurde erstmals 1933 veröffentlicht, die endgültige, hier zitierte Version erschien hingegen erst in der Buchausgabe 1941<sup>36</sup>.

Leone Traverso, der wie Contini in den 30er Jahren die ersten Übertragungen anfertigte und erst 1955 die Sammlung *Inni e frammenti* veröffentlichte, hielt sich sehr eng ans Original, dessen Struktur er in der ersten Strophe haargenau wiedergab, lexikalisch, syntaktisch wie auch in der Wortfolge:

*Halfte des Lebens*

*Metà della vita*

Mit gelben Birnen hänget

Con gialle pere si curva,

<sup>34</sup> *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*. (Firenze 1941) Torino 1982ff., S. 23. Zu Continis Hölderlin-Übersetzungen vgl. Bigongiari 1957 (wie Anm. 31); Orelli 1971 (wie Anm. 23); Kopetzki 1995 (wie Anm. 23); Reitani 2002 (wie Anm. 13).

<sup>35</sup> Wortwörtlich «Herzesschwäne» als Lehnbildung auf «amico del cuore» («Herzensfreund»), wie Luigi Reitani richtig bemerkt hat (Ebd., S. 102).

<sup>36</sup> *Quattro liriche di Hölderlin [Il mezzo della vita, Estrema età, Maturi, Orbis ecclesiae]*. In «L'Italia letteraria» 5 (1933) 20, S. 7. Die erste Fassung weist zwar Unterschiede nur in der ersten Strophe auf, allerdings von bemerkenswerter Tragweite: «Di gialle pere il suolo / e folto di rose selvagge / inclinatelo voi nel lago / cigni del cuore / e il capo di baci ubriaco / nell'acqua tuffatelo / ch'è santa ed aspetta» [Hervorhebung M.C.].

Und voll mit wilden Rosen  
 Das Land in den See,  
 Ihr holden Schwäne,  
 Und trunken von Küssen  
 Tunkt ihr das Haupt  
 Ins heilignüchterne Wasser.

E folto di rose selvagge,  
 Il paese nel lago,  
 Voi nobili cigni,  
 Ed ebbri di baci  
 Immergete voi il capo  
 Nell'acqua limpida e sacra

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
 Es Winter ist, die Blumen, und wo  
 Den Sonnenschein,  
 Und Schatten der Erde?  
 Die Mauern stehn  
 Sprachlos und kalt, im Winde  
 Klirren die Fahnen.

Ahimè, quando viene l'inverno  
 Dove trovo i fiori e dove  
 Il lume del sole  
 E l'ombra della terra?  
 Muti e gelidi stanno  
 I muri, al vento  
 Stridono le banderole.<sup>37</sup>

In der zweiten Strophe verzichtete zwar Traverso auf eine völlige Übereinstimmung, der Gesamteindruck ist aber der einer gelungenen Interlinearversion, die im Vergleich mit dem Hölderlin'schen Original kaum an poetischer Intensität einbüßt. Die Nähe zum Übersetzungsstil des späten Hölderlin ist unübersehbar, und Traversos Herangehensweise erweist sich als völlig übereinstimmend mit seiner Auswahl: Er übertrug und veröffentlichte nur Gedichte der späten Phase. Ausgezeichneter Kenner der antiken und der deutschen Literatur und später Germanist an der Universität Urbino, hat Traverso die italienische Sprache dem lapidaren, gräzifizierenden Deutsch Hölderlins erstaunlich nahe gebracht.

Giorgio Vigolo verfuhr in mancher Hinsicht umgekehrt. Selber Dichter hohen Ranges, näherte er sich Hölderlin im Zeichen der Einfühlung. Diese gelang ihm vor allem hinsichtlich der Lyrik der mittleren Zeit und ging Arm in Arm mit einer Einverleibung des deutschen Dichters in die eigene, der italienischen Tradition stark verpflichtete poetische Sprache

---

<sup>37</sup> Friedrich Hölderlin: *Inni e frammenti*. Traduzione di Leone Traverso. Firenze 1955, S. 25. Die Übersetzung erschien erstmals in: «Il Frontespizio» 9 (1937), S. 381-83. Zu Traversos (Hölderlin)-Übersetzungen vgl. Bigongiari 1957 (wie Anm. 31); Giuseppe Bevilacqua: [Rezension]. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 11 (1958-60), S. 223-234; Leone Traverso: *Curriculum* (1961). In: «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura» N.F. 45 (1971) 1-2; Pellegrini 1962 (wie Anm. 12); Orelli 1971 (wie Anm. 23); Laura Terreni: *Introduzione*. In: Friedrich Hölderlin, *Inni e Frammenti*. Traduzione di Leone Traverso. Firenze 1991, S. viii-ii; Kopetzki 1995 (wie Anm. 23); Ursula Vogt: *Leone Traverso – Übersetzer und Germanist*. In: *Geschichte der Germanistik in Italien. Akten des International Symposiums «Geschichte der Germanistik in Italien»*. Macerata, 21-23 Oktober 1993. Hrsg. von Hans-Georg Grüning. Ancona 1996, S. 153-178; Reitani 2002 (wie Anm. 13).

einher. Unser Beispiel erweist sich in diesem Fall als besonders aufschlussreich: Während in der ersten, ein harmonisches Leben in Einklang mit der Natur heraufbeschwörenden Strophe Vigolos klassisch reiner Griff besonders geeignet wirkt, mildern ausgesprochene Archaismen wie «solatio» für Sonnenschein oder «rezzo» für Schatten die drastische und metallisch klingende zweite Strophe:

*Halfte des Lebens*

Mit gelben Birnen hängen  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

*Metà della vita*

Con gialle pere pende,  
E folta di rose selvatiche  
La campagna sul lago.  
O cigni soavi  
Ed ebbri di baci  
Tuffate il capo  
Nella sacra sobrietà dell'acqua.

Ahimè, dove li prenderò io  
Quando è l'inverno, i fiori  
E dove il solatio  
Ed il rezzo della terra?  
Le mura si levano mute  
E fredde, nel vento  
Stridono le banderuole.<sup>38</sup>

*2.2.3 Hölderlin im 21. Jahrhundert. Neuere Übersetzungen*

Der lebhaften, lang nachwirkenden Zeit der Hölderlin-Übersetzungen, die Croces Verdikt mit den besten Mitteln desavouierte, folgte eine weniger fruchtbare Periode: Obwohl zahlenmäßig nicht unterlegen, sind die Übertragungen zwischen 1960 und 2000 mit den früheren weder qualitativ noch an Wirksamkeit zu vergleichen. Beweis dafür mag auch die Tatsache sein, dass man Vigolos, Traversos und Continis Übertragungen in Neuauflagen auf den Markt brachte. Neue Veröffentlichungen führten jeden-

---

<sup>38</sup> Friedrich Hölderlin: *Poesie*. A cura e con un saggio introduttivo di Giorgio Vigolo. Torino 1958. Zu Vigolos Hölderlin-Übersetzungen vgl. Bigongiari 1957 (wie Anm. 31); Bonaventura Tecchi: *Hölderlin nell'interpretazione di Giorgio Vigolo*. In: ders.: *Romantici tedeschi*. Milano; Napoli 1959, S. 187-217; Bevilacqua 1960 (wie Anm. 37); Pellegrini 1962 (wie Anm. 12); Orelli 1971 (wie Anm. 23); Kopetzki 1995 (wie Anm. 23); Giampiero Moretti: *L'incontro nella parola. Vigolo traduttore di Hölderlin*. In: ders.: *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*. Imola 1999, S. 103-110; Reitani 2002 (wie Anm. 13).

falls dazu, dass fast die gesamte lyrische Produktion Hölderlins nunmehr in Italien zugänglich war: Man denke vor allem an Enzo Mandruzzatos Sammlung bei Adelphi oder an die Einzelausgabe der Turmgedichte in Gianni Celatis Übertragung bei Feltrinelli; die Sternstunde einer engen und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen lyrischem und übersetzerischem Diskurs schien aber vorbei zu sein<sup>39</sup>.

Das änderte sich erst am Anfang des neuen Jahrhunderts. Im Zeichen eines wiedererwachten kritischen Interesses an dem schwäbischen Dichter setzten sich die Übersetzer höhere Maßstäbe. So erschienen 2001 zwei neue Übertragungen aus der Feder von Germanisten, die auf verschiedene Weise dem Forschungsstand, aber auch der langen Übersetzungstradition Rechnung zu tragen wussten.

Luca Crescenzi nennt in diesem Sinne die «scelte ormai consolidate, entrate nella coscienza dei lettori, che meritano di essere rispettate»<sup>40</sup>. In der Auswahl Hölderlin'scher Lyrik, die Crescenzi mit einem punktuellen Kommentar begleitet hat, ist natürlich auch *Hälfte des Lebens* vertreten:

*Hälfte des Lebens*

Mit gelben Birnen hänget  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen

*Metà della vita*

Di gialle pere colma  
E di rose selvatiche pende  
La campagna sul lago.  
O cigni soavi,  
Ed ebbri di baci

<sup>39</sup> Friedrich Hölderlin: *Le liriche*. A cura di Enzo Mandruzzato. Milano 1977; Friedrich Hölderlin: *Le poesie della torre*. A cura di Marianne Schneider, traduzione di Gianni Celati e Giorgio Messori. Milano 1993. Von 1960 bis heute habe ich 12 Übersetzungen von Hölderlins Lyrik auffinden können. Neben den soeben erwähnten und den noch zu besprechenden Arbeiten von Luca Crescenzi und Luigi Reitani, müssen noch aufgezählt werden: *L'arcipelago e altre poesie di Friedrich Hölderlin*. Introduzione e versioni di Alberto Guareschi. Parma 1965; Friedrich Hölderlin: *Inni, odi, elegie*. Introduzione e traduzione di Sergio Lupi. Torino 1966; Friedrich Hölderlin: *Liriche*. Introduzione e versioni di Leone Boccalatte, con prefazione di Diego Valeri. Milano 1968; Friedrich Hölderlin: *Poesie scelte*. A cura di Rita Mascialino, Milano 1989; Gino Zaccaria: *Tre traduzioni da Hölderlin (Pane e vino, Il Reno, Germania)*. In: ders.: *L'etica originaria. Hölderlin, Heidegger e il linguaggio*. Milano 1992, S. 284-319; Friedrich Hölderlin: *Le stagioni*. Traduzione italiana di Giampiero Moretti. Gaeta 1993; Friedrich Hölderlin: *Poesie*. A cura di Enrico De Angelis. Pisa 1993 [neue, bearb. Ausgabe 1999]; Friedrich Hölderlin: *Stagioni*. A cura di Ernesto Carpinteri, macchie di Luciano Ragozzino. Milano 2004.

<sup>40</sup> *Nota ai testi*. In: Friedrich Hölderlin: *Poesie*. Scelta, introduzione e traduzione di Luca Crescenzi. Milano 2001, S. 65. Dt. Übers.: «die nunmehr verfestigten Entscheidungen, die sich im Leserbewusstsein festgehakt haben und die respektiert zu werden verdienen».

Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

Immergete il capo  
Nell'acqua sobria e santa.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Ahimè, dove prenderò, quando  
Sarà l'inverno, i fiori, e dove  
La luce del sole,  
E le ombre della terra?  
Le mura si ergono  
Mute e fredde, nel vento  
Stridono le banderuole.<sup>41</sup>

In seiner Übersetzung widersteht Crescenzi jedweder Versuchung, Hölderlins Duktus zu harmonisieren oder zu "italianisieren": Wortfolge und Enjambements setzen den Originalton ins Italienische über, genauso dissonant und eigenwillig wie er ist<sup>42</sup>. Das ist bestimmt die Stärke dieser Übertragung, die sonst, wie bereits erwähnt, mit schon erprobten lexikalischen Mitteln umgehen muss.

Crescenzi fühlte sich den neueren editorischen Prinzipien verpflichtet, die bereits in Deutschland für den schwer zu edierenden Dichternachlass erprobt wurden: Michael Knaupps Studienausgabe steht bei dem sogenannten topographischen Verfahren Pate, das die Lokalisierung eines jeden, gedruckten oder handschriftlich überlieferten Textes zum leitenden Grundsatz bestimmt hat<sup>43</sup>. Luigi Reitanis vollständige Ausgabe und Übersetzung der Lyrik Hölderlins, der ich mich jetzt schließlich zuwenden möchte, verbindet ähnliche Überlegungen mit einem viel ambitionierteren Projekt: Zum ersten Mal in der Geschichte der Hölderlin-Ausgaben hat er alle zu Lebzeiten veröffentlichten von den aus dem Nachlass editierten Texten getrennt. Im ersten Teil kann dadurch der Leser sozusagen einer

<sup>41</sup> Ebd., S. 473. Zu Crescenzis Übersetzung, neben einigen Rezensionen, vgl. auch die kontrastive Analyse der verschiedenen Übertragungen vom anderen «Nachtgesang» *Lebensalter*: Elisabetta Potthoff: *Il viaggio della poesia. Leggere e tradurre Hölderlin*. In «Comunicare letterature lingue» 3 (2003), S. 235-251. Die Studie, die Vigolos, Continis, Mandruzatos, Crescenzis und Reitanis Versionen berücksichtigt, zeichnet sich aber nicht durch Genauigkeit aus; vgl. zum Beispiel die fehlerhafte Rekonstruktion der chronologischen Abfolge der verschiedenen Übersetzungen.

<sup>42</sup> Laut eigener Angabe folgt die Übersetzung «da tormentata punteggiatura hölderliniana, gli enjambement e non rinuncia [...] a rendere anche le cellule minime del discorso poetico, così importanti, per esempio, per il *ductus* paratattico dell'ultima lirica hölderliniana» (Crescenzi 2001, wie Anm. 40, S. 66).

<sup>43</sup> *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Michael Knaupp. München 1992-93.

Rezeptions- statt der sonst gebotenen Entstehungschronologie gewahrt werden, um dann im zweiten Teil die graphisch differenzierte Rekonstruktion der Handschriftenkonvolute zu finden. Ein ausgiebiger und ausgewogener Kommentar rundet die Ausgabe ab.

Es mag nicht ganz korrekt erscheinen, eine so monumentale Arbeit auf eine einzige, zumal kurze Gedichtübertragung hin zu prüfen<sup>44</sup>. Auch in diesem Fall erweist sich aber *Hälfte des Lebens* als aufschlussreich, um einige Betrachtungen anzustellen.

*Hälfte des Lebens*

Mit gelben Birnen hängen  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

*Metà della vita*

Con gialle pere scende  
E folta di rose selvatiche  
La terra nel lago,  
Amati cigni,  
E voi ubriachi di baci  
Tuffate il capo  
Nell'acqua sobria e sacra.

Ahimè, dove trovare, quando  
È inverno, i fiori, e dove  
Il raggio del sole,  
E l'ombra della terra?  
I muri stanno  
Afonì e freddi, nel vento  
Stridono le bandiere.<sup>45</sup>

Wie Crescenzi trägt Reitani der Arbeit früherer Übersetzer Rechnung, wenn er in den Anmerkungen zu diesem Gedicht schreibt: «La storia di questa poesia è [...] anche la storia delle sue traduzioni»<sup>46</sup>. Dort finden sich für den an Varianten interessierten Leser auch die Versionen von Contini, Traverso, Michael Hamburger<sup>47</sup> und Jean Pierre Lefebvre<sup>48</sup> abgedruckt.

<sup>44</sup> Reitani's Ausgabe hat eine Flut von Rezensionen ausgelöst: Ich verweise auf die Liste der ständig aktualisierten Internationalen Hölderlin-Bibliographie Online ([www.statistik-bw.de/hoelderlin/maske.asp](http://www.statistik-bw.de/hoelderlin/maske.asp); 15.9.2005).

<sup>45</sup> Reitani 2001, wie Anm. 17, S. 299.

<sup>46</sup> Ebd., S. 1492. Dt. Übers.: «Die Geschichte dieses Gedichts ist [...] auch die seiner Übertragungen».

<sup>47</sup> Friedrich Hölderlin: *Poems & Fragments*. Transl. by Michael Hamburger. London 1966.

<sup>48</sup> *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Ed. étab. par Jean-Pierre Lefebvre. Paris 1993.

Auf diese Weise vermögen auch strittige Entscheidungen verstanden zu werden: Der allgemein zu beobachtende Verzicht auf allzu poetische Worte zugunsten alltäglicherer Wendungen sowie der Versuch, das italienische Ergebnis in seiner rhythmischen, phonetischen und lexikalischen Form möglichst eigenständig zu gestalten, rechtfertigen teilweise Adjektive wie «ubriachi» für «trunken» – statt «eb(b)ri», wie bei allen anderen Übersetzern – oder «afoni», für «sprachlos» – meistens durch «muti» wiedergegeben –, oder das Verdrängen des sprechenden Ichs aus der zweiten Strophe («trovare» statt «trovo»); beibehalten wurde aber das Ich im «Ahimè»). Und der Leser, der Continis «banderuole» vermisst, kann sie in den Anmerkungen wiederfinden, während sich Reitani für den allgemeiner gehaltenen Ausdruck «bandiere» entscheidet.

### 2.3 Andrea Zanzotto

*Con Hölderlin, una leggenda*<sup>49</sup>. So lautet das Vorwort, das Andrea Zanzotto Reitanis soeben besprochener Ausgabe voranstellte: Hier legt ein Dichter Zeugnis über seinen langjährigen Hölderlinismus ab. In der Tat bietet Zanzottos lyrisches Werk das beste Beispiel für eine Wechselwirkung zwischen übersetzerischer und rein produktiver Hölderlin-Rezeption in Italien. Den schwäbischen Kollegen hat der Dichter aus Pieve di Soligo, in der Provinz Treviso, schon in der Studienzeit entdeckt. Er hat ihn später auch in der Übersetzung von Errante sowie in denen von Contini und Traverso gelesen; ein paar Texte hat Zanzotto selber übertragen. Und Hölderlin ließ ihn nicht los: Erste Reminiszenzen findet man in seinem lyrischen Debüt, der Sammlung *Dietro il paesaggio* aus dem Jahre 1951. Deren dritter Teil, *Sponda al sole*, trug als Motto einen Vers aus Hölderlins Ode *Die Heimat*: «Ihr teuern Ufern, die mich erzogen einst»<sup>50</sup>, und die Gedichte selbst zeugen vom Anfang einer intensiven Rezeption, die bis in die jüngsten Zeit hinein wirksam blieb und die neuere Studien schon beleuchtet haben<sup>51</sup>; ich möchte heute Abend nur zwei sehr eingängige Beispiele nennen.

<sup>49</sup> In Reitani 2001 (wie Anm. 17), S. XI-XXIV. Dt. Übers.: «Mit Hölderlin, eine Legende». Ein weiteres schönes “Bekenntnis zu Hölderlin” hat Zanzotto in einem Gespräch mit Bevilacqua abgelegt: Giuseppe Bevilacqua: *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto*. Aus dem Italienischen von Elsbeth Gut Bozzetti. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 32 (2000-01), S. 198-222.

<sup>50</sup> *Die Heimat*, Z. 5, *StA* II/1, S. 19.

<sup>51</sup> Vgl. vor allem Giovanna Cordibella: *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai «Versi giovanili» a «Sovrimpressioni»*. Parte I. In: «Poetiche. Rivista di lettera-

1968 erschien Zanzottos bis heute bekannteste Sammlung, *La Beltà*, die auch eine Wende in seinem dichterischen Schaffen markierte. In vielen Gedichten dieses Bandes tauchen Texte Hölderlins auf, die mit verschiedenen intertextuellen Verfahrensweisen in die eigene lyrische Partitur eingearbeitet sind. In *L'Elegia in Petèl* wird Hölderlins späte Lyrik der Amensprache («petèl») gegenübergestellt, extreme Pole einer vor- bzw. nachsprachlichen Kommunikation:

*L'Elegia in petèl*

Dolce andare elegiando come va in elegia l'autunno,  
 raccogliersi per bene accogliere in oro radure,  
 computare il cumulo il sedimento delle catture  
 anche se da tanto prèdico e predico il mio digiuno.  
 E qui sto dalla parte del connesso anche se non godo  
 di alcun sodo o sistema:  
 il non svischiato, i quasi, dietro:  
 vengo buttato a ridosso di un formicolio  
 di dèi, di un brulichio di sacertà.  
 Là origini – Mai c'è stata origine.  
 Ma perché allora in finezza e albore tu situì  
 la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?  
 «Mama e nona te dà ate e cucu e pepi e memela.  
 Bono tí, ca, co nona. Béi bumba bona. É fet foa e upi.»  
 Nessuno si è qui soffermato – Anzi moltissimi.  
 Ma ogni presenza è così sua di sé  
 e questo spazio così oltrato oltrato... (che)  
 «Nel quando | O saldamente costrutte Alpi  
 E il principe | Le »  
 appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:  
 ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,  
 mi ripeto, qui no; mai c'è stata origine mai disiezione.  
 [...]  
 L'assenza degli dèi, sta scritto, ricamato, ci aiuterà  
 – non ci aiuterà –  
 tanto l'assenza è l'assenza gli dèi non dèi  
 l'aiuto non è aiuto.  
 [...]  
 Anzi vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux

---

tura» N.F. 4 (2002) 3, S. 391-414; *Parte II*. In: «Poetische. Rivista di letteratura» N.F. 6 (2004) 1, S. 47-69. Für Zanzottos lyrisches Werk verweise ich auf Andrea Zanzotto: *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano del Bianco e Gian Mario Villalta. Con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Baldini. Milano 1999.



sovrimpressione            sovrimpressiono  
 ma    pure  
 ma    alla svelta  
 ma    tutto fa brodo  
 [...]
   
 ma:    non è vero che tutto fa brodo  
 ma:    e rinascono i ma: ma  
 Scardanelli faccia la pagina per Tallemant des Réaux,  
 Scardanelli sia compilato con passi dell'Histoire d'O.

Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana e papa.  
 Ta bata cheto, ta bata: e po mama e nana.

«Una volta ho interrogato la Musa»<sup>52</sup>

In den hier gedruckten Auszügen (Z. 1-22; 30-33; 52-56; 67-75) findet man zwei wörtlich übersetzte Stellen aus Hölderlins späten Fragmenten<sup>53</sup>, ein mittelbares Zitat aus *Dichterberuf*<sup>54</sup>, die Nennung des Dichters «Arm in Arm mit Tallemant des Réaux», einmal mit seinem historischen Namen («vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux»), einmal mit dem italienisch klingenden Decknamen Scardanelli («Scardanelli faccia la pagina per Tallemant des Réaux, / Scardanelli sia compilato con passi dell'Historie d'O») und schließlich, in exponierter Stellung und mit allen Zügen eines offenen Zitats, «Una volta ho interrogato la Musa»<sup>55</sup>. In einem anderen Gedicht dieser Sammlung heißt es noch expliziter: «Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere»<sup>56</sup>. Zanzotto beschwört den schwäbischen Dichter, der ihm näher als mancher Zeitgenosse steht, als unheroisches Vorbild eines poetischen Wortes “trotz allem”, das die Sprache im letzten Moment, bevor sie endgültig verloren geht, zu retten vermag.

So verwundert es nicht, dass Hölderlin auch in Zanzottos jüngstem

<sup>52</sup> Ebd., S. 315-317. Eine deutsche Übertragung («Die lallende Elegie») kann man jetzt lesen in: Andrea Zanzotto: *La Beltà = Pracht: Gedichte italienisch-deutsch*. Hrsg. von Donatella Capaldi. Basel; Wien 2001.

<sup>53</sup> In den Z. 17-18 setzt der italienische Dichter folgende Zitate graphisch nebeneinander: «Im wenn / Und der Fürst» (*Einst hab' ich die Muse gefragt*, Z. 19f., *StA* II/1, S. 220) und «Ihr sichergebauten Alpen / Die» (*Ihr sichergebauten Alpen*, Z. 1f., *StA* II/1, S. 231).

<sup>54</sup> «L'assenza degli dèi, sta scritto, ci aiuterà» dichtet das berühmte Hemistichion «bis Gottes Fehl hilft» um (*Dichterberuf*, Z. 64, *StA* II/1, S. 48).

<sup>55</sup> «Einst hab' ich die Muse gefragt», vgl. Anm. 53.

<sup>56</sup> *Retorica su: lo sbandamento, il principio "resistenza"*. In: Zanzotto 1999 (wie Anm. 51), S. 305-309, hier S. 307. Dt. Übers.: «Hölderlin lass mich eine bebende Zeile schreiben».

Gedichtband auftaucht. *Sovrimpressioni*<sup>57</sup> versammelt lyrische Texte, die sich mit der Zerstörung der Landschaft auseinandersetzen; in einem längeren Gedicht, *Avventure metamorfiche del feudo*, handelt eine Passage vom Fällen eines riesigen Birnbaumes. Der Fall von «pere a mazzi» und die schnelle Verwandlung der Baumleiche in neues Leben durch die Natur werden am Rande durch ein Hölderlin-Zitat glossiert. Wie Sie vielleicht schon ahnen, ist es genau der Anfang von *Hälfte des Lebens*, dessen dekonstruierte erste Zeile das Fallen der Birnen graphisch nachbildet:

CROLLI AL SUOLO DI PERE A MAZZI

|  |        |
|--|--------|
| rimpinzarsi                                  |        |
| di uccelli e topi e uccelli-topi             |        |
| dentro poltiglie-fanghi di pere, palte e     |        |
| infere malte anch'esse brulicanti            |        |
| d'insetti e ratti                            |        |
| in salti e scatti                            | MIT    |
| maxiprogenie su cui poi s'avventavano        | GELBEN |
| da tutt'intorno mille e più genie            | BIRNEN |
| di archaeopterix a picco                     |        |
| su altri sbafanti                            | HÄNGET |
| nel convitto straricco                       |        |
| di tutte le follie                           |        |
| per sbafarseli, con                          | MIT    |
| annessi e connessi e batteri ingegneri       | GELBEN |
| di almeno 043807356 delle specie esistenti   | GELBEN |
| E cornacchie e perfino gabbiani mutanti –    |        |
| sozzure di alame vario, guano ed esaltazione |        |
| della signoria di quei frutti                | BIRNEN |
| così tanti e farabutti,                      | BIRNEN |
| glu glu glu globalità                        |        |
| pronta a ricaricarsi eternamente             |        |
| per sua forza inerente gongolante,           |        |
| specimen della gran stia del mondo,          |        |
| – senza la benché minima creanza             |        |
| del t u ʌ t o                                |        |
| universale lurido usufrutto. <sup>58</sup>   |        |

<sup>57</sup> Andrea Zanzotto: *Sovrimpressioni*. Milano 2001.

<sup>58</sup> Ebd., S. 124.

Zanzottos neuestes Beispiel einer italienischen aktiven Rezeption Hölderlins soll hier als Schlusswort dienen. Während jüngere Übersetzer möglicherweise an neuen Übertragungen von *Hälfte des Lebens* arbeiten, bleiben Hölderlins gelbe Birnen in Zanzottos Glosse hängen: eine Hoffnung und zugleich eine Garantie auf das andauernde Gespräch zwischen Hölderlin und Italien.

\* \* \*

Elisabetta Potthoff  
(Milano)

*Visione e ascolto*  
*L'Apocalisse di R. M. Rilke*

Vedere, volgersi all'esterno per trovare forme e immagini che possano riflettere la propria interiorità è l'obiettivo che spinge Rilke verso sempre nuovi orizzonti\*. Così, tornato nel 1906 a Parigi, vera capitale del XX secolo tutta volta a un futuro di progresso, quasi volendosi concedere una pausa di riflessione – il padre era morto da poco e il pur fruttuoso rapporto con il maestro Rodin bruscamente si era interrotto – Rilke volge lo sguardo all'indietro convinto che solo riacquisendo le proprie radici possa esservi evoluzione. Allora, lontano dal tumulto, nel raccoglimento della Bibliothèque Nationale, proprio la stessa che farà frequentare anche al suo Malte, lo scrittore studia le cronistorie del Barante, del Froissart e di Juvenal des Ursins che gli fanno scoprire le complesse vicende del ducato di Borgogna. Storia esemplare quella delle Fiandre, dove le nuove prospettive del Rinascimento tardano ad affermarsi perché questa regione sembra voler rimanere ancorata a forme di vita e devozione religiosa che invece paiono voler celebrare l'Autunno del Medioevo<sup>1</sup>.

Consapevole di questa alternanza, che lo fa guardare indietro proprio perché vuole conquistare un futuro, Rilke lascia Parigi a fine luglio del 1906 e raggiunge Bruges. Subito la capitale delle Fiandre, perfettamente conservata nelle sue architetture medioevali, gli appare rinchiusa in sé e difficile da scoprire. "Brücke – Brügge – Bruges" è città di ponti e acque che gli ricorda Venezia, ma le sue immagini speculari non sono solo mor-

---

\* Le opere di R. M. Rilke sono citate in base all'edizione *Sämtliche Werke*, curata da E. Zinn, Fr/M, 1955-1966, con le seguente abbreviazioni: RMR, SW, volume, pagina.

<sup>1</sup> J. Huizinga, *Autunno del Medioevo*, Firenze, 1961. In quest'opera lo storico cita le stesse fonti consultate da Rilke per dimostrare come particolarmente in Borgogna prevalgono aspetti di vita medioevale che ritardano l'affermazione delle nuove prospettive del Rinascimento.

bide e trasognate come quelle della città lagunare, bensì anche rigide e austere tanto da non consentire abbandoni: «Aber diese Stadt ist nicht nur schlafbefangen und wehleidig und traumhaft lautlos, sie ist auch stark und hart und voller Widerstand, und man muss nur an das verblichen gespielte Venedig denken, um zu merken, wie wach und ausgeschlafen hier die Spiegelbilder sind». La città sembra serbare il suo segreto e resta, fin dalle prime impressioni, un compito più di altri difficile da assolvere: «Aber Brügge ist die schwerste Aufgabe ...».

Così, viaggiatore sempre in moto verso altre mete, lascia Brügge con la sensazione di dover ancora assolvere un compito e “Aufgabe” è per Rilke anche sempre realizzazione di un progetto poetico. Un progetto, quello che gli viene suggerito a Bruges, destinato a maturare gradatamente nel tempo, ma che fin da subito lascia, quasi inavvertitamente, una traccia precisa nella citazione di Hans Memling<sup>2</sup>. Infatti, il San Giovanni a Patmos del maestro fiammingo che in estatica visione trascrive con entrambe le mani, sotto divina dettatura, il libro dell'Apocalisse è uno dei dipinti che più intimamente e segretamente ha suggestionato Rilke ponendo la sua ricerca poetica a contatto con la tradizione mistica.

Hans Memling ha dipinto questo San Giovanni nel trittico raffigurante il Matrimonio mistico di Santa Caterina per l'Ospedale di San Giovanni di Bruges (1479). Il pittore, giunto nella capitale delle Fiandre intorno al 1470, in sintonia con i desideri della ricca committenza, dipingerà i suoi capolavori immersi in atmosfere terse e serene. Pochi anni prima del soggiorno di Rilke, nel 1902, Bruges aveva rivalutato appieno la sua pittura nella mostra *Exposition des Primitifs allemands*.

Il trittico dell'ospedale di San Giovanni raffigura, nelle alette laterali chiuse, il ritratto dei committenti mentre quando le alette sono aperte presentano i ritratti di San Giovanni Battista e sulla destra, di San Giovanni Evangelista. Quindi, l'effetto visivo suggerisce la volontà dei committenti di racchiudere interiormente la visione religiosa. Religiosità per altro, quasi domestica tanto è pacata l'armonia dell'intera composizione. Anche nella visione di San Giovanni, sebbene vi siano simboli apocalittici inquietanti quali il drago e l'angelo con i piedi infuocati, la visione estatica è priva di ogni sgomento<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Le impressioni del viaggio nelle Fiandre sono raccolte in *Furnes*, RMR, SW, VI, pp. 1005-1007.

<sup>3</sup> Per l'importanza della pittura di Memling vd., *La pittura di Hans Memling*, presentazione di Maria Corti, Apparati critici di G. T. Faggini, Milano, 1969.

Vi è nel dipinto un particolare che subito colpisce Rilke, ovvero il Santo che scrive con due mani le parole divine. Questa doppia scrittura vuole significare tutta la pienezza di una testimonianza di vita che rimanda alla morte e di morte quale inizio della vita vera in un continuo simbolico intreccio di prospettive proprio della scrittura mistica.

Così, intuita l'importanza della doppia scrittura giovannea, Rilke la rievcherà in diversi momenti centrali della sua opera auspicando che possa divenire suo modello letterario.

Rinveniamo così un primo riflesso delle suggestioni lasciate dal soggiorno nelle Fiandre e dal dipinto di Memling subito nel *Malte*, romanzo iniziato poco prima durante un altro viaggio, quello a Roma del 1904.

Anche il giovane Malte, scrittore che ricerca il proprio profilo, guarderà al passato e nel rievocare diversi personaggi storici si soffermerà proprio su Carlo il Temerario, duca di Borgogna, e su altri protagonisti della Francia e delle Fiandre di fine Quattrocento. Queste rievocazioni denotano l'atmosfera entro la quale si colloca, in un contesto ancora più rilevante, la puntuale citazione del Giovanni di Memling che scrive con la destra e la sinistra l'impetuoso messaggio divino.

Siamo nel momento in cui la zia di Malte, Tante Abel, interviene mentre il nipote sta leggendo ad alta voce il carteggio tra Goethe e Bettina von Arnim. Questo volume sarà poi uno dei pochi libri che Malte terrà sempre con sé come riferimento costante nella ricerca della propria scrittura. È stata Abelone a indicargli la corretta lettura di queste missive mostrandogli quanto maggior valore racchiudano le lettere di Bettine rispetto alle frettolose risposte del poeta che la fama sembra aver reso quasi insensibile. Proprio questa zia acquista così il valore di figura femminile che anticipa l'incontro con Bettine, destinata a divenire infine figura più vera della zia realmente conosciuta tanto che Malte affermerà: «Nein, Bettine ist wirklich in mir geworden, Abelone, die ich gekannt habe war wie eine Vorbereitung auf sie. ... Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wäre sie nach ihrem Tod. Überall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur; dort erkannte sie sich und löste sich beinahe schmerzhaft heraus: erriet sich mühsam zurück wie aus Überlieferungen, beschwor sich wie einen Geist und hielt sich aus». Lettere quelle di Bettine – e quindi letteratura – che creano spazio consentendo di perdurare oltre il tempo. La poetessa romantica è riuscita, con gesto di rinuncia, a espandere il proprio essere sino a farlo coincidere con l'essenza stessa della natura, la sua scrittura acquista così quasi toni mistici pervenendo a racchiudere in sé

l'assoluto. Quindi, al di là della disattenzione di Goethe, le lettere appassionate di Bettine sono, per così dire, lettere scritte a due mani, contengono già in sé richiamo e risposta; realizzano autonomamente il loro esaurimento: «Solche Liebe bedarf keiner Erwidierung, sie hat Lockruf und Antwort in sich; sie erhöht sich selber». Davanti a questo tipo di amore che pur volgendosi all'esterno può rinunciare a ottenere risposte perché trova al suo interno la più autentica corrispondenza, Rilke cita il San Giovanni di Memling. Per cogliere e testimoniare l'assoluto occorre ripetere il gesto dell'apostolo che in ginocchio, umilmente con due mani trascrive ubbidiente le parole della voce divina, parole della rivelazione che schiudono la dimensione dell'eterno: «... und schreiben, was sie (die Stimme) diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Patmos, knieend. Es gab keine Wahl dieser Stimme gegenüber, die das "Amt der Engel verrichtete"; die gekommen war, ihn einzuhüllen und zu entziehen ins Ewige hinein»<sup>4</sup>.

Da Abelone e da Bettine, poi seguite nel romanzo da tutta una galleria di figure femminili che nella rinuncia e nella sottrazione pervengono a una pienezza di percezione quasi estatica, giunge l'indicazione di una scrittura a doppio registro verso la quale tende anche Malte. Del resto, già le sue annotazioni diaristiche sono frammentarie e frammento è una forma di scrittura che anela alla totalità, ma non potendola descrivere la cita e la sottende e nella incompiutezza lascia quello spazio, "Raum" per una più profonda visione. Se già Malte aveva constatato i limiti del racconto che solo in tempi passati poteva ancora trovare legittimazione: «Dass man erzählte, wirklich erzählte muss vor meiner Zeit gewesen sein»<sup>5</sup>, Rilke nell'ottica di questa consapevolezza abbandona la prosa per votarsi solo alla lirica, scrittura potenziata che pare evocare nei margini lasciati alla pagina bianca quel vuoto di silenzio che nella mistica esprime la totalità di Dio.

E allora, date queste premesse, non stupisce che Rilke proprio appena iniziate le *Duineser Elegien* torni a citare in modo puntuale il San Giovanni del maestro fiammingo. Infatti, in una lettera scritta da Duino alla principessa Marie von Thurn und Taxis, vorrà paragonare la riva scogliosa della località triestina alla petrosa Patmos, isola dove fu confinato Giovanni secondo le leggi di Diocleziano.

Alla ricerca di una testimonianza assoluta sembra al poeta di aver scritto con entrambe le mani per assecondare un interiore dettato imperioso e imprescindibile. «Ich zögere unendlich, liebe Fürstin, nach dem

<sup>4</sup> RMR, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW, VI, pp. 897-898.

<sup>5</sup> Ivi, p. 844.



Diktat von neulich, das mir hier auf diesem Patmos so stürmisch eingeriefen wurde, dass ich, wenn ich daran denke, meine, wie der Evangeslist in Brügge im Johannisspital, mit beiden Händen geschrieben zu haben, nach rechts und nach links, um nur alles Eingegebene aufzufangen»<sup>6</sup>.

Se Duino è la sua Patmos possiamo allora forse dire che le *Duinesi* vengono concepite con i tratti della scrittura mistica dove Rilke in qualche modo riparte dal momento che aveva segnato l'inadeguatezza di Goethe.

Se le *Elegie* riecheggiano in qualche modo il gesto di Giovanni, anche alle parole dettate al Santo Rilke dedicherà attenzione rielaborandole in una poesia scritta in un cruciale momento storico. Siamo nel novembre del 1915 quando ormai è in atto la prima guerra mondiale, crisi profonda che ribalterà gli assetti dell'Europa e nel corso di questo grande sconvolgimento Rilke, riprende il tema apocalittico: *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos*. Alla visione estatica del Santo di Bruges si sovrappongono ora, data la virulenza degli avvenimenti, le quindici xilografie di Albrecht Dürer dedicate al libro della rivelazione. In queste incisioni l'artista tedesco appare ancora legato alla tradizione gotica, dove figure e simboli si aggrovigliano in modi tortuosi e inestricabili. Del resto, anche la tecnica della incisione su legno, materiale poco duttile, determina esiti di una certa durezza. Il maestro di Norimberga ha creato queste stampe intorno al 1498 quando ancora era legato a stilemi medioevali che riuscirà a superare solo all'inizio del '500 arrivando a Venezia, dove gli era stata commissionata la pala d'altare per San Bartolomeo, chiesa nazionale tedesca. Nella città lagunare dalla gloriosa tradizione pittorica le sue composizioni acquistano tratti rinascimentali e le sue figure una soavità quasi belliniana<sup>7</sup>.

Ma proprio le scene congestionate delle xilografie sono intimamente legate al tono a all'atmosfera della poesia tanto che Rilke invierà la sua lirica insieme alle stampe alla moglie Clara; scultrice già allieva di Rodin sarà per il poeta sempre interlocutrice privilegiata per l'arte figurativa.

Fin dal titolo possiamo constatare, ovviamente, come a Rilke interessi non tanto il significato escatologico, quanto "la parola" del libro giovanneo. Non infatti "Geheime Offenbarung" – significativo ossimoro che in tedesco traduce l'Apocalisse cogliendone l'aspetto di "segreto disvelamento" – bensì: *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos* è il titolo scelto da Rilke per evidenziare il valore delle parole rivelatrici.

---

<sup>6</sup> R.M.R. – M. von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, 2 voll., Zürich-Wiesbaden, 1951. Vd. lettera del 16.1.1912.

<sup>7</sup> Per le incisioni di Dürer si rimanda allo studio di G. Dorfles, *Albrecht Dürer*, Milano 1958.

Se le “parole” rimandano alla scrittura poetica, l’isola dell’Egeo, destinata dalle leggi romane a località di confino, richiama il tema dell’esilio. Per Rilke non si tratterà solo di un esilio reale, in quanto la guerra impedisce liberi spostamenti, ma esilio anche come momento che ancora gli impedisce la realizzazione del suo regno, ovvero il proprio progetto poetico. Riprendere le parole di una rivelazione scritta in esilio, significa recuperare quelle verità ultime che consentiranno di riacquisire il proprio regno.

Anche Hölderlin, ispirandosi al libro giovanneo, intitolerà *Patmos* il suo canto, perché nell’esilio, lontano dal potere si edifica la parola vera. Scritta nel 1802 per il langravio di Homburg, doveva essere una poesia adatta a favorirne i momenti di devozione, ma Hölderlin la trasforma in un documento di legittimazione della propria poesia. Lo si evince soprattutto nei versi iniziali e in quelli conclusivi. Infatti, mentre il canto riprende i simboli del libro biblico, che illustrano distruzione e riedificazione, i versi dell’esordio sono dedicati alla sensazione di pericolo che deriva dalla presenza di un Dio vicino eppure difficile da afferrare:

Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott.  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.

Subito viene citata la doppia verità apocalittica che nell’additare il pericolo indica anche salvezza. Altra doppia scansione è poi l’alternanza di vicino e lontano, presenza che si tramuta in assenza. È proprio entro questa difficoltà la poesia di Hölderlin stabilisce la propria collocazione. Diviene momento che aiuta a superare la distanza e la difficoltà di afferrare il divino e così la sua parola, attraversando i simboli e le immagini della visione mistica, diviene parola grata a Dio, parola “vest”, ovvero ferma e sicura che offre supporto alla verità religiosa:

... der Vater aber liebt  
...  
Am meisten, dass gepflegt werde  
Der veste Buchstab, und bestehendes gut  
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang<sup>8</sup>.

Con analogo atteggiamento anche Rilke trasferisce i valori della parola mistica nel linguaggio poetico e così Duino sarà la sua *Patmos*. La visione estatica inoltre si arricchisce in Rilke, come abbiamo visto, di un motivo

---

<sup>8</sup> Fr. Hölderlin, *Patmos*, in, F. H. *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, Milano, 2001, pp. 488-506.

pittorico, si parte dall'immagine, dal momento visibile per muovere verso l'interiorità. Lo vediamo fin dallo *Stunden-Buch* (1905), dove il monaco, fittivo autore di queste liriche, riecheggia figura e personalità del Beato Angelico. Del resto il titolo stesso di questa raccolta è direttamente ripreso dai *Livres d'heures*, molto diffusi anche in Borgogna. Questi libri di preghiera avevano sillabe e pagine finemente ornate perché appunto la figura guida – secondo i canoni dell'arte medioevale – alla devozione. Il tema devozionale riemerge poi ancora in connessione con le *Elegie* quando Rilke, poco dopo averne iniziato la stesura, compone *Das Marien-Leben* (1913). Proprio un testo rinvenuto nella biblioteca del castello, ovvero il *Libro di Pittura del Monte Athos* aveva ispirato le poesie dedicate alla vita della Vergine. Si tratta di un manuale di pittura dove sono descritti i severi canoni che i monaci bizantini erano tenuti a rispettare nel dipingere le icone, visione e devozione continuano a presentarsi connesse.

Da ultimo anche gli ineffabili *Sonette an Orpheus* (1923), composti parallelamente alla conclusione delle elegie, partono da un'immagine, ovvero un disegno di Cima da Conegliano raffigurante il mitologico Dio con la lira. Anche nei *sonetti* l'immagine gradatamente si svapora e tutto si concentrerà nell'ascolto di cosmiche armonie.

La figura quasi dà forma alle istanze emotive, è momento di visione che guida all'ascolto, alla percezione dell'ineffabile. Questo passaggio che guida dall'esteriorità del vedere all'interiorità dell'ascolto, Rilke lo ha raffigurato nel 1914 in una poesia che cita fin nel titolo indica questa svolta: *Wendung*.

Il primo verso prospetta l'impegno profuso nella visione: "Lange errang ers im Anschauen ...". Ma i contorni esterni sempre più dileguano finché si perviene a uno sguardo che ricalca l'atteggiamento della preghiera: "Oder er anschaute knieend". Lo sguardo si fa implorante e diviene preghiera, atto di devozione che racchiude rinuncia e realizzazione, domanda e risposta:

Schauend wie lang?  
Seit wie lange schon innig entbehrend,  
flehend im Grunde des Blicks?

Dalla profondità di questo sguardo ormai introiettato emergerà poi l'opera del cuore: Herz-Werk<sup>9</sup>.

Anche la lirica dedicata all'Apocalisse, scritta l'anno successivo, inizia con l'imperativo "vedi!"; ma è un vedere che subito annulla l'immagine

---

<sup>9</sup> RMR, *Wendung*, SW, II, pp. 82-84.

reale. Proprio per sottolineare questo annullamento la realtà dell'albero verrà posta in parentesi perché possa risaltare lo spazio puro dove sarà possibile udire il messaggio divino:

Siehe: (denn kein Baum soll dich zerstreuen)  
reinen Raum auf diesem Eiland stehen.

“Stehen” caratterizza uno spazio che si estende in verticale, proteso verso la visione celeste.

Anche nel testo giovanneo l'estasi mistica è esperienza che attenua il vedere per guidare verso prospettive che predispongano all'ascolto. Del resto Dio non si manifesta nel sembante, bensì con la voce, la parola. Questa stessa voce divina conduce lo sguardo oltre il reale prefigurando come alla Babilonia trionfante della storia – la Monaco della prima guerra mondiale – possa subentrare la “nuova” Gerusalemme della pace celeste.

Pur essendo il libro che conclude il Nuovo Testamento, tuttavia l'Apocalisse nelle immagini sembra talora riprendere toni veterotestamentari; pur volgendo al futuro recupera il passato, quella doppia soglia tra “non più” e “non ancora” che anima tanti momenti rilkiani. Animato da prospettive plurime il testo giovanneo è pervaso da una continua vertigine: «È un testo sconcertante anche stilisticamente ... è barbaro e creativo, ardito e misurato, fedele agli schemi (i famosi “settenari”) eppure mai meccanico nell'applicarli, popolare eppure sofisticato ...»<sup>10</sup>.

Nella poesia rilkiana è Dio stesso che suggerisce a San Giovanni di scrivere con le due mani, perché è scrittura che si pone oltre il vedere verso l'ultraterreno:

Und sollst schreiben, ohne hinzusehen;  
denn auch dies ist von Nöten: schreibe.  
Lege die Rechte rechts und links auf den  
Stein die Linke, dass ich beide treibe.

In questi versi rivive plasticamente il San Giovanni dipinto da Memling, che infatti scrive appoggiandosi alle pietre e guardando il cielo. La scrittura si snoda doppia affinché possa pienamente essere resa la testimonianza di Dio.

Diversi sono i passaggi della poesia che si raccordano al libro biblico, dove non mancano riferimenti storici precisi alle realtà dell'Asia Minore. Quando, per esempio, Dio invita a predisporre alla visione con occhi puri, si ricorderà che una delle sette chiese destinate a ricevere il messaggio gio-

<sup>10</sup> G. F. Ravasi, *Apocalisse*, Casale Monferrato, 1999, pp. 6-7.

vanneo era quella di Laodicea, famosa per la sua scuola di oculistica e per i suoi portentosi colliri. Così, da una situazione contingente si sviluppa una metafora che connette sacro e profano. Come pure si legano in reciproche corrispondenze cielo e terra, tanto che Dio cede il proprio calore alle zone algide così da far partecipare il cosmo alla totalità del divino.

Importante anche la strofa dedicata alle vesti divine, infatti letteralmente, secondo la derivazione greca, Apocalisse significa “disvelamento”, apparizione della verità senza veli. Pertanto i paramenti divini vengono accuratamente descritti e tra questi figura anche “der hohe Doppelhänder”. Questa spada affilata a doppio taglio è immagine spesso ricorrente, la parola di Cristo viene paragonata a una spada affilata, la sua parola più che semplice emanazione è pungente sentenza che giudica e annienta come fulmine puntuto: “wie ein Blitz gezackt”. Se questa parola è come spada a taglio doppio, allora necessariamente richiede entrambe le mani per essere trascritta.

Di particolare interesse è la strofa che si riferisce alla trasformazione degli oggetti, verrà infatti il tempo della loro mutazione perché la parusia infonderà loro nuova essenza divina:

Eine Zeit noch sollen Schiffe Schiffe  
und ein Haus soll wie die Häuser sein.  
Und der Stuhl, der Tisch, der Schrank, die Truhe  
und der Hut, der Mantel und die Schuhe  
ohne dass man ihnen etwas tue –:  
aber diese Formen sind nicht mein.

Il tema degli oggetti che si trasformano era già stato indicato nel *Malte* con toni che anticipano quasi alla lettera quelli della poesia. In una Crèmerie parigina Malte vede un moribondo e, assistendo al suo trapasso, cerca di immedesimarsi nelle sue sensazioni: «Einen Augenblick noch und alles wird seinen Sinn verloren haben, und dieser Tisch und die Tasse und der Stuhl ... alles Tägliche und Nächste wird unverstänglich geworden sein, fremd und schwer». L'irreversibile trasformazione avvertita dal moribondo viene poi ribadita nel passo che annuncia in toni biblici il momento dell'altra interpretazione, dove nuovamente riaffiora la scrittura come dettato: «Aber, es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heissen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen ...»<sup>11</sup>. Il tempo, dove le cose e i loro nomi si trasformeranno, “è vicino” come af-

<sup>11</sup> RMR, *Malte*, SW, VI, p. 756.

ferma Giovanni proprio concludendo l'Apocalisse, libro della rivelazione e dell'altra interpretazione. L'altra mano che scrive il significato nuovo del capovolgimento e della trasformazione è l'altra mano del San Giovanni fiammingo, mano distante perché non trascrive i significati palesi, bensì inconsci e universali.

La poesia riprende dunque quanto già nel romanzo si delineava ma si arricchisce anche di immagini nuove non suggerite dal testo biblico, come ad esempio la citazione del cammello contro il quale si scaglia la furia divina. Infatti, questo animale da soma ha una funzione servile, gli uomini lo hanno assoggettato ai loro bisogni e così gli viene contrapposto il leone, che è invece nel testo apocalittico simbolo della tribù di Giuda e poi di Cristo stesso e quindi, fin dal primo verso lo vediamo transitare trionfante nei cieli. Poi da leone, animale eroico, Dio diverrà agnello innocente, vittima sacrificale.

Nell'ultima strofa tornano a essere ribaditi i significati di caducità e ren-  
denzione:

Sieh ich dulde nicht dass einer bleibe  
Schreibe:  
denn durch ihres Leibes Staub  
werfe ich die Männer nach der Scheibe  
nach dem Werke oder nach dem Weibe  
und die Weiber will ich, wie das Laub.

Proprio perché destinato a caducità, a divenire polvere l'uomo viene sospinto verso l'opera che gli può sopravvivere e verso la donna affinché procreando la specie si conservi. In questa realtà volta a costante trasformazione Dio quando ha già rivelato il suo potere distruttivo come "pioggia di fuoco" e "fulmine puntuto" si concede una pausa raccogliendosi nel bambino, nel suo orecchio così da renderlo capace di ascolto:

Nur im Kinde mache ich eine Pause  
dass sich das verbreitete Gebrause  
sammle im muscheligen Ohr.

Con questo riferimento al bambino Rilke affronta la valenza neotestamentaria dell'Apocalisse. Il bambino esprime infatti la dimensione del figlio che muore e risorge per garantire vita eterna e l'orecchio suo segna la vocazione all'ascolto delle volontà del Padre. La visione al suo culmine diviene ascolto come percezione tutta interiore di compiuta sintonia. Si affermerà allora nelle *Elegie*: «Höre mein Herz, wie sonst nur Heilige hörten» (*I Elegia*) ove nuovamente la vocazione poetica si accosta al gesto della de-

vozione. Così anche nei sonetti dedicati a Orfeo, figura del mito greco che anticipa alcuni tratti del “buon Pastore” si tende a perseguire la connessione tra “hören – gehören – Gehorsam”. L'albero, che qui nella poesia è messo tra parentesi, diviene “hoher Baum im Ohr” (*I. Sonetto, Parte Prima*) e si trasferisce come puro ascolto nell'udito. Così l'itinerario poetico di Rilke passa dalla visione al mistico ascolto e testimonia la doppia scrittura di una parola che guida sempre altrove perché tende a conquistare anche tutto il silenzio che la circonda, suo estremo regno.

*Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos*<sup>12</sup>

Siehe: (denn kein Baum soll dich zerstreuen)  
reinen Raum auf diesem Eiland stehn.  
Vögel? Keine. Sei gefasst auf Leuen  
welche durch die Lüfte gehn.  
Bäume würden scheuen,  
und ich will nicht, dass sie sehen.

Aber du, du sieh, gewahre, sei  
schauender als je ein Mann gewesen.  
Du sollst fassen, nehmen, lesen,  
schlingen sollst du, die ich dir entzwei  
breche, meines Himmels volle Frucht.  
Dass der Saft dir in die Augen tropfe,  
sollst du knien mit erhobenem Kopfe:  
dazu habe ich dich gesucht.

Und sollst schreiben, ohne hin zu sehen;  
Denn auch dieses ist von Nöten: schreibe.  
Leg die Rechte rechts und links auf den  
Stein die Linke: dass ich beide treibe.  
Und nun will ich einmal ganz geschehen.

Jahrmillionen muss ich mich verhalten  
weil die Welten langsamer verleben,  
muss den kalten  
nach und nach von meinen Gluten geben  
statt in allen, alle Glut zu sein.  
Und so bin ich niemals im Geschaffenen:  
wenn die Menschen eben mich vermuten  
so vergisst mich schon der Stein.

---

<sup>12</sup> RMR, *Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos*. Nel lascito il testo è accompagnato dalla dedica a Clara, *Zum 21. November 1915. Für Clara mit Dürers Apokalypse*. SW, II, pp. 440-443.

Einmal will ich mich vor dir entwaffnen.  
 Meine Mäntel, meine Reichsgewänder,  
 Meine Rüstung; alles, was mich schnürt,  
 abtun, und dem hohen Doppelhänder  
 den der Engel für mich führt  
 meiner Rechten Strom entziehen. Doch jetzt  
 siehe die Bedeutung meiner Trachten.  
 Da Wir uns so grosse Kleider machten,  
 kommt das Unbekleidetsein zuletzt.

Knechte hat der Satan, die mit Knütteln  
 niederschlagen, was am zärtsten wächst,  
 und so muss ich Menschen noch zunächst  
 in dem eingesehenen Bild bestärken;  
 doch ich will an meinen Tieren rütteln:  
 denn es ist ein Drang in Meinen Werken,  
 der nach wachsender Verwandlung lechzt.

Menschen heften sich an die Begriffe,  
 fanden mühsam sich hinein.  
 Eine Zeit noch sollen Schiffe Schiffe  
 und ein Haus soll wie die Häuser sein.  
 Und der Stuhl, der Tisch, der Schrank, die Truhe  
 und der Hut, der Mantel und die Schuhe  
 ohne dass man ihnen etwas tue —:  
 aber diese Formen sind nicht mein.

Manchmal wenn sie heulen dass ich tobe  
 werf ich liebend meine Feuerprobe  
 Über das besitzende Geschlecht.  
 Und ich koste eins ihrer Dinge  
 ob ich es empfinde —:  
 wenn es aufbrennt ist es echt.

Wüssten Engel was der Engel Seel  
 hinreisst, dass sie wie ein Katarakt  
 über meine ältesten Befehle  
 weiterstürzt —. Ich hätte die Kamele  
 längst zurückgenommen und zerhackt.  
 An der Bildung ist mir nichts gelegen  
 denn ich bin wie Feuerregen  
 und mein Blick ist, wie der Blitz gezackt.

Sieh, ich dulde nicht dass einer bleibe.  
 Schreibe:  
 denn durch ihres Leibes Staub



werfe ich die Männer nach der Scheibe  
nach dem Werke oder nach dem Weibe  
und die Weiber will ich, wie das Laub.  
Nur im Kinde mach ich eine Pause  
dass sich das verbreitete Gebrause  
sammle im muscheligen Ohr.  
Sieh, in diesem Engen, Hingestellten  
ordne ich das Gewühle meiner Welten:  
das Vergehende geht in ihm vor.

*Le parole del Signore a San Giovanni a Patmos*<sup>13</sup>

Vedi: ("che nessun albero dovrà distrarti")  
ergersi su quest'isola lo spazio puro.  
Uccelli? (Alcuno.) Predisposti ai leoni  
che per i cieli transitano.  
Gli alberi certo trasalirebbero,  
e non voglio abbiano tale visione.

Ma tu, tu vedi, comprendi e più  
vedente sarai di quanto mai uomo fosse.  
Capire tu dovrai, afferrare, leggere,  
riavvolgere quanto io in due avrò spezzato,  
il frutto ricolmo del mio cielo.  
Affinché l'essenza negli occhi tuoi stilli,  
in ginocchio siederai col capo levato:  
per questo eletto ti ho.

E scrivere dovrai senza guardare il foglio;  
perché anche questo occorre: la scrittura tua!  
Poni la destra a destra e a sinistra sulla  
pietra la sinistra: guiderò così entrambe le mani tue.  
E allora infine (per una volta) pieno sarà il mio evento.

Per milioni di anni contenermi ho dovuto,  
poiché i mondi lentamente volgono al declino  
a quelli algidi  
per gradi cedere devo l'ardore mio  
e dunque non sarò in tutti al colmo del fulgore.

---

<sup>13</sup> Nel rendere in italiano questa poesia si è cercato di rispettare quanto più possibile il ritmo dell'originale che basandosi, come abbiamo cercato di rilevare, direttamente sul testo giovanneo procede per immagini improvvise e sorprendenti, per interruzioni logiche e per concetti concatenati e sovrapposti. Si è infine voluto mantenere il numero dei versi originali, ovvero 77, in quanto 7 è nell'Apocalisse numero della perfezione come pure ogni suo multiplo.

E così, allora, mai io nel creato esisto:  
appena gli uomini mi hanno percepito  
ecco la pietra iniziare il suo oblio.

Una volta inerme vorrò apparirti.  
I miei mantelli, le mie imperiali vesti,  
l'armatura mia: tutto quanto mi inibisce vorrò  
deporre, e alla nobile spada a taglio doppio  
che per comando mio l'angelo impugna  
leverò della mia destra l'energia. Ma ora  
vedi l'importanza delle vesti mie.  
Poiché i nostri veli tanto maestosi sono  
solo da ultimo saranno disvelati.

Satana ha dei servi e il randello loro  
abbatte quanto cresce di più delicato,  
e così ancora agli uomini forza devo incutere  
perché l'immagine mia colgano più risaputa;  
ma scuotere dovrò il mio gregge:  
perché l'impeto nel mio creato  
a trasformazione anela sempre crescente.

Gli uomini si aggrappano ai concetti,  
con fatica li hanno penetrati.  
Nave sarà nave ancora per un tempo  
e una casa dovrà come casa apparire.  
E così la sedia, il tavolo, la madia, lo scrigno  
e il cappello, il manto e i calzari  
intatto serberanno il loro aspetto —:  
ma forme sono di proprietà non mia.

A volte, quando si disperano perché io erompa  
benevolo, la prova mia del fuoco scaglio  
sulle genti volte a possedere.  
Ed assaporo quel che appartiene loro  
come se lo accettassi —:  
nell'ardere suo vero si disvela.

Sapessero gli uomini perché l'anima dell'angelo  
trascinata, come cataratta  
travolge i comandamenti miei  
più antichi —. I cammelli da tempo  
avrei già annientato e fatto a pezzi.  
Non è creazione la mia cura  
perché pioggia di fuoco sono  
e lo sguardo mio è come fulmine puntuto.

Vedi non sopporto che alcuno resti.  
Scrivi:  
perché attraverso la polvere del corpo loro  
gli uomini verso il bersaglio proietto,  
verso l'opera e verso la donna  
e le donne ravvivo come fogliame.  
Così, nel bambino solo pausa mi concedo  
affinché il diffuso fragore  
raccogliersi possa nell'orecchio a conchiglia.  
Vedi, nell'essere gracile, venuto alla luce  
ordino dei miei mondi il turbinio;  
ogni trascorrere diviene evento in lui.

*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